



**UNIVERSITÀ
DI PAVIA**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN SCRITTURE E PROGETTI
PER LE ARTI VISIVE E PERFORMATIVE**

**L'INCERTO DIVENIRE DELLA CRITICA CINEMATOGRAFICA.
IL CASO «FILM TV» TRA PRATICHE DISCORSIVE E
MEDIAZIONE CULTURALE**

RELATORE

Prof. Lorenzo Donghi

CORRELATORE

Dott. Giulio Sangiorgio

**Tesi di Laurea di
Lorenza Valle
Matricola n. 545744**

Anno accademico 2024/2025

INTRODUZIONE.....	4
1. IL NOVECENTO. FORGIARE UNA TRADIZIONE	9
1.1. Breve storia della critica cinematografica e questioni fondamentali	9
1.1.1. La nascita della critica e la dipendenza dai modelli teorici dominanti in campo letterario	11
1.1.2. La critica informativa sui quotidiani e quella tendenziosa sulle riviste.....	17
1.1.3. La critica militante degli anni Sessanta e la prevalenza dell'ideologia sull'estetica nell'analisi del film	24
1.1.4. La recensione analitica e l'articolazione di un nuovo metalinguaggio	28
1.1.5. L'istituzionalizzazione del discorso sul cinema e la messa in ombra della critica sulle riviste.....	36
1.1.6. L'individualità: il critico come <i>auctoritas</i>	39
2. GLI ANNI DUEMILA: NUOVE TECNOLOGIE, NUOVI SOGGETTI, NUOVI SPAZI CRITICI.....	45
2.1. L'era digitale	47
2.1.1. La critica cinematografica incontra l'online	51
2.1.2. I blog e gli aggregatori	56
2.1.3. I critici amatoriali e la critica <i>bottom-up</i>	61
2.2. Le forme ibride della critica.....	65
2.2.1. La critica sui social.....	67
2.2.2. L'individualità: il <i>personal branding</i> e la moderna <i>auctoritas</i>	71
2.2.3. Dal videosaggio al podcast	73
3. IL CASO «FILM TV». LA CRITICA SU CARTA.....	79
3.1. La storia di «Film Tv»	84
3.2. Struttura e linguaggio della direzione Sangiorgio.....	92
3.2.1. Rubriche, recensioni, interviste	100
3.2.2. Giudizi e voti.....	109
3.2.3. Il profilo del critico di «Film Tv» e lo sguardo sulla cultura mediale.....	114
4. I PROGETTI DI «FILM TV»	118
4.1. «Film Tv» e il web.....	122
4.2. I progetti di «Film Tv» sul territorio	126
4.3. «Film Tv» e la distribuzione.....	131
4.4. <i>Cadenze d'inganno. Il documentario italiano nelle pagine di «Film Tv»</i>	136

INTERVISTE	147
Intervista a Giulio Sangiorgio, direttore di «Film Tv»	147
Intervista a Luca Griffini, editore di «Film Tv»	152
Intervista a Roy Menarini, critico cinematografico e collaboratore di «Film Tv».....	154
CONCLUSIONE.....	159
BIBLIOGRAFIA	164
RIVISTE	170
SITOGRAFIA	174
FILMOGRAFIA	176

INTRODUZIONE

L'interrogativo riguardo all'ontologia della critica cinematografica attanaglia da sempre chiunque si domandi, a vario titolo, quali siano la natura e le funzioni di un discorso che si presenta come uno sforzo di denominazione, come l'apposizione di un'etichetta volta a ovviare allo scarto con un oggetto, quello filmico, «mai abbastanza parlato».¹ Sin dagli albori di questa pratica, che elegge a proprio modello e ausilio per muovere i primi passi l'illustre antecedente della critica letteraria, è largamente dispiegato uno sforzo di messa in forma, in consonanza con l'ambizione di una legittimazione del cinema come arte autonoma. Con una configurazione sempre ambigua tra il giornalismo culturale, il suggello alle vicende dell'industria e la produzione teorica e anelando allo statuto di scrittura indipendente e non derivativa né asservita al film, durante il secolo scorso la critica ha battuto varie strade. Tramite costanti tentativi di messa a fuoco e di ricalibrazione della pratica, una tradizione forgiatasi stentatamente nel corso del Novecento è costantemente rinegoziata nel contemporaneo. Gli sviluppi degli anni Duemila discutono e scardinano le acquisizioni di una parabola di alterne vicende, che manifesta l'intima correlazione tra spazi, soggetti e linguaggi della critica. La moltiplicazione e l'iperframmentazione dei discorsi, a opera dell'avvento del digitale, generano un inedito profilo del critico, distante dal professionismo e dall'elitarismo che lo ammantava fino ad allora di un'*auctoritas* incontestabile e prossimo all'appiattimento nell'indistinzione di una pluralità di voci, intente a praticare un'ostensione del sé in luogo di un'accurata argomentazione. La nuova soglia di accessibilità al discorso critico comporta inevitabilmente una semplificazione di tale analisi, che consuona con un proliferare del giudizio di gusto e risulta in una mancanza di un punto di riferimento unanime e indiscutibile. Le prospettive che si affastellano in questo dibattito si situano in un panorama variamente popolato e tentano per lo più di proferire parola nitidamente dal *mare magnum* della rete. In un orizzonte nel quale un divenire incerto non costituisce esclusivamente un'insidia per il futuro della critica, ma anche un ventaglio di possibilità da esplorare e verificare, risulta evidente come il caso preso in esame, riguardante un settimanale cartaceo nato nel 1993 e tuttora pubblicato con la stessa cadenza temporale, rappresenti uno specifico virtuoso in Italia, un baluardo del discorso sul cinema condotto seguendo i tradizionali capisaldi della retorica, ma parallelamente ricettivo alle tendenze del presente. L'emblema della forma possibile assunta attualmente dalla critica su carta si rivela anche un modello per vagliare la relazione con il pubblico, mutato nelle esigenze e nelle possibilità di saziare il proprio appetito cinefilo. La parabola di «Film Tv», colta nella sua diacronia e indagata entro (ma anche ben oltre) la pagina stampata, getta una luce sulle possibilità della critica cinematografica nell'orizzonte contemporaneo, attraverso tappe di progressiva ridefinizione e domande circa il proprio necessario posizionamento rispetto a un ordine circostante spesso tendente all'entropia. Il metodo della ricerca qui condotta non può prescindere da un punto di osservazione privilegiato, derivante da un'esperienza diretta all'interno della redazione

¹ FRANCESCO CASETTI, *Per una definizione di critica cinematografica*, in "Ikon", 92-94, p.117

della rivista. Un tirocinio di tre mesi, con l'accesso all'archivio e dunque alla cronologia delle pubblicazioni, il contributo alla realizzazione di rubriche, la formazione circa la revisione e la correzione delle bozze, la sperimentazione dei ritmi di lavoro, soprattutto nell'ambito della programmazione televisiva, permette un punto di vista prioritario sull'assetto del giornale e sugli oggetti che, avendo il cartaceo come propria dimora necessaria, esulano dai confini del dispositivo. I progetti e gli eventi che travalicano il perimetro del settimanale e che si pongono nell'ambiente circostante come attività tentacolari, in grado di realizzare un totale adempimento dell'intenzionalità di «Film Tv», traducono le potenzialità della parola in atto critico concreto. Contribuiscono a modificare un campo di forze e cooperano alla messa in forma di un dibattito che altrove si fa materia evanescente, a tratti trascurata, e sempre più ignota. La ricerca può inoltre godere di un'ulteriore ottica favorevole all'interpretazione chiara e complessiva del caso in esame. La partecipazione in qualità di spettatrice ad alcuni eventi che hanno avuto luogo recentemente, in aggiunta alla frequentazione della rivista come luogo critico prediletto per lo studio e la guida alla realtà cinematografica e culturale contemporanea, contribuisce certamente alla presa di coscienza della complessità, dell'entità e della pervasività dei progetti sviluppati. Ancor più significativo è l'intervento in prima persona, nel ruolo di curatrice, in una mostra che ha per oggetto le incursioni e gli approfondimenti svolti recentemente da «Film Tv» sul tema del documentario italiano contemporaneo e che vede coinvolti l'Università di Pavia, lo spazio istituzionale dell'Auditorium di San Tommaso e gli studenti tirocinanti del corso di Scritture e Progetti per le Arti Visive e Performative.

Alla luce della familiarità con alcuni dei pilastri discorsivi fondanti della rivista, la ricerca, prendendo le mosse necessariamente da una ricognizione critica in termini storici e di istanze delle argomentazioni sul cinema, trova nel settimanale non solo un restringimento di campo sul caso specifico, ma anche una cassa di risonanza di modalità discorsive più o meno usitate e un oggetto di rifrazione di una contemporaneità assai complessa. L'imprescindibile assunto iniziale deve innanzitutto riguardare i mutamenti della critica e della cinefilia come conseguenza di trasformazioni che interessano l'intero sistema culturale e che, nell'attuale epoca di post-cinema, rendono l'esperienza cinematografica una pratica ascrivibile alla più generale esperienza mediale. La rinegoziazione del prestigio qualitativo del discorso con fenomeni connessi a logiche di pura quantità comporta spesso, come reazione, uno sterile conservatorismo, che si esplica nei termini di un'ipertrofia metalinguistica, che fa della riflessione sugli strumenti di espressione della settima arte il perno del proprio ragionamento. Con una dicotomia ancora insoluta tra il cinema che si autoproclama d'autore e il colosso multinazionale, è nella *deregulation* del web, dove si reperisce qualsivoglia oggetto filmico, che proliferano discorsi critici con coordinate sostanzialmente mutate rispetto a quelle convenzionalmente praticate fino ad allora.²

² ROY MENARINI, (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, Mimesis, Milano, 2012, pp. 9-13

Con queste premesse, quindi, la ricerca analizza i linguaggi noti ed esercitati sin dall'alba del dibattito e le loro successive deformazioni o rimodulazioni. Il Novecento è ripercorso a partire dai primi tentati atti critici, che non si arrischiano a adoperare strumenti differenti da quelli che hanno già un banco di prova in ambito letterario. I discorsi sul cinema, condotti sul crinale tra il dato concreto e l'aderenza a un principio generale astratto, vantano come propri padri nobili i modelli teorici dominanti in altri campi del sapere. Sui quotidiani si fanno spazio inserti informativi sulla prodigiosa pratica neonata del cinematografo, mentre le riviste non di rado ricadono in facili meccanismi di partigianeria, che vedono prevalere la strenua difesa di un posizionamento redazionale sull'onesta problematizzazione circa il valore e il significato di una pellicola. I criteri ideologici imperversano per lo più durante il periodo della cosiddetta critica militante, in cui chi scrive è chiamato a partecipare intellettualmente e politicamente, a schierarsi con schiettezza e ad accompagnare il pubblico a una visione attiva e a una lettura consapevole delle tensioni e dei significati impliciti dell'opera. Il favore della reiterata esperienza conduce nei decenni alla strutturazione di un primo codice, vale a dire di un metalinguaggio, composto da lessico tecnico specifico. Tale formulazione coincide con una competenza sempre più mirata e con la coscienza del cinema come linguaggio e segno che necessita di essere decodificato, con la consapevolezza dell'arduo compito di tradurre la densità dell'immagine in un'articolazione verbale.

Con un fortunato sconfinamento, inoltre, nuove materie apparentemente avulse dall'ambito cinematografico forniscono il proprio apporto al ragionamento critico, che si arricchisce di elementi concettuali diversificati e di competenze multidisciplinari derivanti da interessi disparati dei soggetti scriventi. Psicanalisi, sociologia, teorie femministe aprono la strada a nuove prospettive di lettura e, frattanto, il discorso sul cinema si istituzionalizza, si fa materia universitaria e disciplina iperspecializzata, che mette in ombra la critica su rivista con il suo retroterra culturale sfaccettato e organico. Ne deriva un'impennata dell'editoria cinematografica legata al contesto accademico. Non mancano, in tale quadro, teorici che si dedicano alla pratica analitica con un particolare riguardo per la politica degli autori e una certa deferenza nei confronti della produzione che ritengono culturalmente rilevante. Se, da un lato, il riconoscimento del cinema in quanto materia che merita di essere approfondita, anche nella sua diacronia, è da considerarsi un fattore positivo, dall'altro, la pluralità di punti di vista finisce per autorizzare le personali ossessioni e velleità dell'io scrivente, che può scivolare in una compiaciuta autoreferenzialità, cedendo talvolta alle eccentricità di analisi che peccano di un mancato rispetto della corrispondenza.

Delineata dunque una prima fase nella quale le personalità, afferenti inizialmente a un più generale ambito intellettuale e poi invischiata in un'ostentata specializzazione, sono suggellate dal marchio di *auctoritas*, un cambiamento contestuale sparglia le carte. Fenomeni di rimediazione e rilocalizzazione, strettamente connessi a stravolgimenti che riguardano i dispositivi di visione, trovano il loro apice nella presenza pervasiva dell'online, registrando una traduzione della cinefilia in una più ampia *mediafilia*.³

³ ROY MENARINI, *Il discorso e lo sguardo – Forme della critica e pratiche della cinefilia*, Diabasis, Parma, p.49

Cercando di sistematizzare una matassa di trasformazioni, che si dipana in direzioni varie e delinea percorsi spesso difficili da fotografare nella loro complessità, il secondo capitolo di questa tesi tenta di fare ordine tra i rivoli del web, analizzando innanzitutto le forme che affollano i blog. Si tratta di esternazioni che assumono il carattere di diario personale, occasione, in primo luogo, di esibire la propria identità con una forma artistica non più ancorata al supporto e dunque evanescente ma potenzialmente più popolare. Queste manifestazioni spontanee di critica mista all'autobiografismo, consegnate all'indistinzione dell'ambiente mediale, hanno spesso una simile impronta di contestazione dello *status quo*,⁴ benché questa non sia la sola linea editoriale diffusa. Alcune realtà, infatti, operano una riproduzione quasi imitativa della tradizione cartacea, facendo prevalere la logica della continuità su quella dell'opposizione dicotomica. Non si tralascia neanche la menzione degli aggregatori, siti che raccolgono e organizzano contenuti provenienti da fonti diverse ostentando oggettività, ma applicando necessariamente una riduzione forzata a un'univocità utopica. Si traccia, quindi, il ritratto di soggetti che, minacciata e talvolta smantellata l'autorevolezza del critico di professione, operano, in concomitanza con un panorama di *fandom*, di interattività e di presa in carica dell'autorialità nell'intero sistema cinematografico, con una direzione *bottom-up*. Questo meccanismo prevede il saltare delle gerarchizzazioni e della verticalità per un'interpretazione descrittiva, a volte empirica, basata su impressioni concrete e non sull'adeguamento a teorie precostituite. Frattanto, comportando una suddivisione degli anni Duemila in due stagioni differenti, si insinua capillarmente il fenomeno dei *social network*. Questi ultimi danno luogo a ibridazioni del discorso, ora influenzato da un'ancora più accentuata inclinazione all'autobiografismo, dalla ricerca di un veloce intrattenimento, dalla messa in atto di una performance, dall'adibire lo spazio alla sensibilizzazione e all'attivismo o dalla cessione alle logiche dell'algoritmo. Con una parabola di nuova ascesa dell'io scrivente, o più spesso parlante, l'*auctoritas* viene allora rifondata, in base a criteri ben distanti dalla dimostrazione di competenza e profondità argomentativa, ma piuttosto secondo i metri quantitativi dettati dai *social*, che impongono un fine lavoro sul *personal branding*,⁵ ossia sull'elaborazione di una propria immagine pubblica riconoscibile. Questa «refrattarietà a ragionare di cinema»⁶ e presa in carico del film come un puro pretesto di aggregazione intorno a sé non fa che riproporre antichi vizi mai sopiti, attualmente facilitati dalle insidie delle strategie preponderanti in rete. Con un'incursione sul videosaggio, che sopperisce alla lacuna della storia della critica e della didattica cinematografiche, in grado di perpetrare a lungo il proprio corso avendo come perno un oggetto *in absentia*, e sul podcast, occasione di approfondimento che sembra però aderire anche all'urgenza del *multitasking* odierno, si conclude la disamina, seppur inevitabilmente parziale, delle nuove forme critiche.

⁴ Cfr. MALAVASI, *Dal portale al blog. Storie della critica non ufficiale* in MENARINI, R., (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, p. 41.

⁵ Cfr. *Ossessionati dal personal branding* su «Il Tascabile»

⁶ GIANNI CANOVA, *Postilla*, in MENARINI R. (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, pp. 179 – 182.

La sezione dedicata a «Film Tv», collocata a questo punto della trattazione, non può che ripercorrere la storia della rivista non solo con una scansione cronologica, ma soprattutto in ottica comparativa rispetto alle linee direttrici prima tracciate. Partendo dal modello tedesco «Tv Spielfilm» e dalla specificità di guida televisiva, si passa poi a indagare la struttura, via via più calibrata, e la configurazione assunta con la direzione, dal 2017, di Giulio Sangiorgio. L'analisi delle rubriche e delle varie riflessioni critiche, che non comprendono esclusivamente la forma recensione, ma contemplano interviste, speciali, ricognizioni su autori, periodi o generi, è sommata a problematizzazioni circa la significatività dell'apposizione di giudizi e voti, che collaborano all'assunzione, da parte del settimanale, di un ruolo di guida e mediatore culturale in un magma di offerte sempre più intricato. Lo sguardo vivo sull'universo mediale nella sua interezza, infatti, consente un proficuo funambolismo di fruizione, una vera e propria *flânerie*, che rende la carta, dispositivo valorizzato per caratteristiche di non obsolescenza, di preservazione della memoria e di imposizione di un'accuratezza verbale mai sfumata nell'approssimazione, un punto di partenza per un ulteriore arricchimento conoscitivo. Ne sono una prova i progetti della rivista, oggetto del capitolo conclusivo, quasi un'attivazione performativa dell'idea di critica che risiede in quelle pagine. Lo spazio conquistato sul web, recentemente anche nella forma del podcast *Full Frontal*, è indice di una sempre vivida volontà di coinvolgimento del pubblico, chiamato non solo a leggere e riflettere sull'oggetto filmico, ma spesso convocato in sala per incontri formativi o proiezioni perché «la migliore critica possibile a un film è un film».⁷ Con iniziative che coinvolgono alternativamente il territorio e le istituzioni, dai corsi di *Film Tv Lab* alla cura per opere abbracciate nel progetto *Anima e corpo* o supportate nelle complessità della distribuzione con *I fantastici 4 di Film Tv*, la rivista, in aperto dialogo con il presente, ma anche in continuità con una tradizione letteraria delle riviste novecentesche che spesso non si esimono dal coinvolgimento nella cosa pubblica, si fa realtà critica radicata nel contemporaneo. Dimostra così la consapevolezza di uno spostamento dell'identità del critico nel raggio d'azione del programmatore di festival, dell'organizzatore di occasioni di incontro in un tempo in cui il cinema è costretto ad assumere sempre più i contorni di un evento, di mediatore culturale in grado di accogliere le trasformazioni medialità e discorsive del presente e guardare con lungimiranza a una critica in divenire e alla sua vita futura, incerta ma possibile.

⁷ Cfr. «Film Tv», n.11/2022, p.3

1. IL NOVECENTO. FORGIARE UNA TRADIZIONE

1.1. Breve storia della critica cinematografica e questioni fondamentali

Analizzando lo stato dell'arte della critica cinematografica, attraverso la consultazione del testo di Francesco Casetti *Per una definizione di critica cinematografica* (1975), risulta evidente che l'espressione in questione, già all'altezza cronologica dei primi anni Settanta, copre realtà eterogenee e talvolta distanti tra loro e dà adito a interpretazioni opposte, aprendo piste variamente battute, in quanto pratica che si dimena tra l'obbligo e la libertà, tra le premesse fisse e l'arbitrio, tra la «scienza e l'arte».⁸ Non stupisce, dunque, che le trame di una materia già allora, a non molti decenni dall'inizio della sua storia, così fumosa e ambigua si siano ulteriormente infittite con l'approssimarsi della contemporaneità, tramite l'aggiunta, via via, di ulteriori ed esponenziali fattori di complicazione.

Volendo sciogliere l'annosa perifrasi di *critica cinematografica* in una più rassicurante e neutra semplificazione, si può parlare di *discorso sul cinema*. Risulta più immediato, in questo modo, problematizzare e scandagliare gli elementi di una complessità che, con ogni evidenza, si gioca su almeno due fronti. In primo luogo, occorrerebbe determinare l'oggetto della critica, ossia definire *quali* delle realtà che afferiscono al campo del cinema vengano prese in considerazione. Si riscontra spesso volte, a tal proposito, un disinteresse per le questioni economico-sociali e per gli aspetti produttivi e distributivi e, al contrario, un'attenzione mirata all'oggetto filmico in sé, pur molto di frequente con l'applicazione di criteri di ammissione ed esclusione delle singole opere cinematografiche.⁹

In secondo luogo, il termine *discorso* può declinarsi alternativamente nel singolo testo (scritto o orale, nella forma della recensione o del saggio) o in una pluralità di testi dalle caratteristiche comuni, e può attenersi a una norma consolidata o rispondere a una specifica istanza, aderendo perciò a un ragionamento programmatico. Se per Casetti qualsivoglia tipo di discorso, condotto sul crinale tra principio generale astratto e realtà individuale concreta¹⁰, persegue necessariamente la finalità persuasiva e si esplica nella forma argomentativa, la connotazione di tale discorso, seppur ancora spesso rispondente ai generi della retorica,¹¹ perde di chiarezza nella contemporaneità.

⁸ FRANCESCO CASETTI, *Per una definizione di critica cinematografica*, in "Ikön", 92-94, p.117

⁹ *Ivi*, p.100. Tale selezione, secondo Casetti, avviene in base alla conformità alle categorie dell'*interessante* e dell'*importante* nelle pubblicazioni specializzate, che tendono a escludere i film minori, laddove i quotidiani sono derubricati al ruolo di vera e propria *cronaca cinematografica*.

¹⁰ Tra norma e istanza. *Ivi*, p.99

¹¹ Per "generi della retorica" si intendono, sin dai tempi di Aristotele, i tre tipi di discorso: deliberativo, giudiziario ed epidittico. Il primo consiste nel consigliare o sconsigliare, vale a dire deliberare riguardo all'utilità o futilità di un dato oggetto. Il secondo mira ad accusare o difendere e si occupa della categoria del giusto. Il discorso epidittico, infine, forma degenerata dell'argomentazione, ha a che vedere con la lode del bello. *Ivi*, p. 114.

Si può verificare, infatti, che il predominio della parola ceda il passo alla critica per immagini, (si pensi, per esempio, al videosaggio¹²), che fa uso, cioè, dello stesso linguaggio impiegato dall'oggetto preso in esame. Succede, inoltre, che all'ampliarsi e allo sfumarsi dei confini del luogo in cui il discorso sul cinema abita e all'ascesa di inediti soggetti critici, in un tempo segnato, tra le altre cose, dall'innovazione tecnologica della rete, corrisponde una mutazione della forma del mezzo impiegato per elaborare e diffondere il discorso e, conseguenzialmente, dei connotati della critica cinematografica stessa. Allora, come in una parabola involutiva, talvolta la critica torna a prescindere dalla conoscenza del linguaggio cinematografico o ripete schemi pedestri ed errori connaturati a una fase primordiale e stentata della sua storia.¹³

A concorrere all'estensione del campo vi sono ragioni quali la variabile temporale e, va da sé, socio-antropologica, e il già citato avvento della cultura digitale, ma gioca un ruolo anche il concetto di cinefilia, che con la critica cinematografica stringe un rapporto di prossimità ma non di esatta corrispondenza o sovrapponibilità e che può vivere anche a prescindere dalla stessa. La cinefilia considera la settima arte un mezzo espressivo eletto e unico, del tutto originale; alimenta il discorso critico e, soprattutto negli anni Ottanta, contribuisce alla culturalizzazione del cinema,¹⁴ concorrendo altresì a situare il critico in una posizione ancora più «mal definita»¹⁵.

Il suo carattere multidisciplinare e il pullulare di testi di varia natura testimoniano una vitalità tuttora indomita della critica, termine che giunge a designare persino un mestiere e un'istituzione.

Constatata la sua essenza ambigua e l'inefficacia del tentativo di perimetrarne i confini, si intende procedere, nel corso di questo capitolo, a ripercorrere per sommi capi quali volti abbia assunto nel Novecento, con l'ambizione non tanto di proporre un percorso cronologico, pur procedendo necessariamente con una scansione temporale, ma di dar voce alle più urgenti questioni, ai nodi emblematici della sua storia, riconfermati, approfonditi, messi in discussione o smentiti nel secolo successivo, con la consapevolezza di non poter giungere a una disambiguazione del tema e di non poter che parlare di una pluralità di *significati*.¹⁶

A partire dall'alba del Novecento, caratterizzata dal clima di euforia alternata a diffidenza per l'innovazione tecnica del cinematografo, si vaglieranno le prime pratiche discorsive, le rubriche di letterati che pongono precocemente il problema relativo allo statuto dell'autore cinematografico e delle personalità dedite alla scrittura critica.

¹² Cfr. 2.2.3.

¹³ Il primo piano, ad esempio, è ritenuto un'inconsueta scelta formale, poiché non noto e non realizzabile nella messa in scena teatrale. In quanto nuova dimensione propria del cinema, diviene oggetto di riflessione per registi e teorici come Epstein, Dulac, L'Hebrier, Ejzenštejn, Balázs. Cfr. GIANNI RONDOLINO, DARIO TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. De Agostini, Novara, 2022, pp. 119-121.

¹⁴ MENARINI, ROY *Il discorso e lo sguardo – Forme della critica e pratiche della cinefilia*, Diabasis Parma, 2018, pp. 13-22.

¹⁵ FRANÇOIS TRUFFAUT, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia, 2003, p.13

¹⁶ ANDRÉ BAZIN, *Réflexions sur la critique*, in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Cahiers du cinéma, Paris 1998, pp. 305-306.

Alle iniziative giornalistiche istituzionali degli anni Trenta e Quaranta seguono quelle di critica cinematografica sui quotidiani e dunque la pubblicistica sulle riviste culturali, popolari e specializzate, che si tratterà avvalendosi di stralci dell'epoca e a cui succederà una rapida ma doverosa incursione nel clima politico responsabile della nascita della critica militante degli anni Sessanta.

Una commistione di interessi, le suggestioni teoriche e un affinamento del linguaggio, con l'indispensabile apporto di tesi desunte da altre discipline vivificano poi il ragionamento critico, così come la nascita di un'etica e le più recenti mutazioni medialità.¹⁷

I saperi cinematografici prendono quindi la via dell'istituzionalizzazione e, parallelamente al suo ingresso nell'ambito accademico, la critica vede un progressivo serrarsi delle porte d'accesso delle riviste e dei quotidiani, che subiscono un assottigliarsi delle recensioni. Nel nuovo millennio, infine, la critica cinematografica si fa campo magnetico in cui operano forze opposte e collidenti: l'oggetto filmico ha un profilo sempre più sfuggente, è un corpo che rischia di diventare amorfo nel magmatico flusso mediale. La radicalità del pensiero politico di certi decenni del Novecento è ormai un lontano ricordo e, a un tempo, si fanno sempre più urgenti le teorizzazioni sulla postmodernità.

1.1.1. La nascita della critica e la dipendenza dai modelli teorici dominanti in campo letterario

Sebbene la storiografia del cinema abbia a lungo collocato la nascita della critica cinematografica all'inizio degli anni Venti, quando si ravvisano gli incipienti tratti di una stereotipia che si è poi imposta come tradizione, il discorso intorno alla settima arte scaturisce inevitabilmente in simultaneità con i primi esempi di cinematografo. Gli interventi che dal principio gravitano intorno a questa prodigiosa innovazione sono da considerarsi estemporanei e connotati da dispersione e casualità, dovute per lo più al carattere non ancora plasmato e dunque imprevedibile della novità socioculturale e di linguaggio che si affaccia in Italia a partire dal 13 marzo 1896, con il suo debutto presso lo studio fotografico Le Lieure del vicolo del Mortaro a Roma.¹⁸

I primi scritti in merito risentono di una forte impronta positivista e compaiono su riviste fotografiche e di settore quali *Il Bullettino della società fotografica italiana*, *Progresso fotografico* o *La fotografia artistica* e indugiano con malcelata esaltazione sugli aspetti tecnici, oltre ad arrischiarsi a prevedere gli ipotetici effetti sulla collettività e le potenzialità più disparate che sembrano connaturate al nuovo mezzo. Le molteplici opinioni, ostili o favorevoli al cinematografo, infervorate o scettiche circa la portata storica dell'invenzione, hanno in comune la menzione, evidentemente necessaria, di un termine di paragone, sia esso il teatro, la pittura o la letteratura.

¹⁷ ALBERTO PEZZOTTA, *La critica cinematografica*, Carocci, Roma, 2021, pp.27-39.

¹⁸ DENIS LOTTI, *Il cinema tra le colonne. Storia, metodi e luoghi della critica cinematografica in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2020.

Giovanni Papini, nel 1908, tentando di tratteggiare su «La Stampa»¹⁹ il profilo del *medium*, si esprime in questi termini:

Rispetto al teatro - che in parte esso intende sostituire - il cinematografo ha il vantaggio di essere uno spettacolo più breve, meno faticoso e meno costoso, di esigere, cioè, meno tempo, meno sforzo, e meno denaro. [...] Riunisce le proprietà dei giornali quotidiani e delle riviste illustrate: i giornali ci descrivono i fatti nel tempo, ma senza darcene le immagini. Le riviste ci danno le immagini ma immote e fisse nello spazio, mentre il cinema ci dà le figure visibili svolgentisi nel tempo.

Allo stesso modo, Sebastiano Arturo Luciani, pur con l'intento di nobilitare la neonata tecnica, auspicando che venga assunta allo statuto di arte, tradisce l'intima connivenza con chi si interroga sull'esistenza di uno specifico filmico ed è scettico riguardo alla dignità del cinema di essere citato accanto alle discipline dalla tradizione già ben consolidata.

Intendiamoci: il cinematografo come è oggi non è un'arte, ma semplicemente un genere di spettacolo, che ha una singolare analogia formale ed intima con la pantomima romana del tempo di Augusto, e il cui successo è dovuto ad analoghe condizioni spirituali e sociali.

Ma se il cinematografo non è ancora arte, ha in sé tutte le possibilità per diventare tale; per essere anzi l'arte più rappresentativa e la sola originale del nostro tempo,

Finora, non se l'abbia a male nessuno, tutto quello che è stato fatto con le migliori intenzioni, non è se mai che un tentativo di fare dell'arte, non altro.

Il Teatro, generato come è dalla lirica, è essenzialmente verbale e statico, e tende al movimento esteriore (il che costituisce la teatralità). Il cinematografo, come rivela il suo nome stesso, è essenzialmente visivo e dinamico, e tende, con la successione rapida di innumerevoli scene ed episodi che si integrano nel tempo, a costituire una sorta di lirismo che potremo dire visivo. Sono due forme, quindi, divergenti.²⁰

E ancora:

Altro errore, per quanto meno grave, è quello di voler trarre gli argomenti da romanzi.

Il romanzo, di solito, è un seguito di scene e di episodi rilegati da brani di spiegazioni e di commenti.

¹⁹ GIOVANNI PAPINI, *La filosofia del cinematografo*, "La Stampa", Torino, a. XLI, 18 maggio 1907, pp. 1-2.

²⁰ *Ivi*, pp. 9 – 11.

È chiaro allora che se si riduce un romanzo a cinedramma, le varie scene non restino intelligibili se non rilegate da leggende esplicative, e che quindi la proiezione non diventi altro che l'illustrazione di un racconto. Ora il cinematografo non deve essere l'illustrazione di un racconto, ma un racconto visivo fatto con immagini. Il che è ben diverso. Deve, cioè, essere intelligibile senza alcuna leggenda esplicativa.²¹

Luciani arriva poi a parlare di futurismo, passando per l'impressionismo pittorico e la musica moderna. Del resto, il dibattito sullo specifico filmico è rimasto acceso lungo tutta la storia del cinema, suscitando riflessioni che vertono sulla natura spuria dello stesso e sulla sua insita tendenza a mutuare elementi da altri ambiti. Per Gianni Amelio, per esempio, critico cinematografico ancor prima che regista, ha più a che vedere con la musica che con la narrazione, altrimenti non si spiegherebbe l'originaria tradizione di accedere alla sala cinematografica in qualsiasi momento della proiezione, anche a costo di non godere di una fruizione integrale dell'opera. La soluzione che risulta preferibile sembra infine quella di non interrogarsi riguardo alla peculiarità propria del cinema e di rinunciare, perciò, a caratterizzare univocamente un oggetto imprevedibile, concedendogli finalmente, la dignità di arte a sé stante, identificabile a prescindere da esperienze similari o ausiliarie.

Quel che è certo è che l'atto di nascita del cinema, a differenza di quello delle arti menzionate poc' anzi, è temporalmente recente e databile con sicurezza. Il flusso letterario, invece, è potenzialmente illimitato: il suo inizio e la sua fine corrispondono idealmente al primo e all'ultimo soggetto in grado di produrre un discorso. Va da sé, dunque, che non potendosi configurare un *prima* del cinema, anche la critica che lo pertiene sia di per sé claudicante, a meno che non conti sull'appoggio di un precedente consolidato e, per così dire, illustre.²² Allora, incappando in un giudizio di valore, la letteratura parrebbe il «padre nobile» del cinema e lo stesso rapporto interesserebbe i rispettivi discorsi critici.

Anche per quanto riguarda la pratica autoriale, del resto, persiste a lungo il pregiudizio di una superiorità intrinseca del testo letterario su quello cinematografico. Ancora Ennio Flaiano definisce, nel 1972, la sceneggiatura come un'esperienza negativa, solo utile a consolidare l'abitudine di scalettare una storia.²³ La scrittura sarebbe stata per lui come una «donna amata e tradita per il cinema e il giornalismo», cedendo a «sollecitazioni artistiche ed economiche».²⁴

Gli intellettuali più rappresentativi, quindi, disdegnano dapprima il nuovo *medium*, partecipano scarsamente al dibattito sul cinema e, quand'anche se ne interessino, dissimulano la loro vicinanza allo stesso. Tanta parte di questo rifiuto si deve all'influenza dell'estetica crociana, secondo la quale l'intuizione lirica avrebbe la meglio sulla tecnica.

²¹ *Ivi*, p. 12.

²² Cfr. ENRICO GHEZZI, *Paura e desiderio cose (mai) viste*, La nave di Teseo, Milano, 2024, p. 59.

²³ ITALO ALIGHIERO CHIUSANO, *La mia ricetta, ragionamento e buoni sentimenti*, «Il Dramma», anno 48, n 7-8, luglio-agosto 1972, ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, p. 1218.

²⁴ MARIA CORTI, *Introduzione*, in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti Postumi*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1988, p. VIII.

Le prime prese di posizione degli intellettuali sul cinema, risalenti al 1906, mirano ancora una volta a definire l'entità del mezzo e la critica non si configura ancora come derivativa, a metà strada cioè, tra un'opera data, il film, e un'idea generale e per lo più astratta che si difende strenuamente attraverso un'analisi che assume la forma della recensione. Un decisivo passo in questa direzione si ha grazie a personalità del calibro di Gabriele D'Annunzio e Ricciotto Canudo, che perseguono la legittimazione del cinema, il primo ammettendo la temporanea grossolanità della settima arte ma prevedendo il suo potenziale di elevare il popolo dall'ignoranza, il secondo inneggiando alla dea velocità. Se Preziosi,²⁵ Marinetti, Zuccoli, Oxilia, Deledda, Capuana si situano nella stessa posizione favorevole, non manca chi, come Martoglio, Bracco, Grazzini, F.M. Martini, con scarsa lungimiranza, osteggia il futuro di questo sorprendente frutto del progresso tecnologico.²⁶

Pellicole come *L'Inferno*, *Cabiria* e *Quo vadis?* sono ritenute modelli capaci di validare lo statuto culturale delle opere filmiche, per il solo fatto di essere in grado di reggere il confronto con il teatro, secondo un ragionamento che persevera nel battere il consueto terreno del paragone con un antecedente più nobile.

Il cinema sembra guadagnarsi una posizione di rilievo insindacabile solo quando, ed ecco che è rispettata l'aderenza a categorie prettamente letterarie, s'impone a gran voce il genere del realismo, che porta con sé la nobiltà di uno scopo didattico e di meriti sociali, pedagogici e morali. In Italia, le caratteristiche del realismo si dimostrano tuttora imperanti, a scapito del fantastico e dell'affermarsi del cosiddetto *cinema di genere*.²⁷

Allora, l'intervento dei grandi intellettuali non appare più così disdicevole o peregrino e, prendendo le mosse, come già accennato, da Gabriele D'Annunzio e dal suo incentivare l'analisi del film nei suoi aspetti estetici, in un ruolo ancora denso di incognite, come *primi inter pares*, e, si badi bene, non come mediatori esclusivi, vari letterati di spicco si cimentano nell'attività critica.

Questa consuetudine attraversa, come un'infrangibile spina dorsale, tutta la critica cinematografica del Novecento.

Il precedente illustre è senza dubbio rappresentato da Matilde Serao, scrittrice e giornalista che ha saputo spaziare dalla cronaca rosa alla critica letteraria, con frequenti incursioni su film culturalmente rilevanti. Attiva su «Il Giorno» di Napoli, Serao si distingue come un vero e proprio caso emblematico, utile a dedurre le tendenze stilistiche dei primordi della critica.

²⁵ Con Corra, Settimelli, Ginna, Balla e Chiti, Marinetti firma il Manifesto de La cinematografia futurista, pubblicato per la prima volta l'11 settembre 1916, in allegato al numero 9 del giornale «L'Italia Futurista», diretto da Bruno Corra ed Emilio Settimelli. In questa dichiarazione compaiono i concetti applicati nel film *Vita Futurista* (Arnaldo Ginna, 1916).

²⁶ Nel 1913, «Il Nuovo Giornale» indice un'inchiesta sullo sviluppo del cinema. Le risposte non vedono alcun futuro per il cinematografo. Di rimando, la controinchiesta della «Vita cinematografica» mostra un atteggiamento favorevole. LOTTI D., *Il cinema tra le colonne. Storia, metodi e luoghi della critica cinematografica in Italia*, p.14

²⁷ Cfr. ALAN O'LEARY, CATHERINE O'RAWE, *Against realism: on a 'certain tendency' in Italian film criticism*, 16:1, 107-128

Noi che spesso abbiamo detestato il cinematografo, per la banalità e la scempiaggine dei suoi spettacoli, noi, ieri sera, abbiamo fatto ammenda onorevole: noi ci siamo interessati come al più imponente spettacolo e il nostro animo ne è stato scosso e contiamo di ritornarci. Per noi il film della Milano per l'*Inferno* di Dante ha riabilitato il cinematografo: per chiunque, tale spettacolo sarà un vero palpito di curiosità e di emozione. E se Gustavo Doré ha scritto, con la matita del disegnatore, il miglior commento grafico al Divino Poema, questa cinematografia ha fatto rivivere l'opera di Doré.²⁸

La ripetizione enfatica del soggetto *noi*, l'iperbole del linguaggio che emerge nelle espressioni quali *il nostro animo ne è stato scosso, palpito di curiosità e di emozione* testimoniano non solo la vibrante partecipazione di Serao nel descrivere quello che definisce uno spettacolo imponente, ma suggeriscono altresì che il testo critico possa ambire allo statuto di nuovo testo autonomo, non relegato a una funzione ancillare rispetto al film.²⁹ Si tratta di un'opera a tutti gli effetti, che vive delle proprie strategie retoriche e risulta stilisticamente pregevole.³⁰

Brunetta, nel suo *Il cinema muto*³¹ denuncia una troppo frequente incomprensione del sistema espressivo che pertiene l'arte cinematografica. Altri stereotipi che persistono a lungo sono la sinossi dell'opera descritta letterariamente, l'esaltazione delle singole componenti formali, talvolta parametri puramente pittorici, pur senza collocarle in un contesto interpretativo più ampio. Quest'ultimo inciampo sembrerebbe derivare dalla scarsa dimestichezza con il montaggio e dalla presa in carico delle inquadrature come unità a sé stanti.

Solo dopo *Cabiria* e l'imprescindibile apporto dannunziano, le categorie si fanno più puntuali e calzanti. Seppure le consuetudini si sistematizzano con il passare del tempo e la critica volta a consigliare (deliberativa), a giudicare (giudiziaria), a insegnare (epidittica e pedagogica), goda in seguito del ricorso a formule come l'associazione o la dissociazione, il paragone, l'analogia e la metafora, nonché degli elementi della retorica (*ethos, pathos, logos*), nella sua fase aurorale, l'aspetto argomentativo risulta ancora claudicante. Prevale invece l'impronta solenne, letteraria e quasi emozionale.

Fra i nomi dei letterati che, tra gli anni Venti, Trenta e Quaranta, si distinguono nel discorso sulla settima arte vi sono dapprima Piero Gadda Conti su «Il popolo d'Italia» ed Emilio Cecchi su «La fiera letteraria». Giansiro Ferrata e Giacomo Debenedetti su «Solaria», Emilio Sacchi su «Il Corriere della Sera», Mario Gromo su «La Stampa». Poi Moravia, Savinio, Margadonna, Piovene, Emanuelli, Palmieri, Brancati, Vittorini, Debenedetti, Cecchi, Luciani, Pannunzio, Longanesi, Flaiano, Zavattini,

²⁸ Cfr. «Il Giorno», Napoli, 2 marzo 1911.

²⁹ ANTON GIULIO MANCINO, *Lo sguardo e l'ossessione. Forme della critica cinematografica* Bulzoni, Roma, 2002 e ANTON GIULIO MANCINO, *Il film e il suo doppio. Critica, teoria, cinefilia* Mimesis, Milano, 2014

³⁰ Si arriva a giocare linguisticamente sul termine stesso di «Cinematografo». Cfr. PATRICIA BIANCHI E GIOVANNI MAFFEI, *Nuove letture per Matilde Serao*. Università di Napoli Federico II 17-18 ottobre 2018, *Atti*. Anno XLVII-Fasc. IV - N. 185/ 2019, pp. 693-700

³¹ Cfr. GIAN PIERO BRUNETTA, *Il cinema muto italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008, p.152

Palazzeschi. Su «Solaria» Montale, Bacchelli, Bragaglia, Gadda, Gromo. Su «Il convegno» e «Cine-Convegno» diretti da Enzo Ferrieri scrivono Gerbi e Ragghianti. Si tratta di scrittori che, in quanto non specializzati, non hanno meriti di attendibilità filologica, ma vantano attitudine interpretativa e lungimiranza nel cogliere particolari che non di rado sfuggono o sono considerati di poco conto dai tecnici.³²

Tra i nodi cruciali ricorrenti vi sono la strenua confutazione dei principi dell'estetica crociana e la riflessione sull'artisticità del cinema e la dignità della componente tecnica.

Anche tra le pagine di «Cinema Nuovo», fondata da Guido Aristarco, *exemplum* che concentra gli orientamenti infervorati e spesso contraddittori degli anni Cinquanta, figurano le firme di Corrado Alvaro, Rosario Assunto, Carlo Bo, Libero Bigiaretti, Romano Bilenchi, Italo Calvino, Arrigo Cajumi, Franco Fortini, Raffaello Franchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Vittorio Sereni, Pietro Sissa, Giorgio Soavi, Giovanni Titta Rosa, Claudio Varese ed Elio Vittorini.

Tornando al valore nobilitante della categoria del realismo, che coinvolge gli scrittori in una comparazione tra letteratura e cinema, nella forma di brevi articoli, tra il numero 1 (dicembre 1952) e il numero 23 (novembre 1953) della rivista,³³ su ispirazione di un pezzo firmato da Giovanni Titta Rosa sull'antecedente «Cinema», compare una rubrica dal titolo *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*.

Nel loro complesso, ora laconici, sprezzanti e intenzionati a non far comunicare i due piani, ora rifulgenti di dichiarazioni d'amore per il cinema, intervallate da contributi personali e aneddotici, contribuiscono all'ampliamento multidisciplinare del dibattito sulla più giovane delle arti.

Di seguito si riportano due esempi di pareri dissimili sul tema. Da una parte, Alvaro si esprime in questi termini: «Il cinema migliore d'oggi in Italia è fatto da scrittori: Brancati, Flaiano, Moravia, Berto [...]. Non vedo il dissidio con la letteratura, ne vedo anzi la filiazione o la parentela»³⁴.

D'altro canto, Italo Calvino rifugge il cinema che cerchi un rapporto di parentela con la millenaria tradizione letteraria.

«A me il cinema quando somiglia alla letteratura dà fastidio, e la letteratura quando somiglia al cinema anche. M'interessano i film da cui posso imparare o verificare determinate cose della vita (tipizzazioni, modi di rapporti umani, rapporti tra persona e ambiente, ecc.) che se non c'era il cinema a dirmele, non sarei riuscito a capire in altro modo»³⁵.

³² LOTTI D., *Il cinema tra le colonne. Storia, metodi e luoghi della critica cinematografica in Italia*, pp. 25-26.

³³ Nel n. 22 (novembre 1953) inizia la pubblicazione di *Letterati al cinema* di Emilio Tadini, uno studio «sul modo in cui la cultura italiana ha accolto e valutato il cinema». Cfr. EMILIO TADINI, *Letterati al cinema*, prima parte, «Cinema Nuovo», a. II, n. 22, 1 novembre 1953, pp. 264-265.

³⁴ CORRADO ALVARO, *Filiazione e parentela*, «Cinema Nuovo», a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 12.

³⁵ ITALO CALVINO, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, «Cinema Nuovo», a. II, n. 10, 1 maggio 1953, p. 262.

Allargando il raggio di visione anche al panorama internazionale, André Bazin,³⁶ pensatore co-fondatore dei «Cahiers du cinéma», Roland Barthes, che dal testo letterario si apre al cinema e alla fotografia, Pier Paolo Pasolini, che approda invece alla teoria e alla pratica cinematografica; Maurice Blanchot, Jean Starobinski, Italo Calvino, Umberto Eco sono solo alcuni dei nomi la cui attività parte dal campo della filosofia o della semiotica letteraria.

Risulta spontanea una riflessione riguardo a una certa direttrice del macroinsieme delle personalità critiche, che sembrerebbe valida per l'intera storia della disciplina e ancora attuale. Se l'eredità di nomi e modelli della critica cinematografica da parte di quella letteraria è innegabile e dimostrabile con gli scritti qui citati e altri numerosi esempi che affollano fin dagli albori le pagine di quotidiani e riviste, il movimento in direzione reciproca e opposta è pressoché inesistente. Non si riscontrano, infatti, tracce di apporti significativi ai consolidati stilemi della critica letteraria da parte del discorso sul cinema, forse in virtù del fatto che la letteratura vanta, come la musica, un'eredità filologica più complessa, laddove la genealogia dei film è invece più facilmente ricostruibile. In quanto arte del Novecento, quella cinematografica, ha una storia agilmente riassumibile, limitata e dunque più incline a essere domata da chi si cimenta, talvolta pur dilettante,³⁷ nella pratica discorsiva che la concerne. Il cinema, come sarà reso noto nei paragrafi successivi, si istituzionalizza in breve tempo, facendo sì che il proprio linguaggio diventi ben presto popolare e condiviso. Gli intellettuali a tutto tondo, categoria attualmente in via d'estinzione, godono di competenze organiche, sebbene non specificamente tecniche. Chiunque oggi si voglia avvicinare al linguaggio del cinema può acquisire i requisiti di base per isolare e analizzare le sue componenti (dalla fotografia al montaggio, dalla sceneggiatura alle abilità attoriali), ma la strada che uno specialista dovrebbe intraprendere per raggiungere un sapere trasversale e non affetto da miopia e settorialità, è ardua e non di rado infruttuosa.

1.1.2. La critica informativa sui quotidiani e quella tendenziosa sulle riviste

Il fondamentale contributo di Turconi, il primo studioso a ordinare i periodici cinematografici e autore, nel 1977, de *La stampa cinematografica in Italia e negli Stati Uniti*, così come gli studi successivi sul tema, fa emergere con ogni evidenza che una critica consapevole e autonoma, o almeno autoproclamatasi tale, non è visibile prima degli anni Venti del secolo scorso. A seguito di un prolungato silenzio che succede all'entusiasmo iniziale per la nascita del cinematografo, infatti, gli scritti di indirizzo cinematografico proliferano a partire dal 1904, ma risultano fortemente connotati da un'impronta informativa. In primo luogo, occorre infatti notare che si tratta di bollettini pubblicitari che denotano una mancata emancipazione dal mercato interno e una dipendenza dalle case di produzione. I

³⁶ André Bazin (1918 – 1958) è considerato il “padre spirituale” della Nouvelle Vague, uno degli ispiratori della *politique des auteurs* e anticipatore della critica strutturalista. Cfr. PEZZOTTA, A. *La critica cinematografica*, p.20.

³⁷ Cfr. *infra* 1.1.6, 2.1.3

dati forniti sulle colonne dei quotidiani³⁸ riguardano palinsesti e case cinematografiche, confermando l'*impasse* finora ineludibile: la critica cinematografica è votata a una posizione di subordinazione, se non alle altre arti, almeno a un sistema economico al quale soggiace con servilismo. La storia del discorso sul film sembra un'ingrata staffetta nella quale la critica non può che passare da un padrone all'altro; superata l'ingerenza delle case di produzione, confermata altresì dalla presenza di iniziative di stampa in città quali Napoli, Milano e Torino, sedi delle maggiori iniziative produttive, il critico si assoggetta non di rado alla figura dell'autore e alla sua aura da demiurgo. Si rimette alla sua licenza creativa e alle parole che egli stesso proferisce per descrivere la sua opera e che spesso diventano nel pezzo critico delle prove non tecniche, bensì estrinseche, non site nel film ma esistenti nella realtà, magari sotto forma di interviste. Il passo successivo da parte del critico è la prevedibile ambizione, in vista di una nobilitazione, di trasformare il proprio lavoro in prassi registica.

A confermare questo meccanismo di necessaria soggezione alla produzione (del resto il testo critico ha per definizione come oggetto un altro testo) è l'inevitabile concomitanza tra una crisi della critica e la stagnazione della produzione nazionale nel corso degli anni Venti, cui seguono battaglie ingaggiate da diverse riviste con uno scopo di rilancio.

A livello quantitativo, di 57 quotidiani attivi nel 1973, solo 8 non hanno una rubrica di critica cinematografica. Tra questi, i casi de «Il Fiorino», «Il Globo», «Ore 12» e «Il Sole 24 Ore» non meriterebbero di essere presi in considerazione in tale analisi, in quanto di impronta economico-finanziaria. «Il Manifesto» e il «Secolo d'Italia», rispettivamente organi di partito della sinistra estrema e della destra estrema, invece, parrebbero in questo modo dare scarsa rilevanza alla recensione come discorso politico. Tra i quotidiani di pura informazione, solo «Il Piccolo» e «Il Gazzettino» presentano l'anomala tendenza all'esclusione della critica sui film. Pur ridotto a espediente di richiamo commerciale, lo spazio dedicato alla rubrica di recensioni è ormai solidamente acquisito e divenuto consuetudine all'alba degli anni Settanta.³⁹

Pressoché un decimo dello spazio disponibile su un quotidiano sarebbe dedicato allo spettacolo, metà di questo sarebbe riservato al cinema, in egual misura spartito tra la spinta pubblicitaria e delle *protorecensioni*, improntate sulla dimensione della mondanità e della frivolezza, dense di notizie di costume, con l'attribuzione di valore primario alla categoria della verosimiglianza e alla celebrazione divistica. La trama, una valutazione sommaria, un discorso sugli interpreti rientrano in abbozzate e non concluse conversazioni monodiche: non vi è traccia di interventi approfonditi e rapsodici, né di scambi dialogici che non rispettino il procedimento secondo il quale il lettore dovrebbe vedere confermata e validata dal critico la propria posizione.

³⁸ Si veda, per esempio, il caso de «Il Tirso», un periodico teatrale che ospita, sin dalla sua fondazione, nel 1904, una rubrica (*Il Tirso al cinema*) in forma di bollettino informativo sul mondo del cinema, dai palinsesti alle Case cinematografiche. Cfr. LOTTI D., *Il cinema tra le colonne. Storia, metodi e luoghi della critica cinematografica in Italia*, p.11.

³⁹ BRUNO DE MARCHI (a cura di) *La critica cinematografica in Italia. Rilevi sul campo*, Marsilio, Venezia, 1977, pp. 46, 47.

Sul piano qualitativo, occorre precisare che l'attributo *informativo* impiegato poc'anzi ha una doppia valenza. Se la funzione principale del bollettino è quella di mediazione tra gli interessi dei produttori e degli esercenti, con servizio di notizie sul singolo film, dalla sinossi ai suoi punti di forza, tralasciando interventi che raggiungano un grado di complessità e problematicità più elevato, è parimenti manifesto il ruolo della stampa come guida, talvolta eco, dell'opinione pubblica. I quotidiani e rotocalchi si pongono dunque nella posizione di censori e arbitri del gusto, non fornendo solo asettici contenuti divulgativi sulle pellicole, bensì orientando e semplificando la visione, anche con giudizi netti, in virtù di una vicinanza con il blocco politico governativo e di indirizzo democristiano.⁴⁰ In tal senso, sarebbe preventivamente confermata, anche nel campo dello spettacolo, l'affermazione caustica e provocatoria pronunciata da Carmelo Bene,⁴¹ secondo la quale la stampa non informerebbe *sui* fatti, ma informerebbe *i* fatti, nella sua accezione di modellare secondo una certa forma e dunque plasmare e viziare le abitudini di visione del pubblico. Le condizioni nelle quali il quotidianista è chiamato a lavorare possono essere definite onerose e non giustamente riconosciute, tra l'obbligo di riflettere gli umori del pubblico, l'affanno provocato dalla fretta di emettere un giudizio insindacabile, la premura di non connotare il proprio scritto in senso culturalmente elevato.

Consultando l'archivio che raccoglie i numeri de «La Stampa»,⁴² saltano all'occhio, tra gli altri articoli, le pubblicità della Kodak che invitano a diffidare delle pellicole che non presentino suddetto marchio e la rubrica «Guida dei film» nella quale il titolo è seguito dal nome della sala cinematografica che avrebbe ospitato la proiezione, menzionata tra parentesi, e nella quale figurano solo stringate trame e talvolta brevi informazioni tecniche quali «Cinemascope a colori»⁴³.

Nel numero 152 del 1942 compare un articolo sul *Pastor Angelicus* (Romolo Marcellini, 1942) dal titolo «Il film sul pontefice e la sua interessante trama», eloquente rispetto al *corpus* del pezzo, che descrive per intero la sinossi dell'opera, non lasciando spazio per ulteriori sforzi interpretativi.⁴⁴

«Il film su Caruso offende la memoria del tenore. Il tribunale condanna la casa cinematografica» denuncia invece l'increscioso caso che prevede che la Metro Goldwyn Mayer risarcisca con 5 milioni di euro il figlio e i nipoti di Enrico Caruso, data la presenza nel film di numerose scene che si dovevano considerare lesive dell'onore.⁴⁵

Sul numero del 24 ottobre 1933 Compare poi *I film di metallo* accanto a un articolo che celebra l'attrice Tatyana Pavlova. Un'intera colonna è dedicata alla disquisizione, in termini tecnici, relativa al materiale delle pellicole nonché al loro punto di infiammabilità. Non manca una lunga panoramica sullo stato di salute dell'industria cinematografica, all'alba degli anni Trenta, firmata da Gino Olivetti, con tanto di accorata segnalazione di una lotta tra giganti nel campo produttivo, della scomparsa di un migliaio di

⁴⁰ PEZZOTTA, A. *La critica cinematografica*, pp. 30-34.

⁴¹ Carmelo Bene - *Uno contro tutti. Maurizio Costanzo Show*, 1995.

⁴² «La Stampa». Archivio storico dal 1867.

⁴³ *Sulle scene e sugli schermi* in «La Stampa», anno IX n.281, 26, 27 novembre 1955

⁴⁴ «La Stampa», n. 152, 26 giugno 1942, p. 4.

⁴⁵ «La Stampa», anno XI – n.127, 29 maggio 1955, p.5.

sale, con un occhio attento alla situazione internazionale, in particolare americana e tedesca, e un monito alla competizione da parte del nostro paese, attuabile solo «eliminando i romanticismi artigianali in un campo in cui domina l'organizzazione».⁴⁶

Se viene riservato uno spazio alla figura di Marcel Marceau e, di conseguenza, anche alle sue esperienze cinematografiche, è solo con l'occasione di promuovere il suo spettacolo presso il teatro Carignano. Nella stessa pagina, del resto, i lavori cinematografici in Italia sono menzionati solo in termini di incassi, con il primato di *Pane, amore e gelosia* (Luigi Comencini, 1954), e viene sottolineato il criterio di attribuzione di un valore, tanto maggiore quanto più il film colma il divario che lo divide dalla migliore produzione americana.⁴⁷

Nessuna traccia, dunque, dell'ambizione di analizzare linguaggio, estetica o struttura di una singola opera, né la poetica di un autore o i cliché di un genere.

Nelle parole di Gromo si ravvisa, invece, un piglio critico più indirizzato al giudizio della commedia italiana di Blasetti, *Prima comunione* (Alessandro Blasetti, 1950), visionata sullo schermo del Lido di Venezia e definita «un gaio film italiano». Descritta la calorosa accoglienza in termini di applausi e risate da parte del pubblico, il giornalista spende per la commediola parole come «commossa, quasi sempre divertente, talvolta francamente spassosa», ma la recensione si sviluppa poi esclusivamente nella trattazione dell'intreccio narrativo.⁴⁸ Gromo, celebre penna de «La Stampa», viene celebrato nel 1954 sullo stesso quotidiano dal collega Franco Antonicelli, in uno scritto che fa emergere il suo acume d'analisi, la sua cautela nel giudicare un fenomeno pervasivo come il neorealismo in Italia e il suo procedere coscienzioso nell'apporre etichette.⁴⁹

Di tanto in tanto vi sono poi gli spazi per le critiche dei lettori e i «Referendum sul film italiano», occasioni per conoscere i gusti del pubblico, chiamato a rispondere a domande sugli autori e interpreti maggiormente apprezzati o sulle tendenze auspiccate per i futuri film prodotti. Vengono poi pubblicate delle risposte scelte, stabilendo un flusso di influenze che segue la doppia direzione pubblico-giornale e di nuovo giornale-pubblico.

Nei quotidiani, dunque, l'informazione cinematografica avrebbe lo scopo di influenzare scopertamente il potenziale fruitore e guidare il mercato. Si tratterebbe quindi di un momento specifico e autonomo all'interno di un più vasto programma formativo che pertiene l'intera stampa. Il periodico d'attualità tiene in considerazione il cinema quale fatto di costume e la rivista di cultura, infine, si avvicina maggiormente, già dai suoi primi esempi, ad affrontarlo come un caso di produzione artistica.⁵⁰

Tra le prime riviste pubblicate vi sono «Cine Fono» e «La vita cinematografica» fondate rispettivamente nel 1911 a Milano e nel 1910 a Torino, che riscontrano ben presto la necessità di rilasciare proclami che le svincolino dalla soggezione alle case di produzione e che, come dichiarazioni d'intenti, permettano

⁴⁶ *Cinestampa* in «La Stampa», anno XI, 24 ottobre 1933.

⁴⁷ «La Stampa», anno IX n.103, 2.3, maggio 1955.

⁴⁸ Cfr. «La Stampa», anno VI numero 112, 7 settembre 1950, p.5.

⁴⁹ Cfr. «La Stampa» anno X, numero 124, 26 maggio 1954, p.3.

⁵⁰ DE MARCHI, B. (a cura di) *La critica cinematografica in Italia. Rilievi sul campo*, pp. 52, 53

di prendere le distanze da operazioni quali il «Bollettino Fox Film Corp» o il «Bollettino Edizioni Pittaluga».

La quindicinale «La Cine Fono» rivendica la propria autonomia nel formulare un giudizio critico, mentre «La vita cinematografica» opera una distinzione tra la parte reclamistica e commerciale e quella prettamente artistica e pronta a sentenziare giudizi ed esprimere dissensi.

Questi periodici si proclamano quindi di natura ibrida, con uno sguardo volto alla partecipazione al dibattito teorico-estetico e, sollevando la questione dell'asservimento ai produttori, gettano il seme per la nascita del sindacato della critica cinematografica.⁵¹ L'aumento del numero delle riviste specializzate si registra durante gli anni della Prima Guerra Mondiale⁵² e, se è vero che la critica non rifulge ancora per la propria emancipazione dalle logiche di mercato, esistono illustri eccezioni, tra le quali «Kines», «Lo Schermo» e soprattutto «Cinematografo» che, con la direzione di Alessandro Blasetti, intreccia la conoscenza teorica all'applicazione in campo critico e alla prassi concreta e legata ai tanto ammirati elementi di pura tecnica. Vantando collaboratori del calibro di Ferdinando Maria Poggioli, Raffaello Matarazzo, Anton Giulio Bargaglia e Umberto Barbaro, costituisce un apporto non indifferente allo sviluppo metodologico della critica cinematografica in Italia. Nella stessa pagina figurano una lode alla fotogenia dell'attrice Leda Gloria,⁵³ un ragguaglio sugli sviluppi della cinematografia educativa e il bilancio 1926-1927 della Terra-films («Il capitale della società viene elevato, come già avemmo occasione di pubblicare, da 1 a 3 milioni di marchi»).

Il regime fascista porta con sé stravolgimenti e novità, dall'attività dell'Istituto Luce alla nascita di Cinecittà, e le iniziative di «Cinema», «Bianco e Nero» e «Film» si pongono come mezzi di propaganda che contribuiscono a diffondere l'ideologia fascista. In una parabola di aumento esponenziale dei periodici di cinema con un non proporzionale ricambio di firme, si impongono nomi destinati a segnare la storia della scrittura critica: da Ugo Casiraghi a Callisto Cosulich, da Tullio Kezich a Morando Morandini, fino a Gian Luigi Rondi, tra i rari esponenti dell'area cattolica. Quest'ultima specifica riguardante Rondi permette di comprendere quanto i nomi siano spesso e volentieri ancorati a una posizione da difendere, se non a un partito politico entro il quale militare. Negli anni Cinquanta le ideologie si radicalizzano e irrigidiscono, portando all'ampliamento della frattura tra critica sulle riviste e critica quotidianistica.

Se ancora individualismo, analisi introspettive e psicologiche e dimensioni oniriche e inconscie non hanno alcuna speranza di occupare un posto tra le pagine, una rivista come «Filmcritica»⁵⁴ si occupa di difendere a spada tratta, forse secondo l'esempio francese, il concetto di autore e si impegna a non

⁵¹ Cfr. MATTEO BERARDINI, *Il fragore della battaglia. I Sindacati della critica cinematografica in Italia attraverso la stampa d'epoca* in «Cinergie» – Il cinema e le altre arti. N.23 (2023)

⁵² Cfr. Biblioteca digitale Luigi Chiarini, Fondazione CSC – Centro Sperimentale di cinematografia.

⁵³ Cfr. «Cinematografo» N. 15, 1927, p. 7

⁵⁴ Dal 1950, «Filmcritica», fondato da Edoardo Bruno, con Umberto Barbaro, Galvano Della Volpe, Roberto Rossellini e Giuseppe Turrone, con un occhio di riguardo per l'estetica e basandosi sul modello francese realizza una collazione di voci eterogenee, destinata a dare il via a una vera e propria tradizione di cinefilia. Cfr. PEZZOTTA, A. *La critica cinematografica*, p. 32.

lasciarsi avvincere dalle maglie dell'idealismo né dell'ideologia. Nel numero di debutto⁵⁵ reitera la menzione alla realtà a scapito dei formulari astratti. Esordisce così:

Da più parti si è espressa assai seriamente la necessità di rivedere certi atteggiamenti critici ancor troppo legati a schemi di comodo, escogitati negli anni di costrizione politica, quando si preferiva ripiegare nella formula del cinema cinematografico per eludere i problemi più concreti di quella società. [...] Cultura, realtà, poesia non possono escludersi a vicenda. [...] Un cinema che prescinda dalla verità, un cinema che non sia l'espressione di un determinato periodo della società rischia di restare solo un gioco fine a se stesso.

Per questo Filmcritica non è una rivista antologica, non è, cioè, inutile collezione di buoni scritti: piuttosto Filmcritica vuole aver sin dall'inizio un carattere concreto e reale come concreta e reale è l'arte del nostro tempo.⁵⁶

Tra pagine traboccanti di Welles, Dickens, Clouzot, Renoir, Rossellini e addirittura l'ucraino Dovženko trovano spazio un'eloquente inquadratura di *Sperduti nel buio* (Nino Martoglio, 1914) in cui salta all'occhio, secondo Umberto Barbaro, la contrapposizione tra ricchi e poveri, una riflessione sull'insolito eroe positivo cinese nel *Giglio infranto* (*Broken Blossoms*, David Wark Griffith, 1919), «storia terrificante e patetica»,⁵⁷ a fronte di un antagonista bianco e un raffronto tra opere di uno stesso autore o di registi diversi che paiono influenzarsi.

Callisto Cosulich interviene poi in termini polemici nei confronti di certi critici:

Il critico, per naturale disposizione, tende a crearsi delle tavole sinottiche in cui vengono contemplate con la maggior chiarezza possibile la storia e le varie tendenze del cinema. È naturale ed umano che sia così anche se questo metodo, usato con poca prudenza, può portare ad un formulario astratto, a comuni denominatori, che in realtà non esistono.⁵⁸

Altri esempi, tuttavia, consolidano il principio secondo il quale, seppur più indifferente agli umori del pubblico rispetto ai quotidiani e con una minore incidenza sul mercato, data l'udienza ridotta e selezionata, il discorso sul cinema sia sempre tendenzioso e, più che aderente all'opera vista sullo schermo, sia finalizzato al supporto di una tesi e plasmato per conformarsi a un'idea generale astratta, che deve essere difesa e messa in luce. In tal senso, vi sono numerosi modelli: da «La Pattuglia», esempio di critica d'intervento in cui un compagno recensisce i film in base al contributo fornito alla creazione di una coscienza socialista (mostra *in nuce* un'inclinazione destinata a sistematizzarsi nella critica

⁵⁵ Cfr. «Filmcritica», n. 1, 1950.

⁵⁶ *Ivi*, p.3.

⁵⁷ *Ivi*, p.8.

⁵⁸ *Ivi*, p.12.

militante)⁵⁹, alle cattoliche «Ecs» e «Cct»⁶⁰ che osteggiano il realismo, alle riviste d'arte del secondo dopoguerra con una fiducia modernista negli strumenti della visione, fino alla celebre «Il Politecnico» di Elio Vittorini, promotrice del realismo poetico, che spinge per una sprovvincializzazione del cinema italiano, vaglia il modello americano e, almeno nella fase iniziale, mostra interventi animati dalla passione civile.⁶¹

In suddette occorrenze, il cuore del discorso non è mai l'opera cinematografica in sé, bensì lo sviluppo di una riflessione che aderisca a un percorso tracciato, a un fine promozionale o all'attualizzazione di un tema cardine del film. «Cinema Nuovo» è ammantata da una coltre marxista, sotto la quale si nascondono la diffidenza per la tecnica e un'attenzione privilegiata per i contenuti, a scapito della forma. Aristarco vede in Bergman un'occasione che permette alla critica cattolica di scendere a patti con quella marxista in uno scontro dialettico, costruisce l'apologia di Visconti e del suo progressismo, eleva la produzione bassa e popolare, disdegnando quella media e nazionalpopolare, che esercita un'effettiva presa sulla realtà e ottiene l'apprezzamento del pubblico, come nel caso di *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953). Care a «Il Politecnico» sono invece le già citate operazioni di attualizzazione, come nel caso dell'articolo che accanto a *La corazzata Potëmkin* (Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, 1925) appone la data del 1905, anno di ambientazione della pellicola, anziché quella di realizzazione. Per questa rivista Einaudi, che si configura come una fucina di voci, la lotta di classe e il momento iniziale della Rivoluzione russa sono prioritari in quanto rispondenti alle istanze di rigenerazione che la rivista persegue.

La diffusa preminenza dell'attenzione per il contenuto sulla considerazione per lo sperimentalismo linguistico vedrà un'inversione di tendenza in certa critica successiva, fino a indurre Gianni Canova a esporsi, nel 1990, sulla rivista «Segnocinema», contro le accuse di ingenuità nei confronti di chi vede un film per comprendere meglio temi quali il razzismo, la guerra e l'amore e contro un «metafilmico che si parla addosso» e una cinefilia intorpidita, atrofizzata e solipsistica, che si accontenta dell'«innamoramento piccolo piccolo per il meno peggio», che si occupa solo del funzionamento formale del testo, forzando la critica a muoversi entro un perimetro già dato, in una dimensione miope e tutt'altro che illuminata o visionaria.⁶²

⁵⁹ *Infra*, 1.1.3.

⁶⁰ «L'Eco del Cinema e dello Spettacolo» e «Cronache del Cinema e della Televisione».

⁶¹ LIVIO LEPRATTO, *Una critica cattolica non integrata* («L'Eco del Cinema e dello Spettacolo» e «Cronache del Cinema e della Televisione») in GUERRA, MICHELE (a cura di), MARTIN, SARA (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web* Diabasis Parma, 2019.

⁶² GIANNI CANOVA, *Contro la cinefilia. Liberi dalla critica*, in «Segnocinema», 10, 46, 1990, pp.2-4.

1.1.3. La critica militante degli anni Sessanta e la prevalenza dell'ideologia sull'estetica nell'analisi del film

Come si è già potuto intuire dal paragrafo precedente, all'alba degli anni Sessanta, ad avere la meglio è ancora la critica di gusto. Il divario tra quotidianisti e specialisti, tuttavia, si fa progressivamente più netto. Una svolta decisiva nel clima della critica cinematografica in Italia proviene dalla scossa rivoluzionaria della Nouvelle Vague e dall'urgenza delle riflessioni sul concetto di realismo.

Il *medium* dai natali borghesi per antonomasia sembra il dispositivo privilegiato per essere soggetto a influenze ideologiche e per riferire lotte per l'emancipazione, assurgendo a strumento di rivendicazione della libertà individuale. La pratica filmica, piegatasi alle discutibili finalità della propaganda fascista durante il Ventennio, diviene ora il veicolo della protesta, facendosi carica di istanze di riscatto sociale, sessuale e razziale. Tale tendenza non può che portare al parossismo una certa inclinazione alla messa in ombra dell'oggetto film, già paventata e dunque sperimentata nel decennio precedente. Ciò avviene in virtù di una critica che verte sull'astrazione di principi e idee sentiti come questioni improrogabili in quel periodo storico.

Divenuto nutrimento per le nuove generazioni, il cinema viene preso in considerazione in qualità di occasione di confronto con i grandi temi della modernità, concepiti come aggiornamento della cultura borghese. A seguito della pubblicazione di *Letteratura e vita nazionale*, a opera di Antonio Gramsci, nel 1950, il tentativo è quello di coniugare le lezioni qui contenute alle analisi di cultura di massa. L'idea è dunque di guardare ai film tenendo ben presente il pubblico al quale sono rivolti, i suoi gusti, le sue mancanze e i suoi bisogni. I nomi che si distinguono in questa direzione sono quelli degli allievi di Gobetti, in primo luogo Spinazzola,⁶³ in un contesto in cui a imporsi è invece un discorso autorialista e classicista, improntato sull'estetica del film, secondo il modello francese dei «Cahiers du cinéma».⁶⁴

A ispirarsi al lavoro di Spinazzola è la figura singolare di Goffredo Fofi,⁶⁵ corrispondente di cinema italiano per i «Positif», legati alla sinistra non stalinista, e critico di cui si ricordano, tra le altre cose, diversi articoli su Bava e Freda, la sistematizzazione della commedia all'italiana, un necrologio di Totò, valorizzando gli strumenti anarchici e burattineschi, e un rendiconto del western con un affondo sulle figure di Duccio Tessari e Sergio Leone. Esprime inoltre il proprio entusiasmo per il *peplum*,⁶⁶ in quanto espressione di reazione terzomondista del popolo al boom e in quanto privo di psicologismi e concessioni ai dettami della religione.

⁶³ Vittorio Spinazzola (1930 – 2020), critico letterario, italianista e storico del cinema, è autore dei volumi *Film 1961*, *Film 1962*, *Film 1963*, *Film 1964*, editi da Feltrinelli. Cfr. EMILIANO MORREALE, *Archeologie del popolare. Note sul dibattito critico degli anni Sessanta*, in GUERRA, MICHELE (a cura di), MARTIN, SARA (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, pp.173 – 186.

⁶⁴ Si fa riferimento alla fase della direzione di Éric Rohmer (tra il 1958 e il 1963).

⁶⁵ Goffredo Fofi (1937 – 2025) è un critico non appartenente all'ambiente accademico. Fonda i *Quaderni Piacentini* (con Piergiorgio Bellocchio e Grazia Cherchi), *Ombre Rosse*, *Lo Straniero*. Dirige la rivista *Gli Asini*.

⁶⁶ Il *peplum* è una produzione cinematografica ispirata alla mitologia o all'antichità classica. Cfr. *Peplum* in *Enciclopedia Treccani*.

Legata al nome di Goffredo Fofi e interprete esemplare dello strenuo perseguimento della causa rivoluzionaria, è la rivista «Ombre rosse», edita in una prima serie che conta otto numeri, dal 1967 al 1969, e in una seconda che copre gli anni dal 1970 al 1980. Le firme che, all'interno di un'iniziativa nata in seno all'ambito universitario torinese, si fanno portavoce di una critica-guida, che manifesta le istanze del movimento studentesco sono, accanto a quella di Fofi, Paolo Bertetto e Gianni Volpi. Il loro favore o, al contrario, la loro ostilità nei confronti di questo o quel regista hanno radice in ragioni che si distanziano da quelle squisitamente critiche. Le interpretazioni ideologiche non interessano esclusivamente il cinema cosiddetto impegnato, bensì investono e nobilitano anche i prodotti di respiro internazionale e quelli popolari, quandanche prettamente di consumo. L'influsso che si riscontra, tuttavia, come già accennato, non è quello dei «Cahiers du cinéma», bensì della rivista «Positif», ritenuta la rivale *engagée* degli stessi. A proposito degli autori prediletti, i nomi variano da Buñuel, Lang, Losey, Welles e tutti quelli che dalle stesse file della borghesia ne demistificano l'ideologia agli italiani Bellocchio e Ferreri, fino a Totò, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, dei quali viene rivalutata la comicità. Altrettanta attenzione è rivolta ai cineasti latino-americani quali Fernando Solanas, protagonista di un articolo dal titolo *Solanas e il cinema didattico. Molti Vietnam*, in cui Fofi prende in considerazione il suo lavoro non in termini estetici, bensì in quanto oggetto coerente con le ambizioni di un movimento ant imperialista. In qualità di fatto politico-sociale, un film è analizzato per la sua collocazione produttiva, per il suo rapporto con classi e movimenti, per il suo definirsi come campo di forze in cui si collocano i conflitti sociali. È significativa, inoltre, la parabola di progressivo accostamento e successivo allontanamento dal cinema popolare, che Fofi, in un graduale spostamento del baricentro dalla società alla politica, finisce per ritenere un fenomeno di retroguardia. Egli continua a preferire una politica degli autori, benché inizialmente il cinema popolare fosse di primario interesse per il suo carattere antistituzionale. Chi, pur nei ranghi della sinistra, sembra abbracciare anziché sabotare i meccanismi del potere (è il caso di Elio Petri e Francesco Rosi), subisce una condanna da parte del critico militante, che orgogliosamente e indistintamente sostiene invece con costanza il cinema del Terzo Mondo.⁶⁷ Nei primi due numeri di «Giovane Critica», emanazione del CUC di Catania, Mughini,⁶⁸ introducendo un saggio di Baldelli, denuncia l'atteggiamento assunto da Aristarco e da «Cinema Nuovo» nel suo complesso, incline a trascurare la validazione di certe strategie metodologiche sperimentate nel dopoguerra e non immune agli umori che stanno travagliando la sinistra, dalla destalinizzazione ai rischi del neocapitalismo. Dal canto suo, Aristarco risponde condannando l'immaturo eclettismo di «Giovane

⁶⁷ Cfr. ROY MENARINI, *Cinefilia* in GIULIA CARLUCCIO, LUCA MALAVASI, FEDERICA VILLA, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*. Carocci, Roma, 2015, p.350.

⁶⁸ Giampiero Mughini (1941) diviene protagonista di un quadrilatero polemico insieme ad Aristarco, Argentieri e Micciché.

Critica» e, in linea con Romano Luperini,⁶⁹ rifugge quella scettica sospensione di giudizio, affezionato, al contrario, «a un papa e una collana di vangeli cui riferirsi».⁷⁰

La ragione per la quale si riporta in questa sede tale disputa è principalmente quella di sottolineare la fallace caduta nell'estremismo, evidente nel fraintendimento dato dal considerare il marxismo un rigurgito di stalinismo e la difesa dell'autonomia artistica un allontanamento dal marxismo stesso.⁷¹ La desistenza di «Giovane Critica» e il suo abbandono della materia prettamente cinematografica in virtù di un allargamento verso i temi di attualità, sancisce l'ordine prioritario delle questioni incandescenti contemporanee su qualsivoglia altro aspetto che pertiene la materia filmica.

Con l'avvento di cineclub, cineforum e cine inchieste, negli anni Settanta il cinema si impone a poco a poco come fatto collettivo e, anche nell'ambito della critica, sempre più distante da inclinazioni formaliste, umanistiche, o estetizzanti, si evita ogni personalismo di sorta e si predilige un'ottica di azione a quella di pura teoria.

«Ombre Rosse», concretizzazione editoriale degli assunti fin qui emersi, offre esempi del posizionamento e delle priorità del discorso militante. Nel primo numero, pubblicato nel maggio 1967, a fronte di una tabella che, con stellettes e pallini e sotto il titolo de *I quattrocento colpi*,⁷² esprime i giudizi dei singoli collaboratori della rivista riguardo a una serie di film internazionali, si trova un significativo bilancio, condotto in dieci punti e firmato da Goffredo Fofi, della produzione italiana dell'anno precedente. Si notano una sua denuncia nei confronti di un cinema italiano incapace di «andare oltre, verso qualcosa d'altro se non nell'abuso di effettacci», lo scetticismo nei confronti della psicanalisi e delle sue potenzialità di offrire nuove vie, il giudizio su un film di De Seta «sincero e inutile»⁷³ in quanto, tra le altre cose, limitato a un tema prettamente individuale e non trattato con sufficiente distacco. Di seguito Fofi sottolinea la possibilità di guardare a un altrove, geografico e cinematografico, senza idealizzarlo in vaneggiamenti di evasione e ottimismo. Cita allora film cechi o ungheresi, delineando un affresco della crisi imperante, dovuta, a sua detta, alla mancanza di spinte politiche trascinanti e al «rinfioccamento» di elementi ormai desueti di anziani registi, per lo più italiani. Se per autori come Chaplin, Hawks e Ford viene impiegato un aggettivo quale «attivo», solo Brooks ha il «merito di aver offerto una lezione di morale politica e di probità registica non indifferente». Godard, invece, viene condannato per il suo cimentarsi in grandi temi quali la guerra, la società industriale, la politica, in termini approssimativi che segnalano il disorientamento di un intellettuale piccolo borghese, assai poco lungimirante, ma piuttosto autoreferenziale e addirittura provinciale e marginale in opere additate come deteriori (*Carabinieri*, *Alphaville*, *Made in USA*). Fofi auspica dunque un cinema che non arretri

⁶⁹ ROMANO LUPERINI, *Marxismo e intellettuali*, Marsilio, Venezia, 1974, p.166.

⁷⁰ GIAMPIERO MUGHINI, Legittimità del dubbio e articolazione di un dibattito, in *Giovane Critica*, 4, aprile-maggio 1964, p.40.

⁷¹ LORENZO PELLIZZARI, *Le nuove forme tra critica e ideologia*, in GIORGIO DE VINCENTI, *Storia del cinema italiano 1960/1964*, Marsilio, Venezia-Roma, 2001, p.563.

⁷² Si tratta di un modello destinato ad avere fortuna, mantenuto anche dal settimanale «Film Tv».

⁷³ Cfr. «Ombre Rosse» n.1, maggio 1967, p. 5

dinnanzi alla fatica di comprendere la complessità del reale e nell'ottavo numero, risalente al mese di dicembre del 1969, definisce tre momenti della funzione politica di un film: aggressione, spiegazione e proposta. Introduce così suddetti punti:

Il solo vero intervento positivo sulla realtà è quello politico, si dice. Ma dove comincia e dove finisce la politica? Rifiutando gli schematismi gruppuscolari come gli indiscriminati allargamenti attribuiamo al cinema una funzione infinitamente secondaria, e purtuttavia con un notevole margine di utilità. Si tratta, dunque, di cercare di capire cosa può portare su binari positivi l'elaborazione cinematografica.⁷⁴

Passa allora a esaminare l'aggressione, nota sin dal romanticismo e giunta all'apice durante le avanguardie degli anni Venti. Si tratta della reiterata e vana rabbia nei confronti della borghesia, destinata solo a «cadaverizzare nell'isolamento i suoi figli parricidi». Il momento da privilegiare è quello della spiegazione, sulla base delle interpretazioni critiche operate da autori quali Lang, Buñuel o Losey, ai quali va il merito della militanza contro l'ordine capitalistico e la sua morale. Esaurita la loro possibilità di incidenza sul reale, ci si deve inevitabilmente affidare a un metodo, con l'intento di superare il condizionamento culturale della borghesia e intervenire su di esso dall'esterno, nell'ambizioso scopo di elaborare una proposta, vale a dire indicare anche approssimativamente una via o una rosa di strade tra le quali scegliere. Questo passo non è che la conseguenza di una comprensione e un'assimilazione delle analisi e delle narrazioni portate avanti dal film, che non può prescindere dalla coerenza del regista. Fofi vede quindi nel cinema non solo uno strumento di denuncia, bensì anche un'occasione di coscientizzazione e formulazione di alternative, sebbene inviti a rinunciare a quest'ultima fase, spesso azzardata, che rischia di sfociare in puro realismo socialista. Il giudizio nei confronti di un film è quindi subordinato alla sua aderenza a questi tre momenti, con uno spiccato interesse per la rispondenza al secondo di questi requisiti.⁷⁵

Pur senza accenni espliciti alla politica *stricto sensu*, anche tra le pagine di «Filmcritica»⁷⁶ Adriano Aprà,⁷⁷ nell'intervento *Le Mépris e Il disprezzo*, esaminando le differenze tra l'originale e la copia italiana del film, parla di oscurantismo critico ed egli stesso ritorna, con *Pierrot le fou e il male delle apparenze*, sul bisogno assecondato da Godard, di svelare con i mezzi tecnici la natura fittizia del cinema, per poter annullare la fascinazione e costringere lo spettatore a prendere posizione. Questo è chiamato a fare il pubblico e ancor prima il critico, definito a ragion veduta *militante*: partecipare intellettualmente e politicamente, schierarsi con schiettezza, accompagnato alla visione attiva e alla lettura delle tensioni e dei messaggi impliciti dell'opera.

⁷⁴ «Ombre Rosse» n.8, dicembre 1969, pp. 7.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 7- 9.

⁷⁶ «Filmcritica», n. 151-152 anno XV, novembre – dicembre 1964.

⁷⁷ Adriano Aprà (1940 – 2024) nel 1966 fonda «Cinema & film» di cui è direttore fino al 1970. La sua attività rappresenta un costante punto di riferimento nella critica italiana. Cfr. Adriano Aprà in Enciclopedia Treccani.

In *Breve storia del cinema militante*, Fofi ripercorre il viaggio di grandi speranze e conseguenti sventure del cinema militante, che può sperare di tornare in auge solo se torneranno vive e brucianti le finalità libertarie e socialiste.⁷⁸

Sebbene l'urgenza di prendere consapevolezza e mettere mano alla realtà in tumulto sia tuttora di primaria importanza, la figura del critico militante è attualmente, per estensione di significato, quella di un interprete partecipe, schierato, non assopito in un discorso contemplativo, bensì un intermediario radicale, pronto a calarsi nelle vesti di un mediatore culturale che orienta il pubblico, impone una direzione, riconosce il valore di uno sguardo attraverso appassionate difese o polemici attacchi alle opere. L'eredità di certa partecipazione infervorata che si fa strada nei discorsi critici negli anni Sessanta è senza dubbio un'etica della visione, che consta della concezione del film come oggetto che non si limita a essere linguaggio e forma, bensì risulta utile a disturbare, a dire no: squarciare la maschera indossata dalla borghesia e da tutti i miraggi che affollano la realtà, anche con il pugnale della macchina da presa.⁷⁹

1.1.4. La recensione analitica e l'articolazione di un nuovo metalinguaggio

Si è già detto della pluralità di forme della critica e dunque della stretta relazione tra la categoria del *come* e quella del *dove*. Le sedi destinate a ospitare il discorso sono, per gran parte del XX secolo, i quotidiani, i periodici e le riviste specializzate. Lo schema che, dopo varie e già menzionate elaborazioni, va consolidandosi è quello della recensione, che vede reiterarsi, con durata variabile, un cappello introduttivo (*esordio*), la più o meno sintetica esposizione della trama (*narratio*), l'analisi del contenuto del film (*confirmatio*) e l'immane giudizio sullo stesso (*peroratio*). Genere esemplare della critica, la recensione è destinata a scalzare anche l'intervista, che fornisce prove estrinseche alla lettura del film, oltre che il saggio e il dizionario. Si caratterizza, nel periodo più florido e consapevole del discorso sul cinema, nei termini di testo analitico, che supera la fase puramente informativa, a sussidio dell'industria o di mero giudizio impressionistico. Alle stellette e ai pallini⁸⁰ e alle prese di posizione orientate a bocciare o promuovere un film in base alla sua percentuale di conformità a una data ideologia, si sostituisce un discorso che si propone di indagare i meccanismi interni dell'opera, deciptandone l'invisibile per renderlo manifesto. Pur non rivolgendosi a un lettore specializzato e non presumendone una vasta e specifica competenza, non si tratta di una scheda a carattere neutro e quella valutativa è una componente di vitale importanza. Permane necessariamente l'elemento divulgativo, che affonda le proprie radici nella tradizione della cronaca giornalistica o delle recensioni brevi su rivista, spesso non

⁷⁸ Cfr. GOFFREDO FOFI, *Breve Storia del cinema militante*, Elèuthera, Milano, 2023.

⁷⁹ Si parla di "cinema del no" come arte che contesta l'ordine sociale dato, critica anarchicamente l'esistente. Fofi rintraccia in vari registi questo rapporto diretto tra cinema e anima provocatoria, da Vigo e Buñuel a Kaurismäki, Oshima o Cipri e Maresco. Cfr. FOFI, G., *Il cinema del no. Visioni anarchiche della vita e della società*. Elèuthera, Milano, 2015.

⁸⁰ Cfr. *infra* 1.1.6.

firmate, in quanto il pensiero critico del singolo si identifica *in toto* con il mandato ideologico dell'iniziativa editoriale stessa. Nella recensione analitica, però, oltre all'attestato di garanzia fornito dall'*auctoritas*, di cui si dirà in seguito,⁸¹ a dominare è un forte discorso argomentativo, per avvalorare il quale, non di rado, si attinge a inedite fonti teoriche che esulano dal campo prettamente cinematografico, ma che permettono di vivificarne l'analisi grazie a una varietà di suggestioni e competenze. Parimenti, dato l'imporsi del cinema come arte autonoma, si inizia a impiegare un linguaggio capace di parlare in modo specifico di un dispositivo con una grammatica propria e si rende necessario l'utilizzo di termini quali inquadratura, campo, piano, raccordo.

Prendendo innanzitutto in esame una recensione di Filippo Sacchi,⁸² comparsa su «Epoca», settimanale di attualità e cultura edito da Mondadori tra il 1950 e il 1997, la scansione schematica risulta rispettata in maniera netta e puntuale. L'esordio consta di una nota introduttiva a carattere personale che assolve a una sorta di funzione fatica, attraverso il racconto di un ricordo cinematografico comico. Si tratta della modalità per stabilire un rapporto con il lettore, una specie di *digressio* collocata in apertura,⁸³ prima di sostenere la propria tesi, e del gancio utile per passare a parlare del «nuovo» film di Elio Petri, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), e degli incomodi che ha procurato ai membri della commissione della censura. Le due successive colonne dell'articolo sono quasi interamente occupate dal riassunto degli eventi, al quale segue un'analisi condotta in questi termini:

Se il film di Petri può diventare scottante per l'opinione italiana, è per il concorso di due particolari motivi, l'uno organico, l'altro occasionale, qui fortuitamente convergenti. Da una parte i residui di un'educazione totalitaria e il persistere nei nostri codici (accanto a una Costituzione democratica) di principi che tendono a mantenere nel cittadino una concezione totemistica dei poteri pubblici. Dall'altra la coincidenza fortuita per cui il film di Petri, pensato e incominciato un anno fa, quando l'autunno caldo era *in mente Dei*, esce proprio adesso, mentre ancora ribollono gli ultimi strascichi di repressione e contestazione, e quindi sembra cadere apposta per rinfocolare recriminazioni e apologie. È probabile, dunque, che il film debba sollevare consensi e polemiche. Ma dalla misura con cui queste polemiche si manifesteranno e insomma il film verrà assimilato dal pubblico si vedrà se il tacito patto di non aggressione civica, stabilito a Milano con la dimostrazione pacifica del 31 gennaio scorso, è destinato a durare, e a maturare definitivamente il diritto dei cittadini di manifestare anche collettivamente il proprio pensiero.⁸⁴

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Filippo Sacchi (1887 – 1971), con la sua formazione filologica, unisce la sensibilità morale alla cultura letteraria. Pone le basi per la “critica di gusto” e sembra prediligere la semplicità al sensazionalismo. Le sue migliori recensioni sono raccolte in *Al cinema col lapis* (1958) ed egli cura la rubrica cinematografica sul settimanale «Epoca» fino al 1970. Cfr. Filippo Sacchi in Enciclopedia Treccani.

⁸³ PEZZOTTA, A. *La critica cinematografica*, p.88.

⁸⁴ FILIPPO SACCHI, *L'ombra di Kafka sulla follia omicida dell'inquisitore* in «Epoca», n. 1013 Vol. LXXVIII, Milano, 22 febbraio, 1970, p. 92.

Si tratta di un'interpretazione che volge lo sguardo alla realtà sociale e ai risvolti, immaginati o sperati, che il film potrebbe produrre sulla stessa. Permane dunque l'attenzione al contemporaneo, mentre manca ancora qualsiasi cenno al linguaggio cinematografico, all'apparato di messa in scena e alle scelte estetiche operate. Nella parte finale dell'intervento, davanti all'imprescindibilità dell'emissione di un giudizio, Sacchi scrive:

Naturalmente, se il film ha questa carica provocatoria è perché al tempo stesso è frutto di un sincero impulso umano e ideologico, e di una potente concretezza rappresentativa. Dopo la fantasia spiritica di *Un tranquillo posto di campagna*, Petri torna a quell'impegno civile, a quella indagine rigorosa e insieme patetica delle passioni umane che fecero la rivelazione di *A ciascuno il suo*. Tutto si appunta sulla figura centrale del «Dottore», nella quale la genialità registica di Petri e la genialità istrionica di Volonté si sono fuse per creare un personaggio memorabile, completo dalla piega del labbro ai bottoni, con una minuzia che è insieme documento e creazione. E nel documento Petri riesce a inserire e far coesistere elementi quasi traumatici come quell'ambientazione *liberty-sexy* nella quale è immerso il personaggio di Florinda Bolkan. O addirittura di satira grottesca, come l'assurda bicchierata finale delle gerarchie. Forse ancora un pizzico di Kafka, di lontano.⁸⁵

Solo qui, dunque, fa capolino un'attenzione per la forma, con riferimenti al profilmico e alla performance attoriale di Volonté, per il quale si avverte uno slancio apologetico. L'incombenza della valutazione viene risolta con aggettivi, impiegati in luogo di un voto vero e proprio, dai quali si può desumere la portata dell'opera. A quest'implicito riconoscimento del merito di Petri, si aggiunge una rapida ricognizione delle sue tendenze stilistiche e tematiche e della sua cifra d'autore, attraverso la citazione delle sue pellicole di poco precedenti, pubblicate negli anni 1967 e 1968. La volontà diventa sempre più spesso quella di collocare un regista nel panorama di un genere e nella storia della cinematografia tutta, posizionando l'opera anche in relazione alle altre dirette dallo stesso, per fornire coordinate al lettore e dar prova della propria conoscenza organica nell'ambito. L'individuazione di un codice cinematografico generale, condiviso e convenzionale, e di uno più specifico, che riguarda il singolo autore o un determinato genere, permette di stabilire categorie critiche fisse, che indirizzano la pratica discorsiva verso un sempre più definito assetto sistematico e teorico. La strutturazione di un primo codice, vale a dire di un metalinguaggio, ossia un linguaggio o sistema di segni adottato per la descrizione della struttura formale di dati altri e quindi composto da lessico tecnico specifico,⁸⁶ avviene a partire dal contributo di Christian Metz⁸⁷ che, nel 1964, pubblica un articolo dal titolo «Le cinéma: langue ou langage?». Tale testo dà un notevole impulso allo sviluppo della semiotica del cinema, la cui

⁸⁵ Ivi, p.95.

⁸⁶ Cfr. metalinguaggio in *Enciclopedia Treccani*.

⁸⁷ Nel 1966 ha luogo la tavola rotonda *Per una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico*, che vede la presenza di Christian Metz, insieme a quella di Roland Barthes e di Pier Paolo Pasolini. Cfr. PEZZOTTA, A. *La critica cinematografica*, p. 35.

origine è stentata, in primo luogo per la difficoltà incontrata dalla settima arte nell'ottenimento di un'identità specifica nel dibattito estetico e, secondariamente, per l'ancora precaria definizione dei termini della semiotica moderna. Esplorando le differenze fondamentali tra le lingue storiche e il cinema, Metz evidenzia la natura non convenzionale di quest'ultimo, che non può essere considerato propriamente un linguaggio, se non con accezione metaforica. Mentre le lingue sono dotate di un codice rigoroso e organizzato, il cinema ne ha uno di gran lunga meno definito e non può perciò essere ritenuto un duplicato della lingua. Il numero delle immagini è indefinito e privo della doppia articolazione in fonemi e morfemi, mentre la lingua consta di una quantità finita di segni. Il cinema è quindi più legato all'atto di inventare che a quello di utilizzare un linguaggio. Possiede, tuttavia, caratteristiche semiologiche significative, ragion per cui la ricerca di un codice è complessa e richiede un approccio che consideri la sua specificità. A traghettare la semiotica in Italia è soprattutto Umberto Eco, che fornisce la base metodologica per lo strutturalismo e, complice il fondamentale contributo di Pier Paolo Pasolini,⁸⁸ che già nel 1966⁸⁹ stabilisce categorie quali «cinema di prosa» e «cinema di poesia»⁹⁰ e che tenta una messa in relazione della morfologia cinematografica con l'orizzonte linguistico astratto,⁹¹ va via via costituendosi un linguaggio apposito. Quest'ultimo, come sostiene Gian Piero Brunetta,⁹² non manca di attingere ad antiche tradizioni visive e dispositivi pre-cinematografici, ma si forgia grazie alla competenza sempre più specifica e alla coscienza del cinema come linguaggio e segno che necessita di essere decodificato, con la consapevolezza dell'arduo compito di tradurre la densità dell'immagine nell'articolatezza della verbalità.⁹³ Una spiccata attenzione per la semiologia e il linguaggio filmico si riscontra in vari interventi di Adriano Aprà e già nel primo numero di «Cinema & Film», da lui fondato, vengono citati Metz e Barthes.⁹⁴ Quest'ultima rivista fornisce, con «Filmcritica», «Cineforum» e «Bianco e Nero», esempi di fucine di innovazioni critiche e di laboratori linguistici. La centralità della questione del linguaggio è sollevata più volte proprio da «Bianco e Nero»: il numero 3-4 del 1972, per esempio, è un fascicolo monografico dedicato, data la crisi del cinema e il contemporaneo attivarsi di un dibattito intorno alla sua semiologia, alla distinzione dei due momenti di teoria generale e critica, alle

⁸⁸ Tullio Kezich raccoglie gli interventi critici di Pasolini nel volume *I Film degli altri* (1996).

⁸⁹ Pasolini interviene su *I pugni in tasca* (Marco Bellocchio, 1965) durante il dibattito romano organizzato dal Circolo culturale Ludovisi il 16 marzo 1966. Cfr. «Rinascita», anno XXIII, n. 14, 2 aprile 1966, pp. 26 – 27.

⁹⁰ *Ibidem*. Inquadrando il film di Bellocchio in un contesto culturale, Pasolini ricorda che il cinema va diviso in cinema di poesia e cinema di prosa. Nel cinema di prosa non viene data priorità allo stile, bensì al cosiddetto montaggio invisibile che deve permettere la sospensione dell'incredulità. Il cinema di poesia, invece, del quale Godard e Bertolucci sono esempi illustri, lascia intravedere uno stile preciso e rende il montaggio evidente. Per definire Bellocchio non ci si può riferire al neorealismo o al realismo socialista, così come non è opportuno farlo parlando di Antonioni. Bellocchio rappresenta un'alternativa culturale ai dieci anni precedenti. Il regista condivide la classificazione che Pasolini attribuisce al suo film.

⁹¹ Cfr. FRANCESCO CERAULO, *Oltre la semiologia. Pier Paolo Pasolini critico cinematografico* in GUERRA, M. (a cura di), MARTIN, S. (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web* pp.503 – 511.

⁹² GIAN PIERO BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia, 1997.

⁹³ ROBERTO DE GAETANO, *Teorie del cinema in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005, p.62.

⁹⁴ Cfr. «Cinema & Film», n.1, 1974.

loro interferenze e alla possibile conciliabilità tra indagine strutturale e indagine storica.⁹⁵ La forma utilizzata è quella del questionario, rivolto anche ai non addetti ai lavori, oltre che a personalità quali Alberto Arbasino e Roland Barthes, Roman Jakobson e Lino Micciché. Il numero 11-12 dello stesso anno, inoltre, è interamente dedicato alla tecnica cinematografica. Si apre con «Tecnica moribonda, esame con rabbia», un editoriale che dipinge un quadro a tinte fosche e si propone di prendere in considerazione un punto di vista, quello dei processi tecnologici relativi al cinema, definito «negletto», inconsueto, ma in grado di far acquisire alla settima arte una nuova evidenza. «Bianco e Nero» ritiene opportuno riportare alcune definizioni sul cinema che si trovano esposte in un testo canonico della tecnica, la *Storia della tecnologia* a cura di Charles Singer, E.F. Holmyard, A.R. Hall e T.I. Williams. Si attesta un lungo elenco che spazia dai ruoli del personale di una troupe ai materiali necessari per filmare, passando per i formati, fino alle questioni relative al budget. La rivista si premura di offrire una definizione di cinematografo, facendo riferimento alla frequenza delle immagini, tale da riprodurre la parvenza di un movimento continuo, e raccoglie altresì gli interventi, di ieri e di oggi, sulla tecnica cinematografica. Non stupisce, quindi, che una crescente attenzione su questo fronte comporti un impiego più disinvolto della terminologia che concerne il linguaggio cinematografico; ne consegue un'analisi più complessa, che ambirebbe a esaurire, se mai fosse possibile, l'opera nella sua interezza. Nelle recensioni dei film che compaiono nel numero 1 di «Bianco e Nero» del 1977, possiamo trovare allora riflessioni che prendono in analisi detto linguaggio.

L'interrogativo è piuttosto se alla fine degli anni '70, con l'evoluzione del linguaggio cinematografico che tutti abbiamo sotto gli occhi, si possa davvero guardare indietro come se nulla fosse successo e comporre un film nobilmente tradizionale senza alcuna impennata, senza autentici scatti di novità creativa.⁹⁶

O discorsi che considerano l'ambientazione e l'impianto filmico impiegato per suggerire un certo tipo di coinvolgimento dello spettatore:

Un film in cui il paesaggio naturale si anima in ogni momento fino a salire dallo sfondo al centro dell'immagine, e a diventare l'autentico protagonista (e qui, evidentemente, trova giustificazione l'adozione del grande formato e della stereofonia, chiamati a coinvolgere lo spettatore in una partecipazione senza residui alla vita della taiga, ai suoi palpiti segreti, a immergerlo nella avvolgente profondità della natura). Sarebbe tuttavia riduttivo limitare la rivelazione della natura ad un fatto soltanto anche se sontuosamente, estetico, quando è invece, prima di tutto, rivelazione morale, lezione di vita. [...] la dialettica del film non va verso il centro, ma verso i bordi, verso la cornice, segnata dai cupi roveli della inadattabilità, della sparizione, della morte: esce dallo schermo per fare della nostra situazione di spettatori sopravvissuti, di posterì, la condizione

⁹⁵ Cfr. «Bianco e Nero», anno XXXIII, n. 3-4, 1972.

⁹⁶ Cfr. «Bianco e Nero», anno XXXVIII, n. 1 del 1977, p.94.

essenziale del discorso, coinvolti non più come testimoni ammirati, ma come parte in causa, chiamati a rispondere in prima persona (e il coinvolgimento del grande formato qui sembra perdere definitivamente quanto di sensualistico...).⁹⁷

E ancora, un'attenzione alla struttura narrativa e alle influenze che essa subisce dalle sceneggiature d'oltreoceano: «Ritt ha costruito il racconto su due strutture parallele, fedele alle regole ferree della sceneggiatura hollywoodiana classica, che prevedeva sempre una storia principale e una “second story”». ⁹⁸ Si aggiunge una conoscenza organica della cinematografia, quand'anche essa non rientri nella categoria del maggiormente frequentato panorama europeo. «Fotogrammi che spiccano di qualità “orientale” che il cinema di Kazan ha non raramente rivelato: una sorta di “insight tantra” che svuota le figure del referente realistico e, attraverso l'erosione della luce, ne individua il nucleo simbolico fissandolo ad un imprecisabile *momentum*». ⁹⁹ L'esordio della recensione di *Suspiria* (1977) di Dario Argento è indicativo della contezza di campo, controcampo e degli artifici generati dall'utilizzo del montaggio:

I soli fotogrammi relativamente suggestivi [...] sono quelli iniziali. Spaventata e indifesa, Susy (Jessica Harper) arriva da New York all'aeroporto di Friburgo, e il gioco di campo e controcampo, il ritmo binario della *suspense* si mantiene ancora nell'ambito del cinema “classico”: ai piani sempre più ravvicinati e inquieti della porta a vetri [...] si contrappongono le immagini della ragazza che, reprimendo la paura, cammina verso quella porta: elementi di “normalizzazione” insomma.

Alla lode nei confronti della proliferazione degli effetti volti a dare il senso della profondità, si aggiunge una nota di demerito per un *plot* che sembra precipitare nell'insensatezza della follia e non viene risparmiato un giudizio laconico sulla pellicola: «la catena degli errori è in definitiva schiacciante». Questi pochi esempi bastano a provare la concezione del film non più solo come oggetto narrativo e spettacolare, ma come testo dotato di una struttura, di codici e di un funzionamento linguistico specifico. Nel tentativo di spiegare in che modo il film produca senso, la recensione analitica diviene una complessa operazione interpretativa, sia essa una *mini-recensione* (tra le 2500 e le 4000 battute), una *recensione standard* (tra le 5000 e le 8000) o una *recensione lunga*, da rivista specializzata (tra le 10000 e le 20000 battute).¹⁰⁰ Oltre a un solido bagaglio teorico e alla piena conoscenza della filmografia di un autore e del sistema di generi in cui una data pellicola si colloca, si rendono necessarie competenze trasversali che concorrono alla trasformazione del mero giornalismo d'opinione in un'attività conoscitiva interdisciplinare, capace di interrogare il film nel suo funzionamento linguistico e nel suo

⁹⁷ *Ivi*, p. 98 - 99.

⁹⁸ *Ivi*, p. 100.

⁹⁹ *Ivi*, p. 102.

¹⁰⁰ CLAUDIO BISONI, *Critica* in CARLUCCIO G., MALAVASI L., VILLA F., *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*. p.309.

significato culturale. In Francia, l'esempio di Serge Daney,¹⁰¹ celebre nome afferente alla seconda generazione di critici che operano nel contesto dei «Cahiers du cinéma», si erge come un faro per il panorama italiano degli anni Settanta. In una fruttuosa combinazione delle istanze politiche con l'appassionato slancio cinefilo, Daney fa di Lacan, Foucault e Althusser la chiave di volta per la comprensione e l'elaborazione critica di autori contemporanei quali Rivette e Godard e mutua da tali pensatori argute suggestioni teoriche che, con un fortunato sconfinamento, si fondono con la pratica critica, attuandone una complessificazione. Interrogandosi sulla lealtà delle pellicole, introduce lo scottante tema dell'etica della visione e ragiona sulla *giustizia*, come questione prioritaria rispetto a ogni scrupolo o tensione verso la *bellezza*.¹⁰²

In un universo critico reso più vasto e sfaccettato da questi apporti, si situano anche firme italiane quali Enzo Ungari, Giovanni Buttafava, Adriano Aprà, che oltre allo studio mirato sulla cinematografia, classica e contemporanea, vantano interessi disparati e competenze multidisciplinari. Il discorso si arricchisce così degli strumenti concettuali che derivano da discipline non cinematografiche. Se, com'è evidente, una pellicola non comunica esclusivamente in modo diretto, ma anche in modo indiretto o addirittura involontario, allora i *significati impliciti* e i *significati sintomatici*, per usare delle perifrasi care a David Bordwell, implicano la necessità di una vera e propria azione di interpretazione, che esula, cioè, dalla pura comprensione. La sfida diviene allora quella di decriptare gli elementi simbolici disseminati nel film e, affinché ciò avvenga, sono necessari strumenti di analisi sofisticati, per rendere manifesta la componente implicita. Alla luce di un florido sviluppo della critica cinematografica francese in questa direzione tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, anche in Italia si fa sempre più frequente il dialogo tra questo processo analitico e le scienze umane, prima tra tutte la psicanalisi. La viva interazione tra il cinema e tali discipline si può definire reciproca e bidirezionale: l'uno diventa oggetto di studio per le altre e stimola la creazione di nuovi strumenti teorici che ne facilitino la lettura. Nel 1973, il critico letterario Francesco Orlando pubblica un saggio dal titolo *Per una teoria Freudiana della letteratura*, in cui viene offerta una proposta di riflessione che leggerebbe tra le pagine dei romanzi un ritorno del represso, un riemergere dei contenuti infantili o disdicevoli, che trovano uno spazio non censurato nelle immagini della letteratura, nelle quali possono riaffiorare trasfigurate e sopravvivere occultate nell'ambivalenza della forma.¹⁰³ In un altro testo, lo stesso autore dà rilevanza visiva agli oggetti desueti o inutili, alle reliquie e alle rovine che compaiono nei lavori letterari, adocchiando negli stessi gli specchi sublimi della storia umana.¹⁰⁴ Non appare peregrino arrischiare l'ipotesi che questa

¹⁰¹ LUCA VENZI, *L'atto di nascita, l'amuleto, la morte del poeta. Tre cose su Daney e il cinema italiano*, in GUERRA, M. (a cura di), MARTIN, S. (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, p.48.

¹⁰² Si tratta della questione della ricerca della giustizia prima di ogni possibile bellezza, come misura dello sguardo filmico e critico. Cfr. SERGE DANEY, *Il cinema, e oltre. Diari 1988 – 1991*. Il Castoro, Milano, 1997.

¹⁰³ FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria Freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.

¹⁰⁴ FRANCESCO ORLANDO, *Gli Oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Einaudi, Torino, 2015.

teorizzazione si applichi anche al cinema, in quanto arte eminentemente visiva, permeata di elementi psicanalitici che necessitano di essere decodificati con strumenti interpretativi adatti.

Tra suddette nuove materie si fa strada anche la teoria femminista, che ragiona sulla rappresentazione dei generi, sui relativi ruoli sociali, sugli stereotipi e sullo sguardo maschile, introducendo interrogativi concernenti l'identità del soggetto che detiene il potere narrativo. L'attenzione a questi temi giunge ad arricchire la critica italiana sulla scorta della *Feminist Film Theory*, nata negli anni Settanta negli Stati Uniti come risultato dell'impulso della seconda ondata femminista. Proseguendo sulla scia delineata nel corso di questo paragrafo, il modello tenuto in considerazione è ancora una volta «Bianco e Nero», che dedica interamente il suo numero 1-2 del 1972 alla figura femminile nel cinema, individuando tre filoni sui quali discutere: il lavoro delle donne negli stabilimenti cinematografici, quello in settori del cinema definiti «più qualificati»¹⁰⁵ e la presenza e relativa funzione dei personaggi femminili nel cinema come arte. Tra le altre cose, figura anzitutto una denuncia della riluttanza degli studiosi a dare un peso reale alla produzione femminile. Segue una riflessione sul rapporto causa effetto tra la lunga esclusione della donna dalla vita sociale e politica e la sua assenza nelle vesti di protagonista sullo schermo, con un'analisi che assimila il mito all'arte e ripercorre le tendenze rappresentative dei soggetti femminili dagli uomini primitivi alla Grecia classica, dal dramma borghese ai romanzi di Cesare Pavese.¹⁰⁶ Si osserva che, prima della parte relativa alle interviste, tra le quali figurano Monica Vitti e le sceneggiatrici Luciana Corda e Iaia Fiastri, nel tentativo di comprendere la costruzione e l'interpretazione della donna, il discorso si intreccia alle teorie psicanalitiche, con la citazione al contributo di Franz Alexander.¹⁰⁷ A titolo conclusivo, viene sottolineato il carattere di novità e l'impronta sperimentale di questo studio. «Trattandosi di un argomento mai affrontato prima d'ora, e soprattutto avendo scelto quell'angolazione che ho poi cercato di dare a tutto il lavoro, il discorso si è sviluppato secondo criteri probabilmente lontani da quelli che si suppone debbano guidare la critica cinematografica»¹⁰⁸. A conclusione dell'*excursus* su una modalità che meriterebbe ben altra trattazione e che questo paragrafo non ambisce a scandagliare per intero, è inevitabile fare un cenno agli sviluppi futuri, dei quali le sperimentazioni allora avviate costituiscono un preludio. La visione ad ampio raggio della recensione analitica, infatti, si dimostra evidentemente permeabile alla recente introduzione delle mutazioni mediali, cui guarda con interesse e alle quali risponde includendo ibridazioni, tecnicismi e novità lessicali afferenti ai media digitali, come conseguenza dell'avvento delle nuove tecnologie degli anni Duemila. La recensione si dimostra quindi il formato privilegiato per assecondare e mappare le trasformazioni mediali della modernità, secondo una via percorsa attualmente da riviste quali «Sentieri Selvaggi» e «Film Tv», che rifuggono il linguaggio impressionistico così come quello didattico-semiologico, in favore di un nuovo metalinguaggio critico contemporaneo.

¹⁰⁵ «Bianco e Nero», anno XXXIII, n. 1-2, 1972, p.4.

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 98-102.

¹⁰⁷ FRANZ ALEXANDER, *Gli elementi fondamentali della psicanalisi*, Sansoni, Firenze, 1969.

¹⁰⁸ «Bianco e Nero», anno XXXIII, n. 1-2, 1972, p.112.

1.1.5. L'istituzionalizzazione del discorso sul cinema e la messa in ombra della critica sulle riviste

A seguito dell'arricchimento linguistico e concettuale, una serie di eventi cruciali per la storia della critica si verifica con sincronicità e solo apparentemente senza una correlazione causa-effetto. Il *dove* della critica si dilata e permea spazi pubblici e privati, rendendo il cinema un fenomeno sempre più destinato alla condivisione e alla collettività. A partire dagli anni Settanta proliferano rassegne, retrospettive ed eventi nei cineclub, che permettono una distribuzione delle pellicole alternativa a quella consueta. Accanto a questo allargamento dei luoghi del discorso critico, si situa la diffusione capillare del *medium* televisivo, con una conseguente offerta di visione fino ad allora inedita in termini quantitativi. Il diffondersi delle tv libere, con una fitta programmazione, permette al pubblico, anche generalista, di instaurare un rapporto immediato con il film, se non addirittura di dare il via a una fruizione bulimica che alimenta smodatamente la cinefilia.¹⁰⁹

Questa recente accessibilità non può che comportare stravolgimenti anche nell'ambito della critica. Alcune neonate riviste, prima tra tutti la fortunata «Ciak», nata nel 1985 come emanazione di «Tv Sorrisi e Canzoni», quasi in una marcia indietro verso le origini di una pratica destinata a darsi un assetto guardando al costume e alle frivolezze dello *star system*, ripiegano sul divismo, sulla cronaca mondana e sull'attenzione per i fenomeni glamour. Mancano addirittura di applicare quei criteri di esclusione¹¹⁰ che mirano a selezionare le opere da recensire e finiscono per redigere un bollettino di tutte le uscite, offrendo una catalogazione accurata di ciò che passa in sala. Il critico che voglia ancora perseguire propositi di approfondimento analitico arranca dietro al *boom* dell'offerta culturale, le recensioni si assottigliano fino ad assumere il carattere di note o schede e, come già teorizzato da Casetti e successivamente sostenuto da Menarini, il cinema fuori dal cinema, vale a dire la sua rilocalizzazione e rimediazione, può essere additato come la causa della crisi della critica, che si presenta di pari passo con la delicata fase che riguarda le sale. Di tutt'altro segno è la sorte della letteratura cinematografica che esula dallo spazio dei quotidiani. Se da una parte si riscontra infatti la regressione verso interventi di entità pubblicitaria, benché dissimulata, dall'altra, l'ampia diffusione delle pellicole conduce anche a un ripensamento del cinema in termini storiografici. Assurto a materia degna di essere studiata, infatti, guadagna un posto nei contesti universitari e istituzionali. Le prime chiamate in cattedra dei docenti di cinema avvengono tra il 1968 e il 1970, anno nel quale, a Bologna, nasce il DAMS. Da allora molti atenei hanno visto consolidarsi, in una lotta eroica ed entusiasta che si confà ai primordi della vita accademica di questa nuova materia, insegnamenti che fino ad allora avevano trovato spazio solo

¹⁰⁹ Cfr. «Filmcritica», n.30, 1953, pp.199-200. La critica a lungo si interroga sullo specifico televisivo. Il discorso critico, che si rivolge tradizionalmente al campo dell'estetica, trova la materia televisiva spoglia di ogni connotazione formale e si domanda se il nuovo medium sia un mezzo di comunicazione o una forma d'arte. Cfr. DAMIANO GAROFALO, PIETRO MASCIULLO, *Televisione delle origini e critica cinematografica. Per una genealogia della critica televisiva in Italia (1953 – 1960)*, in GUERRA, M. (a cura di), MARTIN, S. (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, pp. 65 – 81.

¹¹⁰ Cfr. *supra* par. 1.

sporadicamente e sempre all'interno di percorsi disciplinari altri, dalla storia dell'arte alle scienze educative, passando, talvolta, per la letteratura. A ben vedere, la spinta propulsiva di questa codificazione risiederebbe nel potenziale attrattivo esercitato dalla materia, in grado di assicurare anche alle sedi universitarie minori un aumento del numero degli immatricolati. Va considerato, inoltre, l'iniziale disorientamento metodologico e la rilevanza predominante della personalità del docente e della sua formazione politica e culturale,¹¹¹ prioritaria rispetto a uno strutturato programma di studi o al confronto con la comunità scientifica o con casi stranieri.¹¹²

Ne deriva un'impennata dell'editoria cinematografica legata al contesto delle accademie. Non solo vengono raccolte recensioni di penne illustri quali quelle di Giovanni Grazzini o Tullio Kezich, ma nascono anche veri e propri editori e prendono avvio collane di cinema. È il caso di Marsilio, casa editrice nata nel 1961 e impegnata nella pubblicazione della *Biblioteca di cultura cinematografica*, tracciando un percorso parallelo e intimamente intrecciato allo sviluppo della disciplina in ambito accademico. Anche le riviste che erano divenute incubatrici e laboratori dello sperimentalismo linguistico, teorico e semiotico, registrano un cambiamento d'indirizzo e, grazie al già menzionato ripensamento della storia del cinema, si dedicano a monografie, riportano convegni e resoconti di dibattiti che vedono coinvolti critici e accademici. È inevitabilmente il caso di «Bianco e Nero», in quanto fondato sotto l'egida del Centro Sperimentale di Cinematografia, ma è opportuno notare anche l'iniziativa di «Segnocinema», che, sotto la direzione di Mario Calderale, affianca alle rubriche dossier monografici che mirano all'approfondimento teorico. Anche in queste sedi, le analisi e gli studi sono sempre più rivolti alla disciplina universitaria¹¹³ e a essere coinvolte sono voci eterogenee, afferenti all'ambito accademico o a quello della pura cinefilia.

Non mancano i teorici che si dedicano alla pratica analitica con un particolare riguardo per la politica degli autori e una certa deferenza nei confronti della produzione che ritengono culturalmente rilevante. Se da un lato il riconoscimento del cinema in quanto materia che merita di essere approfondita, anche nella sua diacronia, è da considerarsi un fattore positivo, dall'altro la pluralità di punti di vista finisce per autorizzare una sregolata sensibilità che, oltre a sovvertire le consuete gerarchie estetiche, apre le porte alle personali ossessioni e velleità dell'io scrivente, del critico-autore che può scivolare in una compiaciuta autoreferenzialità, cedendo talvolta alle infide bizzarrie di un'analisi che pecca di mancato rispetto della corrispondenza. Ogni interpretazione deve essere infatti supportata da prove che attestino

¹¹¹ Cfr. *infra* 1.1.6.

¹¹² DAVID BRUNI, ANTIOCO FLORIS, MASSIMO LOCATELLI, SIMONE VENTURINI (a cura di), *Il cinema come disciplina. L'università italiana e i media audiovisivi (1970-1990)*, Mimesis, Milano, 2020.

¹¹³ Il tema del cinema nelle Università viene affrontato con un intervento di Nino Ghelli, in «Filmcritica». Si noti che la rivista porta avanti, però, anche una rubrica dal titolo «antiaccademia». Cfr. da «Filmcritica» n.18, 1952, p.139.

la sua conformità con l'unità testuale di riferimento e il discorso argomentativo deve necessariamente superare la prova della verosimiglianza e rispondere cioè al criterio della plausibilità.¹¹⁴

Il rischio si fa drammatico se la tendenza alla parzialità e al soggettivismo non sono sufficientemente supportate da capisaldi teorici: ciò causa lo sconfinamento entro i parametri del *trash*, non raro negli anni Novanta. Esistono, d'altro canto, figure come Ungari, Buttafava e Germani, che con una scrittura dal carattere fortemente personale, quasi sulle soglie dell'autobiografismo, dimostrano una passione scevra di pregiudizi anche nei confronti di pellicole relegate nella categorizzazione di *genere basso*. Attraverso l'horror, per esempio, personalità del calibro di Enrico Ghezzi, Gianni Canova, Roberto Silvestri affermano la propria identità cinefila, in controtendenza con l'armamentario estetico ormai cristallizzatosi dai tempi di Aristarco. Il contesto accademico e la notevole specializzazione, però, comportano anche un'eccessiva e miopica settorializzazione, un fenomeno, cioè, che si situa al polo opposto rispetto al caso di «Ciak» e alla ricerca del compiacimento del pubblico generalista, ma che, allo stesso modo, mette in ombra la critica su rivista, che segue il modello tracciato nel paragrafo precedente. L'intervento di Adriano Aprà a commento dei suoi saggi di *Stelle e strisce* inquadra accuratamente la situazione che si sta via via delineando:

Ho l'impressione (diciamo pure la convinzione) che l'attuale "moda" per le riflessioni più o meno circonfuse di teoria su generi, industria, paratesti, materiali *nonfilm* [...], o i *cultural* e *audience studies* nascondano in fondo [...] un'incapacità congenita o un imbarazzo diffuso (complice quasi sempre l'accademia) a confrontarsi con l'estetica, con i valori, col "bello", perché questo significherebbe "complicare" la teoria al punto da dissolverne le troppo spesso fragili fondamenta.

Il materiale non filmico, fino ad allora arricchente per le prospettive interpretative, diviene allora una scappatoia per quanti preferiscono l'autoreferenzialità o la vaghezza del mancato confronto all'approccio diretto al testo dato. In sintesi, si può affermare che nell'epoca post-ideologica, si riscontrano i germi della fine della critica, o meglio, si assiste al terremotare delle funzioni tradizionali che l'hanno caratterizzata lungo il Novecento, secolo durante il quale si è forgiata con l'alternarsi di inciampi, fortunate intuizioni, passi falsi e successi di portata storica. Occorre tenere presente che, dalle radici della crisi germogliano anche iniziative editoriali destinate a durare nel tempo o a distinguersi per rilevanza e trasversalità: è il caso di «Il Patalogo», «Cultmovie», «Segnocinema», «Duel», poi «Duellanti», «Film Tv». Le trasformazioni fin qui descritte preludono a un cambiamento di sede e di forma, nonché a una mutazione della natura della critica, sempre più fluida ed evanescente, perché

¹¹⁴ CLAUDIO BISONI, *Critica* in CARLUCCIO G., MALAVASI L., VILLA F., *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*. p.309.

incorporeo è il carattere dei nuovi mezzi, che garantiscono le possibilità e le insidie di un discorso sempre più sfaccettato e plurale.

1.1.6. L'individualità: il critico come *auctoritas*

Il quadro fin qui tratteggiato permette di abbozzare il profilo del critico cinematografico per come si delinea e consolida durante il Novecento. Nell'ambito delle vicende alterne che hanno interessato la critica nel corso del secolo, una costante può essere rintracciata nel suggellare la personalità dello scrivente con il marchio di *auctoritas*, vale a dire riconoscerne il prestigio e attribuirgli un'autorevolezza, un contrassegno di simbolica garanzia del valore del giudizio emesso. La legittimità della sua presa di posizione e del potere di guida alla visione per lo spettatore deriva dalla sua firma, dalla posizione culturale che egli occupa, dalla riconoscibilità e dalla continuità del suo stile, in un contesto nel quale il discorso sul cinema è tutt'altro che anonimo o impersonale. Sin dal primo paragrafo, è evidente che agli albori della storia della critica troneggiano nomi che si avvicinano al cinema, con fascinazione o sospetto, in quanto intellettuali generalisti, pensatori eclettici decisi a elaborare una propria visione completa e organica dell'affresco sociale, politico e antropologico in cui operano e che abitano in qualità di teorici. Dalla scrittura impressionistica, ma fortemente improntata alla cronaca culturale di Matilde Serao alla forma personale e distintiva adoperata da Pietro Bianchi, passando per Alberto Moravia, competente spettatore e critico legato ai settimanali «L'Europeo» e «L'Espresso», gli esempi che affollano quotidiani e riviste attestano che, a fronte della considerazione del cinema come oggetto culturale neonato e *inferiore*, l'unico approccio possibile è la trattazione discorsiva da parte di personalità che hanno già saldamente costituito il proprio capitale simbolico in altri campi. Lo stesso Moravia, ad esempio, noto come romanziere, saggista e sceneggiatore, non si può fregiare dell'etichetta di cinefilo e si dedica alla lettura delle pellicole secondo i parametri della cultura umanista e, successivamente, secondo quelli della psicanalisi e della sociologia marxista.¹¹⁵ Anche con l'approssimarsi dell'istituzionalizzazione e con il collocarsi in ambito professionale della figura del critico, la sua funzione di arbitro del gusto resta ancorata all'aura dell'autorità personale. Tale discorso risulta valido per nomi quali Aristarco, Cosulich, Kezich, Morandini, Grazzini e non è dissimile da quanto si verifica sulle riviste, per lo più degli anni Sessanta, che, quandonche presentino interventi non firmati, mantengono ben chiaro il proprio indirizzo politico o taglio ideologico, connaturato al titolo dell'iniziativa editoriale o alla personalità o dichiarazione d'intenti del direttore. Per molto tempo, dunque, soggetti eminenti hanno raccolto intorno a sé energie utili a costituire un discorso e a

¹¹⁵ PEZZOTTA, A., *La critica cinematografica*, p. 37.

rappresentare un'autorevolezza a lungo inscalfibile, anche se non solo oggetto di ossequi, ma anche di contestazioni.¹¹⁶

Sembrerebbe applicabile senza controversie un ragionamento maturato in ambito letterario a ridosso della metà dell'Ottocento: in *Parini ovvero della gloria*, all'interno delle *Operette morali* di Leopardi, si discorre riguardo alla fama letteraria ed emerge l'evidenza della nascita della stima dalla consuetudine e dalle opinioni ciecamente e universalmente condivise, anziché dalla formulazione di una valutazione autonoma e soggettiva.¹¹⁷ Così, l'autorevolezza di Anna Banti, Tommaso Landolfi o Giuseppe Marotta appare incontrovertibile. Se, da un lato, ciò assicura la presenza di punti di riferimento eminenti che si pongono come fari per uno spettatore sprovvisto di conoscenza sul campo e di strumenti analitici, dall'altro, si tratta di un fenomeno talvolta visto con diffidenza, già nel bel mezzo del suo farsi¹¹⁸ e a partire dalle sedi che consolidano questa pratica. Vari sono infatti gli editoriali e gli articoli di «Filmcritica» che commentano con consapevolezza il profilo del critico e la possibile deriva scaturita da un'*auctoritas* alla quale si guarda con reverenza. Rudi Berger in *Le mattinate dei critici milanesi* denuncia il tono di quelli che troppo spesso hanno «l'aria di scendere dalla cattedra»¹¹⁹ e imputa loro «lo sfoggio di una sapienza e una cultura troppo ostentate per essere autentiche».¹²⁰

Nello stesso anno, Alberto Lattuada dipinge l'immagine degli intellettuali come coloro che si interessano dell'evoluzione profonda e inavvertibile della vita sociale, in quanto testimoni della verità,¹²¹ in consonanza con i termini che Walter Benjamin utilizza per individuare lo scopo della critica. Nello stesso articolo Lattuada attesta anche un fenomeno di «distacco degli intellettuali dalla massa» e di «divorzio della cultura dalla politica»,¹²² mentre Edoardo Bruno, prendendo una posizione favorevole all'urgenza della revisione critica, osteggia una certa tendenza di Guido Aristarco al personalismo e al paternalismo, che egli ritiene un residuo delle mentalità delle vecchie clientele. «La cultura per Aristarco è solo una specie di salotto familiare, dove ci si incontra per approvarci a vicenda, e dove non è possibile dissentire, esprimere perplessità, che subito si diventa nemici personali e la polemica diviene recriminazione e lamento».¹²³ Nella stessa rivista, a dimostrazione della contezza dei caratteri del fenomeno, l'editoriale del numero 35 afferma a chiare lettere la superfluità di connotarsi come critico di una specifica forma artistica, in quanto il mezzo, pellicola o romanzo che sia, non sarebbe che il contenente di un contenuto che può o meno accendere l'animo del critico ed essere per questo scelto o tralasciato dallo stesso. «E

¹¹⁶ MICHELE GUERRA, SARA MARTIN *Introduzione. Culture del film. Il cinema e il pensiero critico italiano*, in GUERRA, M. (a cura di), MARTIN, S. (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web* p. 17.

¹¹⁷ GIORGIO FICARA (A CURA DI), GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, cap.2, Mondadori, Milano, 2017.

¹¹⁸ Cfr. ARNALDO FRATEILI, *La critica trent'anni fa, ricordi di un testimone*, Filmcritica, n. 9, 1951. Frateili ripercorre la storia della critica, che ha visto nascere e di cui conosce anche le parti oscure.

¹¹⁹ «Filmcritica», n. 33, 1954.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ «Filmcritica», n. 36, 1954, pp. 159-161.

¹²² *Ibidem*

¹²³ «Filmcritica» n. 42-43, 1954, pp.187 - 188.

se [...] è a sua volta scrittore, poeta o filosofo tanto meglio, perché tanto più seria e accettabile la sua preparazione». Rifiutando le settorializzazioni, aggiunge:

Ecco perché non crediamo alle specializzazioni, perché la cultura non ha altri specifici che quelle caratteristiche di serietà e fermezza che il cinema non ha quando è semplice industria del divertimento ma che ha – come molti film hanno dimostrato di avere – quando è soprattutto racconto, testimonianza di una situazione reale, storica, umana, poetica, testimonianza della nostra contemporaneità e della nostra presenza.¹²⁴

Bruno conferma quindi la caratterizzazione a tutto tondo degli intellettuali. Denis Lotti, contemplando una rosa di firme influenti, fornisce esempi a riprova di una cultura organica e non settorializzata: da Alberto Cecchi, che porta nei propri testi l'esperienza da spettatore, a Filippo Sacchi e Giacomo Debenedetti, modelli rispettivamente della critica quotidianista e di quella specializzata.¹²⁵ Se si tratta di esempi datati agli anni Trenta, l'*auctoritas* è una permanenza del Novecento, che introduce inevitabilmente il tema della gerarchia. Allargando i confini del discorso, in conformità con l'argomentazione di Bruno, che mostra un'intima connessione tra il carattere del testo filmico e quello del testo critico, il concetto di gerarchia può essere concernente in primo luogo il campo della produzione cinematografica e certi criteri escludenti ed elitari che riguardano la *politique des auteurs*. Pezzotta se ne occupa largamente e individua in Filippo Sacchi il primo a praticarla, in difesa di René Clair o Josef Von Sternberg.¹²⁶ Si tratta di un elemento facilitante per il critico, che può dare per acquisiti connotati stilistici o politico sociali associati a un dato regista o applicare criteri comparativi, includendo nel discorso altre opere della sua filmografia. Al di là del vantaggio di invocare elementi di autorità o di associazione, c'è però l'insidia di finire per difendere un film solo per la sua firma. Lo stesso rischio si applica, a maggior ragione se contemplate come testi autonomi e non ancillari a quelli filmici¹²⁷ o addirittura come espressioni artistiche,¹²⁸ alle opere partorite dai critici. La figura dell'intellettuale è incontrovertibilmente degna di una sede editoriale, di una rispettabilità e di un affidamento, in virtù della dimestichezza con gli strumenti che permettono l'interpretazione dell'arte e dell'umanità contemporanee. Qualora venga considerato come una monade e un'entità che si esprime dogmaticamente e non ammette contestazione, si rischia però uno sguardo miope sul reale cinematografico. Sembra essere ben inteso sin dai tempi dei «Cahiers du cinéma». Nel novembre 1955,

¹²⁴ «Filmcritica» n. 35, 1954, p. 96.

¹²⁵ Cfr. LOTTI D., *Il cinema tra le colonne. Storia, metodi e luoghi della critica cinematografica in Italia*, pp. 63 – 75.

¹²⁶ GIULIO SANGIORGIO, [Sopravvivenza critica #1] *Intervista ad Alberto Pezzotta - La retorica della critica*, «Film tv» 22/2018.

¹²⁷ Cfr. *Supra* 1.1.1.

¹²⁸ OSCAR WILDE, *Il critico come artista*, Feltrinelli, Milano, 1995, pp. 65 – 75. (Or. *The Critic as Artist*, 1980).

a quattro anni dalla sua fondazione e a fronte di una necessità di nuova vivacità e al reclamare di un cambiamento da parte dei lettori, viene introdotta una rubrica che pone in primo piano l'opinione del pubblico. Questa diviene parte integrante della rivista e, pur situandosi nelle ultime pagine, a chiosa di una riflessione critica ben più autorevole, offre ulteriori spunti per i professionisti del discorso sul cinema. Le *Lettere dei lettori*, infatti, segnalano verso quali pellicole sono direzionati i gusti dei seguaci dei «Cahiers», ma, di fronte a commenti polemici o giudizi severi, tra i quali una certa insofferenza nei confronti dei critici giovani, eccessivamente sicuri di sé e troppo spesso intenti a glorificare il cinema americano, i nomi autorevoli replicano facendo valere il proprio *status* e non mancano di mostrare una piccata ironia e una strenua difesa della rivista.¹²⁹

Anche nel contesto nostrano, seppur in forma differente e con l'intento principale di mostrare il divario tra critica e incassi, viene data voce al parere degli spettatori. L'idea di Morando Morandini, per ragionare sul guadagno de *Il ritorno di Don Camillo* (*Le retour de Don Camillo*, Julien Duvivier, 1953), è quella di introdurre i pallini del pubblico. Questi ultimi affiancano le consuete stellette, che, in numero da una a quattro, vengono introdotte dal quindicinale «Cinema» per proferire giudizi in maniera immediata e con chiarezza iconografica. Aristarco le riprende in «Cinema Nuovo», secondo una scala che prevede queste valutazioni: brutto, medio, buono, eccellente. Introduce inoltre altre stellette poste tra parentesi, che sintetizzerebbero il giudizio di valore in termini ideologici e di aderenza alla lezione gramsciana. È nel *Dizionario dei film* di Paolo Mereghetti, però, che trova spazio un'invenzione di Aristarco mirata a porre un discrimine sensibile tra l'autore e la sua opera: con il pallino bianco si segnala infatti una pellicola considerata un inciampo, o debole, irrisolta, non pienamente riuscita in termini spettacolari, nella filmografia di un regista meritevole di riconoscimento. Mereghetti, però, continua a restare un nome autorevole e monologico in un'opera, quella del *Dizionario*, completa, strutturata e destinata ad avere successo. I pallini del pubblico, infatti, sono spesso ignorati dalle riviste, si vedano per esempio «Filmcritica» e «Cineforum», e osteggiati da registi abituati alla pratica critica come Pasolini,¹³⁰ che li definisce «Al di là di ogni giudizio. Roba da produttori».¹³¹

Nel caso di Morandini, però, sono tuttora presenti nel *Dizionario* annualmente aggiornato, fino alla sua più recente edizione Zanichelli, edita nel 2024, diventando parte integrante di un format dalle dimensioni enciclopediche che rappresenta uno dei picchi virtuosi di una critica in generale stato di affanno. È rilevante notare, però, a supporto del ragionamento fin qui elaborato, che, fin dai suoi natali, collocati negli anni Novanta, l'iniziativa del *Dizionario* porta, troneggiante in copertina, il nome del critico, sia egli Mereghetti o Morandini, che si occupa della curatela e raggruppa antologicamente le schede film realizzate con il supporto dei propri collaboratori.

¹²⁹ Lettera di Gaston Belle ai «Cahiers du Cinéma» n.52, novembre 1955 a cui segue una risposta di Lettera di Daniel Bricon ai «Cahiers du Cinéma», n. 53, novembre 1955.

¹³⁰ Cfr. PEZZOTTA, A., *La critica cinematografica*, p.33.

¹³¹ CAVALLARO G.B. et al. (a cura di), *Critici e autori: complici e/o avversari?*, Marsilio, Venezia, 1976, p.44

A ben vedere, quello appena menzionato sembrerebbe il segnale di un'attenzione non sopita per l'*auctoritas*, pur in un contesto ormai piegatosi a una democratizzazione del discorso sul cinema, che equivale per lo più a un naufragio delle metodologie interpretative. La caratterizzazione dell'esercizio critico come individuale e analitico lo rende, per definizione,¹³² accessibile a ciascuno, che pratica, come sostiene Truffaut in tempi e circostanze di gran lunga differenti, ma, evidentemente originanti medesime ricorrenze, la propria professione e quella di critico cinematografico. Ciò indebolisce l'influenza di chi potrebbe vantare una formazione trasversale unita a competenze specifiche, poiché una «frantumazione degli spazi e dei livelli»¹³³ determina una moltiplicazione di espressioni e interventi, ma anche un sostanziale impoverimento della significatività e della risonanza degli stessi.¹³⁴ Non volendo abbandonare quel binario parallelo che riguarda la prassi creativa e registica del cinema, si potrebbe affermare che, parimenti, all'aumento delle possibilità di filmare, anche grazie a dispositivi agili e digitali, corrisponde una diminuzione della pregnanza che le opere cinematografiche possono sperare di esercitare nel *mare magnum* di prodotti della contemporaneità. La rubrica *Italia domanda*, iniziativa del settimanale «Epoca» a partire dal 1951, riscontra che la maggior parte dei quesiti dei lettori verte su argomenti religiosi e cinematografici. Nello specifico, il pubblico risulta particolarmente desideroso di vedere svelati i meccanismi di giudizio di un film e i suoi effetti, in ottica socioculturale, sulla vita del paese.

Se a metà degli anni Trenta, Giacomo Debenedetti auspica che il cinema e il dibattito che lo concerne riescano a smuovere gli intellettuali trincerati nel solipsismo della loro torre d'avorio, è proprio nella progressiva sofisticazione delle analisi e nell'acquisizione dell'autorità, accentrata in termini personalistici, che maturano i germi di un'inevitabile pluralizzazione di punti di vista. Lo sgretolamento dell'*auctoritas* imperturbabile e insindacabile, che parte da concessioni al pubblico filtrate dalla linea editoriale di una rivista ed *ephemera* a lungo tralasciati nei processi di ricostruzione delle funzioni critiche,¹³⁵ ha come estrema conseguenza, nel nuovo millennio, diversi fenomeni: una parossistica democratizzazione, il disorientamento tra la molteplicità di forme, collocate in una altrettanto smisurata quantità di sedi, lo svilimento del professionismo e l'affermazione dell'amatorialità e della critica *bottom-up*, fino a quella che passa per i *social media*, assumendo connotati massimamente personali, diaristici e soggettivi. La parabola discendente dell'esistenza di un'*auctoritas* finisce poi per subire un'inversione di indirizzo: il concetto del riconoscimento di date personalità, ascoltate e addirittura venerate, si riafferma progressivamente, seppur con variabili assai distanti da quelle fino ad allora conosciute. Al traslarsi del discorso su altri mezzi e in altri luoghi, si rinnova il ritratto del soggetto

¹³² WALTER BENJAMIN, *Novità sui fiori*, ora in PINOTTI, A., SOMAINI A., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di, Torino, Einaudi, 2012, p. 221.

¹³³ FERRONI GIULIO, *La solitudine del critico. Leggere, riflettere, resistere*, Roma, Salerno Editrice, 2019, p. 8.

¹³⁴ Cfr. MICHELE GUERRA, SARA MARTIN (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*. Il Mulino, Bologna, 2020.

¹³⁵ Cfr. COMAND, M., MARIANI, A. (a cura di) *Ephemera. Scrapbook, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Venezia, Marisilio, 2020.

critico, che, a scapito di cultura organica, sofisticazione di pensiero, formazione teorica e capacità analitica, investe sul *personal branding* e sulla creazione di una propria identità carismatica e solida, riconoscibile e riconosciuta, tralasciando talvolta la complessità che il dibattito sul cinema meriterebbe fosse messa in campo.

2. GLI ANNI DUEMILA: NUOVE TECNOLOGIE, NUOVI SOGGETTI, NUOVI SPAZI CRITICI

In un clima generale di diffusa istituzionalizzazione del discorso critico, la consonanza di nuovi elementi che si avvicinano a cavallo tra i due secoli implica notevoli trasformazioni della natura e delle personalità coinvolte in suddetto dibattito. A operare una crepa destinata a divenire una frattura rispetto alla tradizione della critica cinematografica è in primo luogo l'impennata del progresso tecnologico, interessato da una forsennata accelerazione. Nel 2005, in Italia, si registra una percentuale del 43,9% di PC nelle case degli italiani, con un 34,5% di accesso a Internet,¹³⁶ ma si tratta solo dell'esiziale punto di non ritorno di una nuova accessibilità all'oggetto filmico, già da qualche decennio soggetto a una rimediazione e dunque a una rilocalizzazione.¹³⁷ Collane di VHS¹³⁸ e DVD vivificano l'impulso alla cinefilia e, ad un tempo, depotenziano la ritualità della visione e il carattere auratico della pellicola, sostituendo l'home video alla sala cinematografica. L'intellettuale, al quale spettava una fruizione prioritaria e privilegiata, si vede progressivamente destituito del proprio ruolo e, sebbene mantenga il preferenziale accesso ai festival, vede vanificato il proprio anticipo di visione rispetto alla diffusione in sala, a causa dello streaming e della pirateria, in grado di permettere al grande pubblico l'esplorazione di mondi cinematografici fino ad allora rimasti ignoti.¹³⁹

Un'inedita capillarità dell'esperienza mediale non può non intaccare il cristallizzato sistema interpretativo né lasciare inalterato il ventaglio di strumenti estetici e di giudizio impiegati nell'analisi del film. Resta da comprendere in quale misura i nuovi luoghi messi a disposizione della pratica cinefila e, consequenzialmente, di quella critica, influenzino la forma, lo stile e l'incisività del discorso, determinino il profilarsi di un soggetto critico fino ad allora sconosciuto e minaccino la permanenza di sedi e modi consueti del dibattito. Ci si domanda, inoltre, se la democratizzazione data da una reperibilità non più sottoposta a vincoli spaziali, per qualsivoglia consumatore avvezzo alla pratica della cinefilia, o meglio, della *mediafilia*,¹⁴⁰ renda lecito argomentare e sentenziare con un giudizio, quando non esprimere la propria opinione sterilmente. Tale presa di posizione pubblica, peraltro, prescinderebbe da

¹³⁶ Cfr. Istituto Nazionale di Statistica, *Le tecnologie dell'informazione e della comunicazione: disponibilità nelle famiglie e utilizzo degli individui*, 27 dicembre 2005

¹³⁷ La collocazione su un altro dispositivo determina anche un cambiamento del luogo e del *setting* preposto alla visione. Cfr. FRANCESCO CASETTI, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano, 2015.

¹³⁸ «En tant que cinéophile, je ne peux qu'aimer le vidéo», traducibile con «dato che sono cinefilo non posso che amare le videocassette» è una frase di Truffaut risalente agli anni Ottanta ed emblema di un nuovo corso, costellato di piaceri cinefili, anche per i critici. Nel 1983, Giovanni Buttafava ne scrive su «Il patologo», con un intervento dal titolo *Una videoteca ideale*. Cfr. ALBERTO PEZZOTTA, *Cinefilia, trash e mutazioni mediatiche* in ROY MENARINI (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, Mimesis, Milano, 2012, p.51.

¹³⁹ La pirateria, fenomeno sociale e culturale, orienta gusti, scelte e accesso alle opere. Nei mercati con una scarsa distribuzione ufficiale, come quello di Taiwan o delle Filippine, permette la fruibilità di opere di produzione indipendente agli spettatori globali, che possono ampliare i confini delle proprie competenze cinematografiche.

¹⁴⁰ Con il termine *mediafilia* si intende una «generica euforia nei confronti dei prodotti mediali e della loro abbondanza». Cfr. MENARINI, R., *Il discorso e lo sguardo – Forme della critica e pratiche della cinefilia*, p.49

una più o meno accertata formazione e competenza nel campo della storiografia del cinema e, ammesso che la valutazione sia legittima, occorre chiedersi se rientri a buon diritto sotto l'ampio e incerto cappello della critica e se le sia concesso alimentare e sfaccettare la labilità del perimetro di definizione di suddetto ambito.¹⁴¹ Il dato certo è che le categorie del *dove* e del *chi* operano di pari passo nell'apportare un cambiamento nella storia di una pratica abbozzata, scritta e perfezionata nel Novecento. Un seguito che ha a che vedere per lo più con il prevalere del principio della quantità su quello della qualità e con l'affermarsi del dilettantismo in luogo del professionismo sembra rappresentare una degenerazione rispetto ai binari di una norma fissata con fatica. Vale la pena considerare, però, che una testualità molteplice, non di rado informale e che lambisce la liquidità, non sia altro che una fase fisiologica di sviluppo della storia della critica cinematografica, una naturale prosecuzione delle vicende del Novecento. Individuando nei primi venticinque anni del nuovo secolo un periodo unitario, connotato da elementi costanti e sempre uguali a se stessi, si rischia di non prendere in considerazione la velocità degli stravolgimenti operati dalla rivoluzione digitale e i caratteri di novità introdotti dai *social media*. Per questo motivo, il capitolo che segue consta di una parte volta a esplorare le peculiarità dei primi passi mossi dalla critica nel campo della rete, a partire da quando il nuovo mezzo non aggiunge alcuno specifico al discorso, ma ne rinvigorisce esclusivamente la presenza e la pervasività, fino al momento in cui il web si fa complice attivo di una ridefinizione del linguaggio e dei soggetti agenti nell'esercizio critico.¹⁴²

Dall'*online* come pura estensione della forma recensione in un altrove volatile e variamente popolato agli aggregatori che riuniscono commenti e valutazioni, millantando un'irraggiungibile oggettività, fino ai blog che danno spazio a una scrittura diaristica atta a esibire la propria identità, il primo decennio del Duemila si configura come il banco di prova di una serie di innovazioni destinate ad aprire un nuovo corso. Tale svolta diviene incontrovertibile e arricchita da una contemporaneità via via più complessa, globale e ipermediale, che vede al centro i *social network*, con un micro-culto delle personalità che si dimostrano in grado di valorizzare la propria figura, quale che sia il loro percorso formativo e professionale.

La stagione dei videosaggi e dei podcast rappresenta una seconda fase dell'era digitale, nella quale il mescolamento di formati e media e l'integrazione di testualità verbali e visive definisce una critica ibrida, con pluralità e diversificazione che rischiano ancora di confluire in un aggregato di indistinzione onnicomprensiva. Nel nuovo millennio il pubblico è generico e per nulla caratterizzato, ogni principio di gerarchizzazione e selezione appare invalidato in nome di una fruizione rapida, vorace e indifferenziata, che ha a volte esito in una scrittura simile a uno sproloquio ad alta voce, disperso nello spazio, ascoltato da un non meglio specificato *chi* in un non meglio specificato *quando* ed emesso per

¹⁴¹ Cfr. *supra* cap. 1

¹⁴² Cfr. LUCA MALAVASI, *Dal portale al blog. Storie della critica non ufficiale* in MENARINI, R., (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web* pp. 37-38.

ragioni non sempre chiare.¹⁴³ Se è vero che lo spartiacque rappresentato dal web è una linea di demarcazione netta e definitiva, è altrettanto necessario specificare che non si applica un criterio di sostituzione, bensì di arricchimento e potenziamento della cultura cinematografica tradizionale.¹⁴⁴ Quanto elaborato e conquistato nel secolo precedente non viene raso al suolo o azzerato, bensì alternativamente perfezionato, contestato, reso articolato, multiforme e talora portato ai limiti dell'informe.

2.1. L'era digitale

Tentando di ricostruire le condizioni materiali che rendono possibile la successiva riconfigurazione della pratica critica, in quest'introduzione si intende considerare l'era digitale non come oggetto di giudizio, bensì come insieme di fattori che innescano il cambiamento. Il carattere di non transitorietà e di non reversibilità dell'approdo al digitale ci autorizza a impiegare il termine *era* e fa sì che l'innovazione in questione venga considerata sistemica e non settoriale e che, da strumento, assuma i connotati di un vero e proprio ambiente, vale a dire che non si limiti a rappresentare un mezzo operativo, ma costituisca un contesto in cui si sviluppino nuove forme di interazione, comunicazione e produzione culturale.¹⁴⁵ L'origine di questo ecosistema interattivo e dinamico che contribuisce a sfumare sempre più i confini nazionali, non va fatta risalire esclusivamente alla nascita di internet, in quanto una serie di trasformazioni tecnologiche, industriali e medialità agiscono prima e oltre il web partecipativo. Se l'*age of plenty*, infatti, interessa il periodo che dagli anni Duemila arriva fino ad oggi ed è intimamente connessa alla digitalizzazione e alla disponibilità di contenuti, spesso in forma di *file* e liberati dalla dipendenza da un oggetto fisico, la precedente *age of availability* indica una stagione caratterizzata dalla crescente disponibilità¹⁴⁶ di opere audiovisive tramite supporti quali videocassette analogiche, DVD e Blu-ray. Oltre ad aumentare il mercato di nicchia dedicato ai cinefili e a dar vita al collezionismo in un archivio domestico, l'home video prima e le piattaforme streaming poi permettono una nuova temporalità della visione, che consente all'opera di essere ripetuta, studiata e comparata. Le possibilità di consultare il film a capitoli, impostare diverse lingue e sottotitoli, conoscere scene eliminate, momenti del *backstage* o interviste al cast, sebbene non deprivino l'esperienza filmica del sorprendente e dell'inatteso, apportano un significativo aumento della potenziale interattività dello spettatore. Con la

¹⁴³ *Ivi*, p. 47.

¹⁴⁴ BISONI, C., *Critica* in CARLUCCIO G., MALAVASI L., VILLA F., *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, p.311.

¹⁴⁵ Cfr. LEV MANOVICH, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano, 2002, p.98.

¹⁴⁶ Cfr. JOHN ELLIS, *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*, I.B. Tauris, Londra, 2000

rilocalizzazione e la rimediazione¹⁴⁷ il rapporto con il film si fa più prossimo¹⁴⁸ e, sebbene il pubblico non possa in alcun modo dirsi coautore dell'opera, può far prescindere la propria esperienza dal *setting* della sala e dedicarsi a pratiche discorsive post-visione, analitiche e archivistiche. Il processo descritto è in corso, nel contesto italiano, sin dal fortunato esordio, in orario notturno, nel 1988, di *Fuori Orario*, ideato da Enrico Ghezzi e tuttora in onda su Rai 3. Tale programma televisivo, complice la pirateria, in grado di ampliare gli orizzonti geografici e supplire alle lacune distributive, già da prima dell'avvento del web, dà nuova linfa vitale al culto del cinema, sollecita la cinefilia e il collezionismo, nonché l'ostentazione della propria bulimia filmica mediante discorsi che pongono spesso al centro l'io scrivente più che l'opera oggetto di analisi. Dalle *fanzines* che accompagnano le VHS alle recensioni sui portali e sui blog, la scrittura concernente il cinema diviene una prassi identitaria per esibire la propria competenza. Già negli anni Novanta, del resto, perde la sua originaria efficacia nel promuovere le pellicole e orientare il gusto dello spettatore. All'esponentiale aumento dei metodi di accesso all'ambiente digitale e, di conseguenza, alle opere audiovisive, segue un'impennata delle produzioni e una sensibile difficoltà, da parte della critica, a stare al passo con tendenze e titoli, moltiplicati fino a raggiungere una quantità percepita come ingestibile.

Se non ci sono più film perduti, ma solo esperienze perdute (o qualcosa di perduto in ogni caso), l'unica possibilità per la cinefilia rimane quella di nobilitare la cultura cinematografica attraverso i paratesti, sviluppare una critica militante in profondità e in quantità – per rimanere al passo con l'abbondanza dei prodotti mediali e trasformare alcune delle pratiche di riappropriazione dei testi da parte dei fan in veri e propri lavori artistici: dalle *webserie* ai *mash-up*.¹⁴⁹

Una sfortunata concausa, che contribuisce a cambiare le sorti della critica nel nuovo millennio, riguarda la crisi dell'editoria come condizione strutturale e sistemica, con la contrazione delle tirature, la razionalizzazione dei costi, la trasformazione dei modelli produttivi e la riduzione degli spazi dedicati alla critica specialistica. L'andamento decrescente perdura tutt'oggi, con dati allarmanti per il settore, vale a dire con un calo costante che, nei primi mesi del 2025, si registra intorno al -3,6% a valore e del quale risentono più drammaticamente gli editori medio-piccoli, rispettivamente -13,1% a valore e -7,3% a valore (pari a più di un milione di euro), a fronte del solo -1,3% di quelli di grandi dimensioni, che hanno perso poco terreno rispetto al totale, grazie a un catalogo ampio, economie di scala e capacità maggiori di innovazione, tra automazione e stampa on demand.¹⁵⁰ A rivelare e accelerare, all'altezza

¹⁴⁷ Attraverso la rilocalizzazione, un'esperienza mediale si riattiva e si ripropone altrove rispetto a dove si è formata, con altri dispositivi ed altri ambienti. La rimediazione è invece quel processo attraverso cui un medium è incorporato e rappresentato all'interno di un altro. Cfr. CASSETTI, F., *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*.

¹⁴⁸ Cfr. PEZZOTTA, A. *La critica cinematografica*, p.49.

¹⁴⁹ MENARINI, R., *Il discorso e lo sguardo – Forme della critica e pratiche della cinefilia*, p.42

¹⁵⁰ Cfr. *Come va l'editoria nel 2025 tra crisi e trasformazione digitale? Dati, tendenze e prospettive del settore*

cronologica dei primi anni Novanta, le fragilità già insite nel sistema è lo scandalo Tangentopoli, un momento di transizione irreversibile che comporta il venir meno dei partiti di massa e il loro legame strutturale con l'editoria e la stampa culturale. A mutare è anche lo statuto dell'intellettuale, che vede vacillare il riconoscimento della propria autorità e la sua legittimazione da parte del sistema politico-culturale, con un conseguente ridimensionamento delle riviste, delle collane di saggistica e degli inserti tematici, ora limitati a contenuti meno teorici e immediatamente fruibili. La razionalizzazione economica, che consta di una riduzione dei finanziamenti indiretti e della necessità di puntare su prodotti più vendibili, data la maggiore dipendenza dal mercato, dà il via a una perdita della centralità sociale della critica e alla già menzionata parabola decrescente dell'editoria, che interessa ancora i giorni nostri. Tangentopoli, segnando la fine della fiducia novecentesca nelle istituzioni, inaugura un clima di disillusione e di tendenza alla minore gerarchizzazione, accogliendo forme del discorso meno verticali e più individuali e preparando dunque il terreno alla rivoluzione del digitale e alla mutazione dei modelli in direzione della frammentazione. Tale granularità, che sembra connaturata al digitale, a detta di Gino Roncaglia,¹⁵¹ sarebbe invece da associare esclusivamente a una fase momentanea e superabile, coincidente con il suo iniziale stadio di sviluppo. Questo approccio aurorale sarebbe paragonabile a quello che gli uomini primitivi, cacciatori e raccoglitori, intrattengono con il loro ambiente prima di stabilire gli insediamenti urbani. Quest'ultimo passaggio coinciderebbe allora con l'incipiente tendenza odierna alla socializzazione sul web, per lo più tramite piattaforme predisposte.¹⁵² L'auspicata e successiva «era delle cattedrali»¹⁵³ vedrà l'organizzazione in strutture organiche dei contenuti complessi e la loro gerarchizzazione. L'istruzione si impegnerà «perché le nuove generazioni siano protagoniste nel passaggio, anche in rete e nell'ecosistema digitale, dalla frammentazione alla riconquista della complessità».¹⁵⁴ Quest'ottica di riappropriazione della verticalità e della relazione articolata tra i contenuti apre uno spiraglio che preannuncerebbe un superamento dell'indistinzione nel panorama mediale e nel dibattito critico e, a un tempo, suggerisce una certa cautela nell'analisi delle recenti trasformazioni. Se le origini di questo processo, infatti, sono varie, concatenate, talvolta databili al secolo scorso, gli esiti non sono definitivi, in quanto il percorso andrebbe precauzionalmente letto come ancora in divenire, rendendoci capaci solo di una visione miope, viziata e non ancora completa, generale e imparziale, in un mondo che sta ancora affrontando la prima fase individuata da Roncaglia e si è forse da poco affacciato alla seconda. L'ambizione è quella di tentare di compiere un'analisi lucida di quel che è avvenuto fino a qui, restringendo il campo alla critica cinematografica, ma avendo contezza della

Secondo i dati diffusi da ADS, nel giugno 2025, il Corriere della Sera, testata che si colloca in cima alla classifica, avrebbe venduto solo 271391 copie, tra cartacee e digitali. Cfr. *Classifiche e trend diffusione quotidiani: nel buio generale brilla 'Il Fatto'*.

¹⁵¹ Cfr. GINO RONCAGLIA, *L'età della frammentazione: Cultura del libro e scuola digitale*, Laterza, Roma-Bari 2018, XVIII-218.

¹⁵² *Ivi*, p.31.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 33-34.

sua natura non monadica e del suo inserirsi e dialogare con un intricato sistema sociale, culturale e antropologico.

I primi atti di approdo al digitale avvengono attraverso la lungimiranza degli autori dei *Dizionari dei film* che, costretti a confrontarsi con il mutato panorama mediale, decidono di ideare un'estensione del proprio volume ricorrendo al CD-rom e al DVD-rom. Si tratta del caso del dizionario Morandini¹⁵⁵ che, mentre il Mereghetti aumenta la propria mole cartacea, costruisce il primo ponte con il nuovo *medium*, sottoforma di un database dinamico. Già nell'edizione del 2003, il CD-rom rende agilmente consultabili le schede complete, con trama e commento critico, dei 20.000 film recensiti nel dizionario ed è dotato di una maschera elaborata per permettere di impostare ricerche semplici, per autore o per titolo, o tramite combinazioni più articolate di parole. Il nuovo supporto consente anche di visionare oltre 6000 immagini di fotogrammi o locandine dei film più noti, arricchendo l'esperienza di una componente visuale che risultava per lo più tralasciata nel formato del dizionario, forse per una presa di distanza dall'inconsistenza teorica della stampa popolare, imbellettata dal pullulare delle immagini.¹⁵⁶

Nell'edizione 2011 dello stesso dizionario figurano delle indicazioni operative per l'installazione su PC, la quale necessita della rete, e per la copiatura di pochi caratteri di testo. La pervasività della rilocalizzazione del cinema sembra accettata con consapevolezza e fierezza e l'opera viene designata infatti come «indispensabile da tenere accanto al televisore o al videoregistratore».¹⁵⁷ È inoltre opportuno notare come, nelle Appendici, in aggiunta ai Premi Oscar, ai migliori film con giudizio critico di quattro o cinque stellette o maggior successo di pubblico e ai film della Mostra del cinema di Venezia dell'anno precedente, siano segnalati i principali siti internet dedicati al cinema, spia di una volontà di non demonizzare la rete, bensì di accoglierla e integrarla nel proprio discorso critico. Il Morandini e il Farinotti,¹⁵⁸ peraltro, già eminenti esempi di mediazione del sapere cinematografico in una forma strutturata e consultabile da tutti i lettori, diventano accessibili a chiunque attraverso una loro rimediazione, nel 2008, su un database online costantemente aggiornato e che permette la fruizione interattiva e senza limiti spaziali e temporali a tutti gli utenti: «Mymovies.it», attualmente il sito di cinema italiano che vanta un maggiore seguito.¹⁵⁹ Divenuta presto una delle principali risorse online, con oltre un milione di pagine consultabili, comprendenti biografie, filmografie, programmazioni delle sale e centinaia di migliaia di contenuti tra recensioni, interviste, giudizi e commenti dei lettori, amplia successivamente i servizi con streaming e app mobili e rappresenta uno dei virtuosi nodi cruciali della transizione digitale della critica cinematografica. Fondato da Gianluca Guzzo, Luciano Belli e Mario Mancini, esordisce online in occasione della Cinquantasettesima edizione della Mostra Internazionale

¹⁵⁵ Cfr. *Supra* 1.1.6.

¹⁵⁶ L'assenza di immagini, a lungo riscontrata anche nelle lezioni di cinema tenute da docenti universitari, comporta il rischio di una critica filosofica, ombelicale e poco aderente al film. Il videosaggio si pone in aperta controtendenza. Cfr. *infra* 2.2.3.

¹⁵⁷ LAURA MORANDINI, LUISA MORANDINI, MORANDO MORANDINI, *Il Morandini. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna, 2007

¹⁵⁸ Nato nel 1979, *Il Farinotti* è il primo dizionario di cinema in Italia.

¹⁵⁹ Cfr. *Mymovies.it*.

d'Arte Cinematografica di Venezia, ossia nel 2000, costituendo di fatto un precoce esempio di sistematizzazione centralizzata e partecipativa del discorso critico, laddove hanno già avuto luogo i primi vari tentativi sparsi, embrionali e pionieristici di colonizzazione dello spazio della rete.

2.1.1. La critica cinematografica incontra l'online

Accanto ai portali e ai blog, citati poc' anzi e oggetto di approfondimento del paragrafo successivo,¹⁶⁰ le riviste già note registrano le loro prime comparse sulla rete, concependo il nuovo spazio come una mera estensione di una presenza istituzionale già esistente nel formato cartaceo.

I periodici generalisti, a meno che l'evento o l'autore in questione non goda di una popolarità tale da destare l'interesse del grande pubblico, riservano alla critica cinematografica poche schede o brevi note, firmate da nomi illustri e competenti quali Paolo Mereghetti, Mariarosa Mancuso e Maurizio Porro. Divengono talvolta occasioni per puntare una lente d'ingrandimento su temi di rilevanza politica o sociale, mentre le riviste specializzate e non accademiche¹⁶¹ si ricalibrano, adeguandosi ai nuovi media.¹⁶²

La combinazione di una pratica canonizzata con possibilità espressive originali e inesplorate preannuncia una ridefinizione della critica, rendendo sempre più controverso l'impiego del sostantivo nella sua declinazione singolare e spalancando le porte a una pluralità già a lungo trattata in questa sede. Le variabili che influenzano il nuovo assetto sono il grado di investimento sulle peculiarità della rete e il confronto, più o meno consapevole con la tradizione. La prima ibridazione applicata si risolve in una modalità improntata sul conservatorismo, che non gode di nessuno specifico che la differenzi dal cartaceo, presentandosi come una sua versione più estesa, potenziata e traslata di luogo. Potrebbe dunque essere definita una protesi al discorso critico consueto, un prolungamento che garantisce una sopravvivenza in un altrove.¹⁶³ Laddove il luogo deputato sembra sempre più minacciato dai mutamenti circostanziali politico-culturali, il web offre asilo a una pratica sotto attacco. Giovani critici possono trovare un terreno fertile per la propria ambizione discorsiva, pur senza godere di una rete di relazioni nel settore politico o editoriale. Lo stile, il linguaggio e l'acume interpretativo trasferiti online sembrano in un primo tempo replicare mimeticamente quelli fino ad allora in uso, veicolando l'idea dell'utilizzo di un contenitore come garanzia di visibilità più che per la concretizzazione di un nuovo progetto organico. L'intenzione risulta quella di voler confermare la propria contemporaneità e la propria natura non obsoleta senza operare un'effettiva ristrutturazione del discorso critico. Informazioni,

¹⁶⁰ Cfr. *Infra* 2.1.2.

¹⁶¹ Cfr. *Supra* 1.1.5.

¹⁶² PEZZOTTA, A. *La critica cinematografica*, p.55-56.

¹⁶³ Cfr. MALAVASI, L., *Dal portale al blog. Storie della critica non ufficiale* in MENARINI, R., (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*. p. 45.

approfondimenti, interviste e recensioni mantengono uno standard qualitativamente elevato, ma risultano provvisoriamente collocati, con un disallineamento rispetto al supporto, talvolta inseriti forzatamente in uno spazio che non corrisponde loro appieno.

Permangono, però, le caratteristiche virtuose date dal collaborare proficuo di più autori che si confrontano nell'ambito redazionale, dando vita a un discorso polifonico che tronca sul nascere ogni possibile smania narcisistica e frenesia autoreferenziale. Come nella forma più alta e nobile di questa disciplina, incarnata dagli esempi dei «Cahiers du cinéma» e di «Trafic», l'autorialità prende la forma della collettività di firme che si ripetono o si confrontano ragionando sullo stesso film e mettendo in gioco il proprio bagaglio di competenze. A collocarsi nella categoria delle riviste online che nascono dall'ampiamiento e dalla prosecuzione della loro versione cartacea sono «Segnocinema», «Duellanti», «Film Tv», «Cineforum» e, nato come supplemento alla versione cartacea di quest'ultimo, «Sentieri Selvaggi».¹⁶⁴ Realtà quali «8½», «Close-up. Storie della visione», «Fata Morgana Web», «Filmidee», «Uzak», «La furia umana», «Gli Spietati», «Quinlan» vantano una propagazione online strutturata a tal punto da ottenere una propria autonomia e una specifica periodicità di pubblicazione o sono date alla luce sulla rete stessa. Un percorso ibrido è quello del felice caso di «Fata Morgana Web», propaggine del quadrimestrale scientifico «Fata Morgana».¹⁶⁵

Non mancano, poi, sezioni dedicate alla critica audiovisiva all'interno di magazine online di approfondimento culturale *tout court*, quali «Doppiozero», «Le parole e le cose», «Alfabetà2», «Il Tascabile», «Il lavoro culturale», «Dinamopress». Infine, nel tentativo di tracciare una mappatura che rispecchi il panorama enormemente diversificato delle riviste sul web, occorre anche citare i siti che, sebbene non specializzati, bensì orientati alla contemplazione di attività discorsive rivolte a prodotti culturali vari, da quelli filosofico-letterari («Minima & Moralia», «Doppiozero») fino agli innumerevoli intrecci con l'attualità politica, sociale e di costume («Wired», «Rolling Stone», «Rivista Studio», «Vice», «Soft Revolution», «Il Tascabile»), presentano sezioni tematiche riguardanti la cinematografia e la televisione, con un'attenzione privilegiata per i trend stilistici, narrativi e popolari e con l'adozione di criteri di gusto in luogo di distinzioni gerarchiche.¹⁶⁶ Funzionale alla prosecuzione di una riflessione sulla transizione mediale e sullo sfilacciamento dei margini, spaziali e teorici, del discorso critico è un breve accenno, in questa sede, all'arco di sviluppo delle riviste afferenti alla prima delle categorie suddette.

¹⁶⁴ Altri esempi sono Cinematografo.it, emanazione degli anni Novanta de «La rivista del cinematografo», attiva dal 1925, Ciakmagazine.it, Bestmovie.it, Closeup.it. Cfr. MASSIMILIANO COVIELLO, *Una rete di oggetti teorici. La critica cinematografica italiana sul web*, in GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, p.104.

¹⁶⁵ Fata Morgana Web, ad accesso gratuito, è legata all'Università della Calabria ed è un'emanazione della rivista accademica diretta da Roberto De Gaetano, che intende recuperare la complessità di approfondimento fornita dall'utilizzo della forma recensione. Cfr. LOTTI, D., *Il cinema tra le colonne. Storia, metodi e luoghi della critica cinematografica in Italia*, p.57

¹⁶⁶ Cfr. CHIARA CHECCAGLINI, *Scrivere di tutto. Audiovisivo e critica nei siti non specializzati* in GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, p.107.

«Filmcritica» dà origine al proprio doppio telematico, filmcritica.net, che rimanda al cartaceo. Densa di tappe è la storia di «Duel» che, nata nel 1993 e dopo un trasferimento di sede da Roma a Milano nel 1998, cessa di esistere, ma dà alla luce, dalle proprie ceneri, «Duellanti», la cui lungimirante prospettiva critica include il contesto mediatico contemporaneo. Dal 2015, il progetto editoriale continua ad avere vita esclusivamente online, in perfetta continuità e non cessando di esplorare le zone liminali e di confine dell'immaginario filmico, con sezioni dedicate all'industria culturale e ai non-luoghi del cinema.¹⁶⁷

«Segnocinema», rivista inizialmente a cadenza trimestrale e poi bimestrale, vanta la libertà da ogni linea editoriale oltre che da ogni indirizzo politico-culturale predefinito, cosicché ogni numero si realizza come se il precedente non fosse mai esistito e tentando sempre di liberare la teoria dall'ossessione di fare sistema a tutti i costi.¹⁶⁸ L'indipendenza assicurata dal collocarsi fuori da ogni posizionamento ideologico non permette però a «Segnocinema» di sopravvivere e, nel 2023, in concomitanza con l'improvvisa scomparsa del caporedattore Mario Calderale, la rivista interrompe le pubblicazioni dopo 240 numeri. La stessa sorte spetta al sito internet dedicato, segnocinema.it, dominio attualmente in vendita che, con ogni evidenza, non ha saputo rendersi autonomo dalla stampa. Del resto, nell'agosto 2006, il sito presenta in bella vista la copertina del bimestrale appena pubblicato, accanto alla quale compaiono voci che informano sulla reperibilità nelle librerie italiane, riportano l'indice dei numeri dell'anno precedente e il sommario di quello attuale, con lo speciale e la scheda di un film. Vi è poi il rimando a una serie di link che consentono di accedere a un archivio di recensioni apparse sulla rivista in precedenza.

Vi sarà occasione, nei successivi capitoli, per trattare compiutamente il caso di «Film Tv». Basti sapere, in questa sede, che, oltre alla versione cartacea, «filmtv.press» rende disponibile in abbonamento una versione telematica, ben distinta dal portale¹⁶⁹ «filmtv.it», che si configura invece come uno spazio di approfondimento che permette al pubblico di esprimere un giudizio e formulare una recensione a propria volta.

«Cineforum», affiancata dal 2003 da una collana editoriale dedicata al cinema, «Edizioni di Cineforum», vede attestata la propria presenza online fin dal 2005, sottoforma di vetrina e di archivio delle uscite, con sommari, segnalazione delle iniziative promosse e la disponibilità di qualche speciale, ma incentrata soprattutto sull'e-commerce. Consolida la propria presenza in rete in una veste coordinata e strutturata, nel 2013, con un'interfaccia che permette la ricerca da parte dell'utente e rende leggibili alcuni degli articoli pubblicati sulla rivista, prima mensilmente e, dal 2021, con cadenza trimestrale. Compaiono recensioni, rubriche firmate dai singoli redattori e interventi dai festival, primo tra tutti il Bergamo Film Meeting, nato dall'impegno di Sandro Zambetti, direttore di «Cineforum» dal 1970 al 2009.

¹⁶⁷ Cfr. duels.it

¹⁶⁸ Cfr. FLAVIO DE BERNARDINIS, *Segnocinema: la fine di una rivista e il silenzio della critica*, in «Doppiozero», 21 dicembre 2023

¹⁶⁹ Cfr. *Infra*, 2.1.2.

Legata a «Cineforum» è l'esperienza di «Sentieri Selvaggi», il cui sviluppo merita una menzione. Nata in forma di fanzine cartacea sul finire degli anni Ottanta, diviene inserto di «Cineforum», prima di fare la propria comparsa sul web come «sentieriselvaggi.it». Recentemente, con il nome di «SentieriSelvaggi21st», è oggetto di una rimediazione sul tradizionale supporto cartaceo e integra, con un'uscita bimestrale, il flusso costante di informazioni fornite dal sito web. Questi esempi di transizione, che ancora non comportano una ridefinizione delle forme della critica e assumono i connotati di una *brand extension* più che quelli di una ponderata e codificata rimediazione, hanno comportato comunque, in vari casi, agendo dalle maglie del sistema digitale e con il favore della sua risonanza, una crescita della domanda della critica, pur largamente bersagliata e svalutata nella sua rilevanza sociale nel contemporaneo. In altri casi, come quello di «Segnocinema», soccombere sembra una scelta obbligata, che spesso volte non si confina al panorama italiano, ma è una sorte comune in Europa e oltreoceano. Recente è il bollettino che segnala l'interruzione dell'attività di alcuni nomi noti di critici cinematografici e televisivi statunitensi, da Margaret Lyons del «New York Times» a Richard Lawson di «Vanity Fair», ad Alan Sepinwall, colonna portante di «Rolling Stone». I licenziamenti sono specchio di uno stato di salute increscioso per l'intero panorama culturale mondiale, in quanto «una rivista di cultura senza critici è distopia».¹⁷⁰ La critica, boccheggianti, sopravvive, dunque, in una continua alternanza tra affermazione e dissoluzione: mentre testate storiche cessano le pubblicazioni o assottigliano il numero di professionisti, vittime dei vincoli economici e della frantumazione operata dai media, iniziative nate online possono suggellare il loro successo di consenso e pubblico attraverso l'edizione cartacea, con un flusso di rimediazione opposto e teso a coniugare celebrazione, legittimazione e continuità culturale. Tale dato segnalerebbe, allora, l'invariata autorevolezza conferita dalla carta stampata e costringerebbe a filtrare il materiale spesso magmatico depositato nel web, attraverso una preventiva selezione sulla base di una qualità e una quantità conformi all'organizzazione di un modulo cartaceo antologico, simile a un Almanacco. Il cartaceo, inoltre, offre memoria imperitura a informazioni destinate altrimenti a perdersi nel flusso dell'online, per sua natura interattivo.¹⁷¹ Esempio virtuoso, seppur di breve corso, che si muove in questa direzione, è l'iniziativa di Vincenzo Buccheri, Emiliano Morreale, Luca Mosso e Alberto Pezzotta, giovani critici attivi su *cinemi.it* nei primi anni del Duemila e desiderosi di dare esito a una nuova realtà editoriale che abbracci altri campi della cultura, dell'arte e della società e ponga in discussione i contemporanei dibattiti sull'audiovisivo, svelandone le logiche industriali e di mercato. La concretizzazione, nel formato di un libro-rivista monografico, s'intitola «Brancaleone» e raccoglie sguardi diversificati e autorevoli che si confrontano su un tema unico, anche a costo di dismettere e destituire di valore ogni teorizzazione fino ad allora unanimemente accolta, come simboleggiato dal cesto vuoto che campeggia in copertina, pronto a essere

¹⁷⁰ ILARIA FEOLE, *Fare critica oggi* in «Film Tv», anno 33 - N. 39, 30/9/2025, p.24.

¹⁷¹ CARLOTTA GUIDO, *Dalla carta al web, dal web alla carta: inversioni di tendenze nella critica cinematografica online*, in GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, p.117.

colmato dalla carta straccia di una critica obsoleta. L'ambizioso progetto, originariamente destinato a vagliare anche il rapporto tra il cinema e la filosofia, le immagini di guerra, i narratori italiani e il legame tra critica e didattica, si risolve, tuttavia, in due numeri, pubblicati rispettivamente come *Brancaleone 1- Cinema italiano: realtà e sogno* (2006)¹⁷² e *Brancaleone 2 – Il cinema e il suo doppio* (2007), con un affondo sul teatro italiano, con la convinzione che questo rappresenti «quel che il cinema di oggi non sa e non riesce a essere».¹⁷³ Il secondo esito cartaceo, infatti, esordisce con un messaggio accorato che giustifica il ritardo della pubblicazione, prevista per l'anno precedente e realizzata solo in seguito con un altro editore, e promette una terza monografia con l'intervento di alcuni scrittori, mai portata a compimento. «Brancaleone» è dunque l'esempio di una parabola incompiuta che parte dall'online, popolato da rubriche, segnalazioni di festival di cinema, recensioni di film e libri con posizioni nette e provocatorie,¹⁷⁴ e ipotizza pubblicazioni a lunga gittata nel panorama della critica, ma deve fare irrimediabilmente i conti con la tensione non pacifica tra la progettualità e la sostenibilità materiale. La lotta di sopravvivenza dei periodici rimediati in rete, frattanto, è condotta respingendo le insidie della democratizzazione dei blog, spesso con l'ausilio di *social network* che fungono da richiamo pubblicitario di rimando alla rivista. Questa deve necessariamente contare sul vantaggio della libertà di esplorazione e percorribilità dell'archivio da parte degli utenti, vale a dire sulla possibilità di *flânerie*,¹⁷⁵ unita alla solida autorevolezza degli autori che firmano i contenuti in continua riorganizzazione. Affinché sia funzionale ed efficace, la presenza della rivista in rete dovrebbe in effetti rispondere a criteri di leggibilità, concetto che, se in precedenza allude a un criterio valutativo legato all'aspetto contenutistico e stilistico, necessita ora di essere rinegoziato a fronte della primaria caratteristica del web, la visibilità. Si chiedono alla pagina online la massima chiarezza, facilità e velocità nel soddisfare le ricerche dell'utente, pensato come un individuo che desidera ottimizzare il tempo ed essere colpito da ciò che legge, vale a dire attratto da forme e colori e respinto da lunghe masse testuali compatte e prive di gerarchizzazione visiva o articolazione in paragrafi.¹⁷⁶ L'organizzazione degli spazi nella home page può prediligere il risalto alle scelte autoriali tramite percorsi di visualizzazione che riproducono mimeticamente la struttura del cartaceo, come nel caso di «Fata Morgana Web» o di «Filmidee», con la possibilità di accedere a uno scaffale che archivia i singoli numeri e i contributi lì raccolti. Alternativamente, l'ordine dei contenuti può seguire un'indicizzazione cronologica, conferendo leggibilità prioritaria a quelli di recente uscita.¹⁷⁷ Le citazioni ipertestuali attraverso i *link* permettono rimandi altrimenti impossibili al di fuori della rete, se non per lettori fidelizzati, abbonati e spinti dalla

¹⁷² Cfr. *Brancaleone 1 - Cinema italiano: realtà e sogno*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2006.

¹⁷³ *Brancaleone 2 - Il cinema e il suo doppio*, Agenzia X, Milano 2007, p.9.

¹⁷⁴ Cfr. ALBERTO PEZZOTTA, *Contro i documentari*, in Cinemi.it, 11 settembre 2007.

¹⁷⁵ L'esplorazione online è dunque assimilata a un camminare riflessivo e curioso. Un antico concetto di Charles Baudelaire è reso da Walter Benjamin centrale nella critica culturale.

¹⁷⁶ Cfr. *La critica cinematografica sul web: situazione e prospettive*, su CinceCriticaWeb, dicembre 2009.

¹⁷⁷ COVIELLO, M., *Una rete di oggetti teorici. La critica cinematografica italiana sul web*, in GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, p.103.

brama di approfondimento al punto tale da confrontare recensioni e interventi comparsi su numeri differenti, operazione ben più semplice con un *click*. Pur con le dovute concessioni alle logiche del digitale, al centro dell'interesse da parte di queste iniziative di approdo sul web sembra ancora collocarsi la scrittura, con un'attenzione immutata per la qualità dei contenuti, per la profondità teorica e l'acume interpretativo. Tali aspetti sono supportati da una conoscenza organica della storia del cinema e dei modelli che nel Novecento si sono avvicendati per produrre un discorso che, a partire dalle pellicole, aprisse squarci entro i quali riflettere e scorgere tendenze e linee direttrici della contemporaneità culturale, sociale e politica. Avvertendo il rischio che la preminenza della scrittura sia messa tra parentesi dalla volatilità della testualità digitale, le riviste partoriscono progetti formativi sul web che contemplano il giornalismo, la saggistica e l'esercizio di forme discorsive utili per la lettura dell'audiovisivo e la sua collocazione in un più ampio immaginario visuale. È il caso di «Mediacritica», «Cinefilia ritrovata»,¹⁷⁸ e dei corsi di scrittura promossi da «Sentieri Selvaggi», che si configura come un'associazione culturale che si occupa «della promozione, diffusione e della conoscenza del cinema, delle arti audiovisive, dell'utilizzo di Internet e in generale delle nuove tecnologie, l'ideazione e realizzazione di incontri, corsi, seminari, stages, dibattiti, rassegne cinematografiche»¹⁷⁹ ed è dunque l'emblema di una riuscita coniugazione tra una tradizione da preservare e un futuro digitale non più eludibile.

2.1.2. I blog e gli aggregatori

Denis Lotti, nel saggio, più volte citato, propedeutico alla critica cinematografica,¹⁸⁰ dedica solo un esiguo paragrafo alla scrittura spontanea sul web, in quanto, dato il venir meno del carattere di mestiere in favore dell'amatorialità, non ritiene che tale pratica rientri a pieno titolo nei margini della ricognizione che intende realizzare. Considerata però la pervasività del discorso sul cinema su siti quali portali, blog e aggregatori, questa tappa risulta imprescindibile per tentare di chiarire mandati e indirizzi della critica di oggi e provare a congetturare le direzioni percorribili da quella di domani. Con la dovuta premessa che i termini sopra citati si riferiscono a realtà dai confini fluidi e che molti progetti evolvono da un modello all'altro, si può provare a dipanare la matassa nella quale è avviluppata la critica sul web.

Ad accomunare una moltitudine di blog che imperversano in rete, seppur alcuni siano per così dire *quiescenti*, in quanto esistenti ma non più aggiornati, è il loro carattere di diario personale, occasione, in primo luogo, di esibire la propria identità con una forma artistica non più ancorata al supporto e dunque evanescente ma potenzialmente più popolare. Queste manifestazioni spontanee di critica mista all'autobiografismo, consegnate all'indistinzione dell'ambiente mediale, hanno spesso una simile

¹⁷⁸ «Cinefilia ritrovata», sostenuta dalla Cineteca di Bologna, è connessa al progetto di restauro e proiezione di titoli ritenuti capolavori della storia del cinema: *Il cinema ritrovato*. GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, p. 104.

¹⁷⁹ *Mission di sentieriselvaggi.it*, edita dall'Associazione Culturale Sentieri Selvaggi.

¹⁸⁰ Cfr. LOTTI, D., *Il cinema tra le colonne. Storia, metodi e luoghi della critica cinematografica in Italia*.

impronta di contestazione dello *status quo*,¹⁸¹ benché questa non sia la sola linea editoriale diffusa. Alcune realtà, infatti, operano una riproduzione quasi imitativa della tradizione cartacea, facendo prevalere la logica della continuità, pur in uno spazio necessariamente alternativo, su quella dell'opposizione dicotomica. Ad assumere questo indirizzo, in una sorta di prolungamento ed evoluzione dell'esistente, sono, tra gli altri, «Cinefile» e «Cineblog». Il primo privilegia articoli lunghi e argomentativi, con un linguaggio medio-alto, una certa profondità analitica e scarsa rilevanza alla dimensione dialogica con l'utente; il secondo si situa in una proficua zona di transizione e, pur continuando a adottare forme che pongono in secondo piano lo scambio orizzontale, la produzione di contenuti è seriale, veloce e continua. Nel 2006 compaiono più di 40 categorie consultabili che comprendono Festival e rassegne, I film hot, vignette, gossip, libri, locandine, rimandi ad altri blog, sondaggi che invitano ad assegnare il voto a un film, a comprendere a quali contenuti pubblicati sul sito il pubblico è più interessato o addirittura a segnalare il proprio mutante di X-Men preferito.¹⁸² L'idea è quella di un calderone di materiale eterogeneo che va dalla problematizzazione di oggetti filmici all'affezione per la cultura pop. Attualmente, accanto a «Bestmovie.it», «Cineblog.it» va considerato un portale di critica cinematografica, con pubblicazioni regolari e coerenti, una redazione centralizzata, un linguaggio analitico e non una voce autoriale come quelle proprie di un blog puramente personale, dimostrando una sistematizzazione non riscontrabile nell'entropia fisiologica dei suoi primi anni di vita. Professionalmente organizzati, secondo la logica del portale, sono oggi anche, «Movieplayer.it», «Comingsoon.it» e «Badtaste.it». Quest'ultimo, dopo vent'anni di attività e l'interruzione delle pubblicazioni nel novembre 2024, annuncia una ripartenza sul finire del 2025, con contenuti rinnovati e dando seguito al lavoro di Andrea Francesco Berni e del suo team. Si tratta del «punto di riferimento ineludibile per tutti i cinefili» e «una delle realtà editoriali più virtuose del web»,¹⁸³ in quanto prevede la remunerazione per gli autori, in controtendenza con molte realtà che proliferano in rete.¹⁸⁴ Se è vero, però, che i blog funzionano quando non copiano le posture del critico tradizionale,¹⁸⁵ in opposizione a una pratica istituzionalizzata che si limita a uscite mensili o bimestrali e vampirizza teoria e storiografia, molti di questi applicano una rottura consapevole e programmatica con i paradigmi esistenti. «Il Davinotti», per esempio, segnala sulla propria pagina:

Marcel M.J. Davinotti jr. può essere definito la guida spirituale di questo sito. Nipote del primo critico cinematografico della storia (Clyde Bum Bum Davinotti) e figlio del suo unico erede (Marcel M.J. Davinotti sr.), ha concesso in esclusiva al presente sito web, creato dalla Fondazione a suo nome, i diritti per la pubblicazione della propria opera omnia. Non critiche (cosa di cui Marcel jr. non si occupa a

¹⁸¹ Cfr. MALAVASI, *Dal portale al blog. Storie della critica non ufficiale* in MENARINI, R., (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, p. 41.

¹⁸² Categoria sondaggi su «Cineblog»

¹⁸³ LUCA PACILIO, «Badtaste», *badtaste.it* in «Film Tv», anno 33 - N. 04/2025, p.23.

¹⁸⁴ Cfr. 2.1.3.

¹⁸⁵ Cfr. A. MINUZ *Tarantino avrebbe iniziato come blogger* in «8½» *L'esplosione dei cineblogger. Stanno cambiando la critica italiana?*, V, 35, novembre 2017, p.7.

differenza dei suoi avi), ma impressioni veloci, imprevedibili e ampiamente discutibili, tutte scritte a mano di suo pugno pochi minuti dopo aver visto il film, tutte della stessa lunghezza (salvo rarissimi casi) e tutte figlie della sua disperata passione per il cinema. La loro pubblicazione non rappresenta il reale scopo del sito; esse sono qui presenti perché rappresentano una base solida dalla quale partire per poi allargarsi quanto più possibile col contributo della Fondazione Davinotti e dell'attivo apporto degli utenti che si registreranno.¹⁸⁶

Con questa presentazione canzonatoria nei confronti dell'idea di autorevolezza critica, presentata come ereditaria con una solennità sbeffeggiante, il sito applica un auto-sabotaggio ironico del concetto stesso di canone. Segue una guida alla registrazione e all'utilizzo interattivo delle schede, in modo da conservare, come in un'agenda personale, la propria «cinememoria storica», grazie all'archivio dei film commentati. «Il Davinotti» specifica, inoltre, di non contenere tutte le pellicole uscite e neppure una gran parte, ma di constare di una selezione di titoli ritenuti migliori, con una distinzione tra quelli visti e valutati da «Marcel Davinotti» e quelli aggiunti da terzi. Questa puntualizzazione pone in questione il tema della quantità e sancisce l'impossibilità di confrontarsi compiutamente con una produzione cresciuta in maniera esponenziale, alla quale va necessariamente applicato un filtro selettivo, che funge già da giudizio propedeutico, secondo quello che Casetti denomina criterio di esclusione. Ad assicurare il rispetto del principio di quantità accorrono invece gli aggregatori, siti che raccolgono e organizzano contenuti provenienti da fonti diverse, e, in nome dell'eterogeneità, ostentano un'oggettività data da medie aritmetiche dei voti o computo di stellette e pallini, che sembrano assicurare una valutazione scevra dalla parzialità del gusto, ma applicano una riduzione forzata a un'univocità utopica. A ogni atto critico sono infatti inevitabilmente connaturati uno sguardo personale sul mondo e un patrimonio di visioni, sommato auspicabilmente a capisaldi obbligatori, orientato da intuizioni, predilezioni e sensibilità individuali. Gli aggregatori, dal già citato «MyMovies» all'autorevole «IMDb», di portata internazionale,¹⁸⁷ con la loro ottica centralizzata, permettono una navigazione funambolica ed esplorativa, che non si adegua acriticamente a una sola voce editoriale, ma consente il contatto con la variegata blogosfera, radunandone gli interventi tramite feed RSS che consentono l'aggiornamento automatico di flussi di dati. Gli aggregatori consentono dunque di muoversi nei meandri di quella che Malavasi definisce «critica fast-food»,¹⁸⁸ prodotta da indifferenti trangugiatori di contenuti, che risolvono la passione cinefila in una vorace e indefessa espressione del loro gradimento, sempre frutto

¹⁸⁶ «Il Davinotti» tramite Internet Archive. Wayback Machine, 13 ottobre 2007.

¹⁸⁷ IMDb (Internet Movie Database), il più grande archivio digitale dedicato all'audiovisivo, raccoglie schede di film e serie, fornendo dati su cast e professionisti, incassi e premi e offrendo materiale promozionale e spazi di valutazione e commento per il pubblico. A differenza di Letterboxd, che pone al centro la dimensione diaristica e quella della *community*, IMDb mantiene la forma più gerarchica che si confà a un database. Negli aggregatori di valutazioni come *Rotten Tomatoes* e *Metacritic* sono riportati rispettivamente, con differenti icone, il gradimento di critica e pubblico (*Tomatometer* e *Popcornmeter*) e un punteggio ponderato di giudizi. Cfr. *Rotten Tomatoes*, Cfr. *Metacritic*.

¹⁸⁸ Cfr. MALAVASI, *Dal portale al blog. Storie della critica non ufficiale* in MENARINI, R., (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*.

del proprio *habitus* cinematografico. Tra i blog da menzionare, vi sono, inoltre, «L'antro atomico del Dottor Manhattan», «Inglorious Cinephiles», «Pensieri Cannibali», «Il Bollalmanacco», «Dikotomiko», «Cinemaniaci». In un virtuoso esempio di metacritica, che non manca di attraversare anche il settimanale «Film Tv»,¹⁸⁹ su un numero del 2017 della rivista «8½»,¹⁹⁰ compare una lista dei dieci blog ritenuti più autorevoli e originali. Dedicando una pagina a «Una vita da cinefilo», Emanuele Rauco definisce il blogger «un giornalista o critico wannabe, confinato in un frustrante “vorrei ma non posso”», rettifica però la definizione, chiarendo che una volontaria fuga dai canali comunicativi implica l'evasione dalle imposizioni in virtù dell'invenzione di un linguaggio nuovo, in grado perfino di influenzare quello istituzionale. Riportando le parole dell'autore del blog, Alessandro Trerotoli, Rauco sottolinea come questo abbia alle spalle lo studio delle immagini, come abbia voluto creare un archivio degli articoli pubblicati online negli anni universitari e come consideri quello spazio nei termini di un'occasione per sfogare un bisogno fisiologico di espressione delle proprie considerazioni su film e serie tv. Tale attività non è concepita come un lavoro, ma come una felice pratica che affianca la sua professione di fotografo. Quest'ultimo punto ribadisce il fardello dell'opinabile classificazione dell'esercizio scrittorio sul cinema entro il perimetro della critica quando questo non rappresenta un mestiere.¹⁹¹ Per quel che concerne il linguaggio, «Una vita da cinefilo» contempla partiture testuali piuttosto ricche e una grafica semplice e accessibile. Il formato della recensione sembra ancora vitale e per nulla sfibrato nell'acume interpretativo adoperato in questo caso. Accanto a simili mirabili eccezioni, però, la stragrande maggioranza dei testi che affollano i blog e il web in generale presentano forme nuove, con elenchi che spezzano la sintassi, commenti di utenti che vengono a loro volta valutati per acquisire affidabilità, con uno schema non dissimile da quello che contraddistingue le opinioni dei consumatori su Amazon, fino al largo impiego di un linguaggio basso mimetico, che abbraccia l'ironico e spesso volte disdegna il *politically correct*. «I 400 calci», in questo senso, non fraintendibile nella propria dichiarazione d'intenti insita nel titolo, diviene un vero e proprio cult che massimizza la centralità del pubblico, scongiurando il rischio di essere percepita come una ristretta comunità ipercinefila, e insiste sul connubio tra cultura pop e cinema di genere. Saldamente strutturata, si configura ormai come una rivista online. Un articolo che esordisce con un gioco di parole («Trattasi di omicidio prete-intenzionale: la rece di Wake Up Dead Man Eheh, l'avete capita? Perché la vittima è un prete!») prosegue con:

Ma quanto sono belli i gialli? Se lo chiedete a un sinofobico (pausa drammatica per darvi il tempo di googlare cosa significa nel remoto caso in cui non lo sapeste o ricordaste), probabilmente vi dirà «*Molto poco*», ma per il resto possiamo probabilmente essere tutti d'accordo sul fatto che non c'è niente di meglio

¹⁸⁹ Cfr. *Sopravvivenza critica* in Film Tv anno 26 – numeri 22/2018, 23/2018, 26/2018, 30/2018, Film Tv anno 27 – numeri 34/2019, 40/2019, 42/2019, 47/2019.

¹⁹⁰ «8½» *L'esplosione dei cineblogger. Stanno cambiando la critica italiana?*, V, 35, novembre 2017.

¹⁹¹ Cfr. *Infra* 2.1.3.

di un cervellotico mistero che ti tiene incollato per un paio d'ore prima di buttarti lì una soluzione che *nooo va beh, pazzesco proprio*.¹⁹²

Se, però, in questo caso il contributo seguita a fornire un'adeguata argomentazione, in numerose occasioni, complice la croce e delizia dello *user content*, pedanti interazioni si dipanano nelle pagine della rete con il solo scambio di monosillabi, quand'anche non si ceda alla trivialità dell'insulto, per il puro ed egocentrico piacere di manifestare insindacabilmente il proprio giudizio, depotenziando uno spazio che si confarebbe al dibattito e appiattendolo sul castrante sproloquio monologico. Uno scambio tra utenti quale quello che segue, sotto a una recensione comparsa su «Cinefile» nel febbraio 2012 che ha per oggetto *Millennium – Uomini che odiano le donne* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, David Fincher, 2011), non aggiunge nulla al dialogo concernente l'opera. «R.: Posso dirlo? Ma sì: IL MIGLIOR FINCHER ASSIEME A BENJAMIN BUTTON E FIGHT CLUB. E.: Per me il miglior Fincher è “Zodiac” (che a molti non è piaciuto)». ¹⁹³ Non rispondendo ad alcuna funzione epidittica che la critica normalmente persegue è inevitabile concordare, almeno per simili scampoli di testo, con il parere di Denis Lotti posto a inizio di questo paragrafo. Talvolta, però, blog e aggregatori non fanno altro che portare a galla ed enfatizzare vecchi vizi critici relegati e mimetizzati fino ad allora nei virtuosismi d'élite, ma anche denunciati dalle stesse riviste. Già nel 1954, sul n.33 di «Filmcritica» compare un'ammonizione a quanti non nascondono

«... il puerile gusto di sfoggiare una sapienza e una cultura troppo ostentate per essere autentiche. E capita, magari, di vedere tirati in ballo Croce e Voltaire, laddove in effetti si tratta tutt'al più di Rascel. Il che, se lo sapessero, sarebbe assai spiacevole per Croce e per Voltaire, mentre, d'altronde, non fa neppure molto bene a Rascel». ¹⁹⁴

Il web perpetua *ad libitum* questo morbo, rendendolo più virulento e virale e, anziché sollecitare una produzione di riflessioni più oculate e ficcanti e porsi come banco di prova collettivo del discorso critico, dà libero sfogo anche alle opinioni del pubblico, più o meno supportate dal testo filmico. Sebbene già contemplata nel secolo precedente, la partecipazione dello spettatore, che prevede nel Novecento una modalità controllata strettamente dalla redazione della rivista, impegnata a interpellare i lettori su argomenti specifici e a pubblicare gli interventi di proprio gradimento, diviene allora un flusso travolgente e indistinto, nel quale il competente cinefilo digita poco sotto al neofita che ignora interamente la filmografia di Fritz Lang. La crisi della risposta sul formato digitale, quindi, deriva dai meccanismi inevitabili dell'universo della comunicazione quando non imbrigliati dal setaccio della struttura editoriale.

¹⁹² *Trattasi di omicidio prete-intenzionale: la rece di Wake Up Dead Man* in I 400 calci. Rivista di cinema da combattimento, 15 dicembre 2025.

¹⁹³ Cfr. *Cinefile*, “*Millennium*” di David Fincher, 1 febbraio 2012.

¹⁹⁴ «Filmcritica», n. 33, 1954.

Nell'approccio e nella forma, però, il blog mostra, pur apparentemente rivolto a un pubblico indistinto, di cogliere il polso del proprio uditorio e di saper stabilire le condizioni necessarie affinché il discorso affondi le proprie radici in un terreno comune. Il legame meno viscerale con la storia del cinema, ma più prossimo alla cultura contemporanea, è la premessa essenziale per intavolare uno scambio che prescindendo dalla gerarchizzazione ed è spesso una lacuna incolmabile per la critica cosiddetta illustre, intenta in un elitarismo ombelicale. Il linguaggio adoperato dagli autori del web, peraltro, è a volte necessariamente abbassato per la ragione qui descritta e, quand'anche la previsione di un dato destinatario non influenzi le scelte stilistiche, le regole SEO e la massimizzazione degli accessi comportano modifiche non solo tecniche, ma anche formali, dimostrando che la creatività deve scendere a compromessi con lo specifico del digitale.

Resta inesplorata la ragionevolezza di annoverare o meno il commento spontaneo e amatoriale entro il discorso critico: se concordiamo sullo scioglimento della perifrasi in *discorso sul cinema*, anche un parere inarticolato di un incolto utente ne farebbe parte a buon diritto, ma se, come si conviene, sosteniamo che non basti scrivere di cinema per compiere un gesto critico, allora la critica è solo quel passaggio, connotato come riflessione argomentata e pregnante, che «rende tutto il non tutto dell'opera»¹⁹⁵ e non può limitarsi a legiferare, peraltro arbitrariamente, sul bello e il brutto del film, permettendo alla logica del gusto di prevalere e snaturare il mandato della critica.

2.1.3. I critici amatoriali e la critica *bottom-up*

Chiarito che le aporie della scrittura sui blog derivano per lo più dalla scarsità di impronta argomentativa e non dall'assetto del *medium*, di per sé luogo privilegiato per essere adibito al dibattito, cuore pulsante della disciplina, occorre interrogarsi sul rinnovato profilo del critico.

Le velleità di un individuo che, ancor prima di decodificare il film intende dare sfoggio della propria bravura o della propria passione cinefila, mal si concilia con l'idea di rete. Una connessione di solipsismi non implica il costituirsi di una *community* fondata sull'unanime interesse cinematografico, bensì produce moltiplicazione indistinta, risolvendo i singoli vezzi identitari nella condanna all'anonimato, costitutiva della quantità prolifica degli aggregatori. Non si sistematizza una comunità interpretante che fa della condivisione di pensieri la condizione necessaria per la produzione di senso¹⁹⁶ e scarsamente significativi sono i contributi offerti alla cultura *tout court*. Come scrive Goethe in tempi non sospetti e senza i dati circostanziali che ci inducono a trattare questo tema, «comunicare l'un l'altro, scambiarsi informazioni è natura, tenere conto delle informazioni che ci vengono date è cultura».¹⁹⁷ In questi diffusi

¹⁹⁵ Cfr. NAUSICA TUCCI, *I generi del discorso. La riflessione critica ai tempi del web* in GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, p. 127.

¹⁹⁶ Cfr. GIANNI CANOVA, *Postilla*, in MENARINI R. (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, pp. 179 – 182.

¹⁹⁷ Cfr. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Massime*, Tascabili Economici Newton, Roma 1994

guizzi individualistici, infatti, proferire parola sembra sempre più importante che custodire quella altrui e, anche per chi si pone in controtendenza, vige la regola del percorrere gli itinerari in fretta. La strada viene vista nella prospettiva della sua funzionalità: nell'esempio degli aggregatori, la media dei voti orienterebbe le visioni senza la necessità di scartabellare riviste o scandagliare siti web. Parallelamente, considerare l'abbondanza diviene sinonimo di sperdimento per il lettore o l'utente che, nella selva di contenuti, sembra non poter più contare sull'affidabilità di una bussola.

Enrico Ghezzi, antesignano della decostruzione dei materiali filmici con il suo novecentesco *Blob* che dovrebbe stagliarsi come un faro orientativo per i contemporanei avvezzi al videosaggio,¹⁹⁸ descrive così il moderno panorama critico:

Il testo, più che mai è così per la critica un feticcio. Soprattutto oggi che non è chiamata a garantirlo e a testimoniare, perché il testo, (amputato o confezionato in mille modi) è ormai offerto – tra televisioni e cineclub - alla visione paritetica di molti; divengono simili per molti le condizioni della visione e i mezzi stessi di lettura. La critica non ha più oggetti riservati, rarità recintate, obiettivi selezionati. Meno *economicamente* e aristocraticamente determinata, la casta svela la sua infondatezza e astrae sempre più e ancor più dalla conoscenza dei testi (ieri non verificabile da un gusto e da una pratica di massa, e quindi presunta e insindacabile; oggi scontata e di massa, in certa misura, quindi indifferente, non specifica, già data e garantita in parte dal pubblico stesso anzi dai pubblici), magari a favore di dubbie concretezze categoriali (l'autoriale, l'industria culturale, le case di produzione). Ma sì, monsieur Godard, non stupiamoci, in fondo, se chi non ha visto *L'ultima risata* può essere chiamato ugualmente "critico cinematografico".¹⁹⁹

Riassume, quindi, in poche righe, lo stato di salute della critica e il mutato statuto di chi intende occuparsene. Tocca punti quali la pratica ormai desueta della visione, soppiantata dall'affezione morbosa per fatti altri, pre e post-filmici, concernenti la produzione e un approccio feticisticamente autoriale. I formati della recensione e dell'intervista sembrano cedere alla smania di trasformare ogni regista in autore, mettendo tra parentesi le questioni riguardanti il genere, il dispositivo o l'esperienza cinematografica. Accenna anche al mezzo, ora manipolabile grazie alla facoltà di fermare, rallentare in moviola e svelare i meccanismi del film, a costo di depotenziarlo nella sua essenza di immagine in movimento e smorzare l'intensità del suo fluire nel tempo, sottoponendolo a un'asettica operazione chirurgica.

Di certo, le pratiche *grassroots* sperimentate con il diffondersi del cinema definito "espanso" hanno conferito al testo di partenza una flessibilità e una dinamicità, realizzando una sorta di desacralizzazione e concependo per la prima volta il cinema come controllabile dal fruitore, che sembra, via via, presentarsi anche come demiurgo della pratica critica. Tale tendenza si intensifica nella fase della critica

¹⁹⁸ Cfr. *Infra* 2.2.3.

¹⁹⁹ Cfr. GHEZZI, E., *Paura e desiderio cose (mai) viste*, p.11.

denominata ibrida, oggetto di approfondimento della seconda parte di questo capitolo.²⁰⁰ Già nel primo decennio del Duemila, però, se è d'uopo scomodare il termine "critica" per l'amatorialità che vige sul web, di sicuro si ha a che fare con un rovesciamento del modello *top-down*, vale a dire di una voce prescrittiva che parla a molti, nel meccanismo *bottom-up*, che vede il saltare delle gerarchizzazioni e della verticalità per un'interpretazione descrittiva, a volte empirica, basata su impressioni concrete e non sull'adeguamento a teorie precostituite. Ne risulta, per lo più, un chiacchiericcio indistinto, orizzontale e caotico, sempre più diretto verso la ludicizzazione, che porta al parossismo stelletto e pallini realizzando classifiche di gusto che de-istituzionalizzano i discorsi conosciuti e spogliano la critica di qualche «aspetto monumentale» a vantaggio di elementi di «socializzazione culturale».²⁰¹ Questo fenomeno, che Menarini definisce *gamification*, risponde ancora una volta a principi di funzionalità e velocità: in termini utilitaristici si pronuncia schiettamente sulla dignità del film, consigliandone o meno la visione, e indugia non più di quanto basta in meditazioni cinefile sull'opera.²⁰²

La direzione *bottom-up*, che senza dubbio trova terreno fertile nelle latenze della cinefilia classica, pone in discussione anche l'idea di mestiere, ambito cui lo stesso Ghezzi allude. Il critico è attualmente colui il cui servizio viene remunerato e può perdurare, perciò, a dedicarsi alle attività attinenti al cinema, oltre che alla visione delle pellicole. Il suo peregrinare per festival e cineteche, il suo ricercare le anteprime e le rarità e il suo destreggiarsi tra interviste, stesure di articoli e altri impegni redazionali richiedono un dispendio non indifferente di tempo ed energia. Oggi non è possibile consultare dati certi circa la professione di critico cinematografico in Italia, in quanto questa non è classificata come categoria autonoma nei codici ufficiali del lavoro, bensì risulta un genere giornalistico e culturale. Per lo più, chi si dedica alla critica cinematografica, quand'anche ne percepisca un guadagno, affianca tale attività ad altre, magari affini ma più remunerative. Molti ne sono coinvolti come collaboratori freelance, blogger o recensori occasionali e non rientrerebbero in ogni caso in un eventuale computo. L'amatorialità non rappresenta solo la destituzione di un ruolo, ma traccia un panorama nel quale quello del critico diviene una sorta di hobby, spesso sorretto dallo spirito cinefilo di giovani universitari, poi costretti a relegare l'attività in secondo piano o cessare del tutto di dedicarsi alla scrittura. L'accesso gratuito e immediato alla critica online, privo di barriere economiche, rischia inevitabilmente di scoraggiare il pubblico dal sostenere le pubblicazioni tradizionali o le riviste digitali a pagamento.

Secondo uno studio europeo, nel 2019, 298 giornalisti in Italia hanno firmato almeno una recensione cinematografica nell'arco dell'anno e la maggior parte di questi lavora occasionalmente, redigendo meno di 12 recensioni durante i 12 mesi.²⁰³ Il quadro, assai poco incoraggiante, dipende direttamente dall'esercizio critico da parte di giovani non pagati che, con scarsa maturità nel campo della scrittura e delle materie del contemporaneo, dalla sociologia alla politica, dall'antropologia alla cultura,

²⁰⁰ Cfr. *Infra* 2.2.

²⁰¹ Cfr. MENARINI, R., *Il discorso e lo sguardo*, p. 61

²⁰² Cfr. *Ivi*, p. 63.

²⁰³ Cfr. *Report among film critics in Europe*

delegittimano il mestiere, condannandolo alla decadenza se non all'estinzione.²⁰⁴ Non pagati e non selezionati, gli autori che si cimentano nel discorso interpretativo, non sono sollecitati all'approfondimento, alla formazione strutturata e alla visione organica del panorama cinematografico odierno e nella sua diacronia e, in un apparentemente incessante circolo vizioso, contribuiscono a loro volta ad abbassare lo standard qualitativo della critica e a gravare sul suo vigore e sulla possibilità di una sua esistenza futura. Armond White descrive una situazione generale di anarchia critica e parla di internet come un fenomeno così pervasivo da aver sottratto prestigio e impatto al professionista tradizionale, ora intimidito e arrendevole riguardo alla prosecuzione del proprio lavoro, oltre che spesso sotto pressione di editori che guardano esclusivamente all'ottenimento o al mantenimento di uno stabile numero di lettori, anziché all'urgenza di informarli e servirli in qualità di mediatori culturali.²⁰⁵

Una volta dipinto questo quadro complesso, tuttavia, il dubbio circa l'attribuire all'autore di blog l'etichetta di critico cinematografico rimane insoluto. La questione da dirimere ha a che vedere con la natura stessa di critica, poiché se accettiamo che non ci sia bisogno di critici professionisti data la fruibilità in rete di ogni contenuto utile, dobbiamo anzitutto accertarci che il materiale consultato offra un supplemento, colmi lo scarto che il film lascia irrisolto, laddove, per assolvere ogni sua funzione sociale e produttiva, compresa la missione di riempire le sale, il cinema potrebbe essere concepito come autonomo, completo e addirittura prodigioso e non urge di alcun supporto discorsivo.²⁰⁶ Se sul web è favorita l'armonizzazione dialogica, se la forma di scrittura è rizomatica e non autoreferenziale e se contribuisce ad attivare un legame proficuo tra cinema e pensiero, anche la modalità *bottom-up* è meritevole dell'etichetta critica. Accanto al professionismo, allora, anche il dilettantismo, in una logica di affiancamento e non di sostituzione, può costituire un implemento all'esercizio. I rischi da rifuggire, però, riguardano una forma banalizzata e una storiografia del cinema non sufficientemente assimilata. Una cronologia più limitata rispetto a quella della pittura, della musica o della letteratura e una grammatica tecnica facilmente accessibile possono indurre a un avvicinamento, con scarsa consapevolezza, alla scrittura riguardante la settima arte più che a quella che si propone di disaminare le altre discipline. Inoltre, dal chiacchiericcio non gerarchico che serpeggia in rete si origina inevitabilmente una voce che mira a promuovere e garantire il proprio valore identitario, soprattutto nell'epoca dei *social network*, spesso templi di un insensato culto personale, non sconosciuto nelle riviste del secolo scorso, ma che già allora va additato come un compiacimento effimero, che poco ha a che vedere con l'autentico interesse per il discorso critico.

²⁰⁴ Cfr. MALAVASI, L., *Dal portale al blog. Storie della critica non ufficiale* in MENARINI, R., (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*

²⁰⁵ Cfr. Armond White: "I Do Think It Is Fair To Say That Roger Ebert Destroyed Film Criticism"

²⁰⁶ Deleuze sosterebbe che il cinema ha già un proprio pensiero e non ha bisogno della filosofia. Cfr. GILLES DELEUZE *L'immagine-movimento. Cinema 1*, trad. di Jean-Paul Manganaro, Milano: Ubulibri, 1984, 264 pp.; n. ed. Torino: Einaudi, 2016.

2.2 Le forme ibride della critica

Già per sua naturale propensione, la critica non si fonda su un sistema di regole stabili e verificabili, bensì è una pratica apertamente attraversata da molteplici possibilità e sguardi che le conferiscono una natura ibrida. Ogni atto critico, come risulta evidente dalle problematizzazioni fin qui esposte, implica un punto di vista non solo sull'opera oggetto di analisi, ma anche su condizioni e possibilità del cinema e della società contemporanea tutta. Se nel secolo scorso le meditazioni in ambito cinematografico non sono rimaste immuni a sovrapposizioni e incidenze di categorie e firme della critica letteraria, a tendenze informative, partitiche o spiccatamente militanti, fino a dischiudere le porte all'interdisciplinarietà, dal Duemila vengono a galla altri fattori di complicazione. L'occhio critico dispiegato alternativamente per vagliare società, cultura o politica, talvolta con gli strumenti della psicologia o della sociologia, si volge ora alle potenzialità, ai rischi e alle contraddizioni dell'ambiente mediale, quasi fosse irrinunciabile, una volta raggiunta una relativa stabilità e costruita una tradizione narrabile e ricostruibile, sospingere la materia verso un'ulteriore complessità. Tale passo supplementare costringe anche chi ha acquisito competenze ed esperienza sul campo a porre in discussione il proprio bagaglio e la propria attività, rinegoziando l'idea stessa di critica. Le forme ibride recentemente affermatesi sono caratterizzate sempre più dall'*ipermedialità*, ossia dalla facoltà di commentare l'audiovisivo tramite altrettanti suoni e immagini, talvolta puntando sulla rapidità della fruibilità e sulla scontatezza dell'opinione personale elevata a consiglio lungimirante, supportato da una presunta esperienza, talaltra interrelando, anche con arguzia, gli elementi d'analisi e aprendo la strada a giustapposizioni inedite e a un pensiero critico creativo e sofisticato. Dai *social network* alle piattaforme video e podcast, quindi, nelle forme di post, videorecensioni, videosaggi o prodotti audio *on demand*, si attua una progressiva ibridazione del discorso, le cui proprietà verbali sono affievolite e sempre meno incisive, poiché molti altri elementi, anche visuali, performativi e algoritmici, concorrono alla fortuna o all'eclissamento di un dato contenuto. Collidono, dunque, in una mescolanza di registri, formati e funzioni, la professionalità e il culto personale, il desiderio di analisi l'intrattenimento spicciolo. Dalla ricerca del «contenuto di verità»²⁰⁷ di un film o di una serie tv alla produzione a uso ludico di GIF o *meme* fino alla proposizione di un'analisi e l'avvio di un dibattito con commenti ai post, dirette, discussioni sui canali, i fattori che qui entrano in gioco sono almeno cinque, collaterali rispetto alla tradizione, ma decisivi per il consolidarsi di un nuovo corso. Innanzitutto, vige, come già constatato nell'ambito dei blog, l'inclinazione all'autobiografismo, unita alla difficoltà di distanziarsi dall'esperienza personale, dalla memoria emotiva e dal posizionamento identitario. Il film diventa quindi un'occasione di narrazione e, più precisamente, di autonarrazione, in consonanza con i principi della rete e la funzione di archivio- vetrina cui si prestano gli schermi dei nostri dispositivi personali.

²⁰⁷ Cfr. WALTER BENJAMIN, *Le affinità elettive*, in Id., *Angelus Novus*, tr. it., Einaudi, Torino, 1995

In secondo luogo, il web ricerca l'intrattenimento che, in un'epoca in cui la deterritorializzazione è unita alla veloce circolazione di informazioni, deve essere agilmente consumabile, con contributi visivamente riconoscibili e ritmicamente efficaci. La volatilità della rete e la smaterializzazione dell'interlocutore determinano l'urgenza di un contenuto che attragga da subito l'attenzione di un generico spettatore, coinvolgendolo dal primo secondo con *hook*²⁰⁸ e con la promessa di un formato breve.

Il terzo elemento, quindi, strettamente correlato al precedente, è la messa in atto di una performance. Il volto, la voce, le posture e lo stile linguistico rendono il profilo personale un dispositivo autoriale, con tutti i rischi che ne conseguono, primo tra tutti il seguire un account a prescindere dalle idee veicolate e dalla profondità critica dimostrata.

Data la capacità di risonanza del mondo dei *social media*, inoltre, il film diviene spesso un mezzo per la sensibilizzazione e l'attivismo: il giudizio estetico si intreccia a quello morale attraverso la lente etica e politica, tramite profili che diventano nicchie di promozione dell'antispecismo o del femminismo intersezionale.

Infine, la forma critica è modellata, volente o nolente, dalla spietatezza dell'algoritmo, con il quale la complessità di pensiero si trova a fare i conti. In un tempo così limitato, le *call to action*, le sveltenti semplificazioni che però fanno scaturire una reazione emotiva, attivano l'indignazione o la polarizzazione degli utenti possono essere le chiavi giuste per chi è in cerca di una visibilità premiale.

Sin dalla massiva diffusione della televisione nelle case degli italiani, si parla dell'affacciarsi di una crisi della scrittura in favore di una società neo-orale.²⁰⁹ Uno dei principali effetti dell'informatizzazione è sicuramente, ancora oggi, una messa in ombra della parola scritta, con la conseguenza di rendere discorsi dotati di staticità se ancorati al formato cartaceo riscrivibili e rielaborabili nella dinamicità del digitale. Resta da stabilire se la critica sia inevitabilmente legata alla parola scritta o se possa essere traghettata su altri mezzi e formati, sebbene la «cultura della lettera» mantenga ancora una nobiltà inalienabile, anche nell'accezione epistolare approfondita da Michele Guerra e Sara Martin,²¹⁰ a riconferma che la scrittura non assume solo i connotati della recensione analitica, ma si pone anche come canale d'elezione per lo scambio culturale e dialogico. Già nel 1984, Paul Virilio parla di «ossessione dromologica»,²¹¹ ossia della concezione di velocità come sinonimo di efficienza, fino a considerarla una discriminante per la valutazione di ogni azione. È innegabile, del resto, che anche quando si tratta di un testo composto alfabeticamente, i dettami dei *social* invitano a compattare la scrittura, quasi a voler facilitare la fruibilità, popolando Facebook di frasi icastiche e costringendo l'utente di X a sottostare al limite dei 280 caratteri. Forme di più recente origine, come il podcast o la videosaggio, prevedendo addirittura l'abolizione della parte prettamente testuale, fanno della possibilità di *multitasking* da parte del

²⁰⁸ Con *hook* si intende «il gancio», vale a dire un contenuto iniziale capace di catturare immediatamente l'attenzione. *Punchline* è invece una sorta di finale ad effetto, corrisponde a una battuta conclusiva memorabile.

²⁰⁹ Cfr. MARSHALL McLUHAN, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Gingko Press, Berkeley, 1964.

²¹⁰ Cfr. GUERRA, M., MARTIN, S., *La cultura della lettera. La corrispondenza come forma e pratica di critica cinematografica. Cinergie – Il cinema e le altre arti*, 15, 2019.

²¹¹ Cfr. PAUL VIRILIO, *L'espace critique*, Christian Bourgois Editeur, 1984.

destinatario un proprio punto di forza, che si sommerebbe alla facoltà di «controllare tempi e logiche di fruizione secondo ritmi e modalità proprie»²¹², segno distintivo rispetto alle dirette radio.

La propensione per i tempi brevi, frattanto, non fa naturalmente ben sperare riguardo al futuro della settima arte, insinuando un certo scetticismo riguardo alla possibilità di mantenere viva l'attenzione per due ore o più nel buio di una sala e il cinema, peraltro, con la propria azione espansa, pare starsi attrezzando a divenire un museo dinamico. La rinunciabilità del testo e la natura ibrida, in verità, non sembrano tuttavia confliggere con i pensieri critici di Roland Barthes, secondo il quale il lettore dovrebbe porsi come parte attiva alla costruzione di significato, di Susan Sontag, che disdegna il confinamento all'analisi verbale o di Gilles Deleuze che reputa il ragionamento sul cinema un atto creativo e concettuale, meritevole di un'immediatezza forse irraggiungibile con la sola scrittura. Nonostante alcuni sorprendenti esiti in forma di videosaggi e la constatazione innegabile che mezzi di comunicazione diversi implicano una contemplazione, secondo l'avviso di molti addetti ai lavori, quella testuale è ancora la modalità destinata a un futuro più prolifico nella critica cinematografica, poiché, anche se molte sperimentazioni visive auspicabilmente devono ancora essere messe in atto, la macchina da presa «non è una matita ed è piuttosto difficile usarla per pensare».²¹³ Vale la pena, in ogni caso, indagare alcuni dei frutti dell'ibridazione di scritto e orale, simbolico e iconico, visivo e sonoro, nelle loro diversificate combinazioni con i fattori esposti poc'anzi.

2.2.1. La critica sui social

Per confrontare i regimi discorsivi e le loro trasformazioni per effetto di mezzi e ibridazioni, si considerano, in questa sede, esempi di critica o sedicente tale sulle pagine di social quali Instagram, Tiktok o YouTube, piattaforma legittimamente inclusa nella categoria, in quanto consta di meccanismi di interazione non dissimili e obbedisce alla logica del *follow*, o meglio, dell'iscrizione a un canale.

Prendendo in esame un breve video di recente pubblicazione di Victor Laszlo,²¹⁴ si può assistere al giudizio, espresso da una personalità ormai nota in rete, sul finale di *Stranger Things* (Matt Duffer, Ross Duffer, 2025). Le oltre 56.000 visualizzazioni sono indice di una diffusa *seriefilia*²¹⁵ e della portata popolare e numericamente ragguardevole di un fenomeno, quello della serie targata Netflix, che eccede i confini dell'opera televisiva in senso stretto e dà origine a paratesti e prodotti collaterali. Segnalano

²¹² Cfr. RENATO STELLA, *Sociologia delle Comunicazioni di Massa*, UTET Università, Milano, 2012, p. 34.

²¹³ Cfr. ALEXANDRE ASTRUC, *The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Style*, in *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, Scott MacKenzie, Berkley: University of California Press, 2014.

²¹⁴ Il finale di Stranger Things mi ha emozionato. Lo pseudonimo di Mattia Ferrari, Victor Laszlo, fa risuonare l'eco di *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942).

²¹⁵ Il tipo di viralità che spesso interessa una serie tv e il suo universo spesso si confà ai meccanismi dei social e può essere sfruttata per consolidare una *community*. Cfr. ANGELA MAIELLO, *L'analisi del racconto, la teoria del formato. Critica online e serie tv* in GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, p.140. Portando in sé forti valori identitari, però, quello della recensione su un'opera di serialità televisiva può anche essere un terreno scivoloso. Cfr. MENARINI, R., *Il discorso e lo sguardo – Forme della critica e pratiche della cinefilia*, p.55.

inoltre il successo di un contenuto di poco più di due minuti dal titolo *Il finale di Stranger Things mi ha emozionato*. Già qui si rivela il carattere personale della riflessione che, con l'alibi di preservare dallo *spoiler*, non entra nel merito delle scelte narrative, delle sorti dei personaggi o dell'originalità dell'epilogo, ma sussume la valutazione alla propria sensibilità, adducendo frasi quali «Gli ultimi dieci minuti per me sono stati un cazzotto nello stomaco», «Ottima scelta dei brani, ce n'è uno sul finale che mi ha distrutto» o «Sta facendo arrabbiare qualcuno, ma a me è piaciuto perché io adoro il fatto che non abbiano voluto andare troppo a fondo.» Non abbandonando, dunque, l'ottica binaria e opinabile del «mi è piaciuto/mi è dispiaciuto», si posiziona in un ragionamento che attraversa senza dubbio la categoria del gusto, ma non tange neppure liminalmente quella dell'analisi argomentata. «Sentieri Selvaggi», dal canto suo, realtà illustre nell'ecosistema della rete, ma affezionata alla scrittura testuale, dimostra che quella adottata da Victor Laszlo non è l'impostazione obbligata per affrontare il finale di stagione di un universo già divenuto cult. Lo fa scandagliando il concetto di tempo, non eliminando il riferimento alla sinossi e ponendo la serie in relazione con il panorama mediale, dal film *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) al romanzo *Ohio* (2018) di Stephen Markley.²¹⁶

Per quanto riguarda l'intrattenimento, esso appare come la *conditio sine qua non* di ogni pubblicazione social. Il profilo Instagram di Alessio De Santa (@alessio_de_santa) è emblematico di una certa estesa tendenza, ossia quella di produrre materiale che si accosti al mondo cinematografico, valorizzandone frammenti che possano affascinare un pubblico generalista, come avviene di consueto da parte delle riviste di costume che hanno attraversato la storia della critica, appiattendolo la stessa al livello di *discorso*, talvolta persino frivolo o dozzinale, sulle luci e le ombre del sistema, sul gossip che incensa o smitizza le star o sulle curiosità che suscitano ironia. Accanto a un video che riporta una buffa intervista in cui Leonardo Di Caprio svela la propria ispirazione per la scena in cui, ubriaco, il protagonista di *The Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, 2014) tenta di avvicinarsi all'auto, figurano contenuti sul cinema di Wes Anderson che intendono riproporre, nella simmetria e nei colori, lo stile visivo del regista, o riflessioni che tentano di indagare il motivo per il quale, dal 2010, a Hollywood non si producano più film comici. In tal caso, non si raggiungono comunque l'approfondimento e la sagacia de «Il Post» che sonda la comicità nella sua diacronia, descrivendo quella tra gli anni Sessanta e Settanta come «immediata, a volte triviale e sempre fine a sé stessa, fatta di doppi sensi, freddure e gag *slapstick*, cioè che coinvolgono la fisicità dei personaggi». Non si riesce neppure a storicizzare un genere per leggere il suo decorso in un quadro sfaccettato e complesso, come fa invece Pezzotta, contestualmente al nostro Paese, ne *Il "popolare" e la marginalità del critico. Appunti e materiali dagli anni Cinquanta al trash*.²¹⁷ Forse Alessio De Santa differisce nell'intento, ambendo a procurare svago anziché invitare alla problematizzazione. Di sicuro, comunica come si conviene al minutaggio di un video social e si dimostra

²¹⁶ *Stranger Things – Stagione 5 – Volume 2 e 3*, di Matt e Ross Duffer su «Sentieri Selvaggi».

²¹⁷ Cfr. ALBERTO PEZZOTTA, *Il "popolare" e la marginalità del critico. Appunti e materiali dagli anni Cinquanta al trash* in CLAUDIO BISONI (a cura di) *Le frontiere del "popolare" tra vecchi e nuovi media*, in PESCATORE GUGLIELMO, *Media Mutations. Convegno internazionale di studi sull'audiovisivo*, 2010.

consapevole delle urgenze di fruizione, esordendo, nel caso di un intervento più consistente, con un'avvertenza riguardo all'insolita durata prolungata del discorso.

Per uno spaccato sulla nozione di performance in ambito critico, il modello non può che essere il canale Yotobi, gestito da Karim Musa, da considerare a pieno titolo il primo videocritico italiano, dedito alla recensione di videogame oltre che di film di serie Z. Nel 2012, Roy Menarini lo definisce una vera e propria «web-celebrity, con un milione e duecentomila iscritti e più di centocinquanta milioni di visualizzazioni totali»²¹⁸. Yotobi confessa di nutrire un piacere nella visione e nella recensione di film «squallidi». Come un autore-attore che si mette in scena davanti alla videocamera, il critico fa uso di corpo, tono della voce, ritmo e humor come strumenti interpretativi, soprattutto a favore della stroncatura. La sua recensione di *Amore 14* (Federico Moccia, 2009), pubblicata nel 2010, è ormai celebre sul web per l'indignazione, scatenata da scene e battute di dialogo ritenute bizzarre e non conformi ai modi di agire di ragazzi quattordicenni, che si esplica attraverso strabuzzamenti degli occhi, improvvisi innalzamenti del volume della voce, fino alle mani portate sulle orecchie nella sconcertata smorfia di un moderno *Urlo di Munch*. Si aggiungono riferimenti autobiografici quali l'informazione dell'incitamento alla visione di un film non gradito, avvenuto da parte della sua ragazza. Nel 1928, Walter Benjamin scrive che «solo chi sa stroncare sa fare critica»,²¹⁹ propende cioè per la necessità di contare, in un *pamphlet* teso a denigrare un'opera, su una ben consolidata idea e una precisa estetica del cinema. Nel 2025, la rivista «Film Tv» dedica uno speciale con *10 esercizi di livore*, proprio a questo tema, più che mai necessario in un panorama in cui «tutti sono belli, tutti sono bravi», «[...] livellati allo stesso grado, il nulla indistinto della folla».²²⁰ Contestualmente, Matteo Marelli non teme di condannare, con una competente argomentazione, un film unanimemente reputato un capolavoro della commedia all'italiana. *C'eravamo tanto amati* (Ettore Scola, 1974), infatti, viene definito:

Uno sfoggio spettacolare e sentenzioso - ma morbido e comprensivo -, effettistico e manierista, programmatico, ragionato, di certo pieno di pezzi di bravura - registica e attoriale -, quasi un saggio sfacciato su come affabulare lo spettatore. Un esercizio virtuosistico che non va mai fuori registro, mentre i veri capolavori le forme le attentano, le sformano, perché poi le reinventano.²²¹

Un commento incisivo come quello appena riportato mostra che, anche nel contemporaneo, la riprovazione nei confronti di un'opera non ha come condizione necessaria lo sdegno espresso performativamente, sebbene quest'ultimo goda di una risonanza notevole e accenda gli animi di chi desidera confrontarsi in uno spettacolare e vivace dibattito.

²¹⁸ Cfr. MENARINI, R., *Il discorso e lo sguardo – Forme della critica e pratiche della cinefilia*, pp.55-56.

²¹⁹ Cfr. WALTER BENJAMIN, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Torino, Einaudi, 1983.

²²⁰ Introduzione a *Rien sur ma mère*, stroncatura di *Tutto su mia madre*, inedito recuperato in *Piges choisies* di Luc Moullet. Cfr. «Film tv», anno 33, n.33/2025 p.3.

²²¹ Cfr. MATTEO MARELLI, *Emulazione compiaciuta*, in «Film tv», anno 33, n.33/2025 p.17.

Un altro raffronto tra il formato cartaceo e quello dei *social network* può talvolta attestare che una stessa pellicola acquisisce più o meno valore a seconda che se ne discuta in un'ottica di genere o come pretesto per aprire uno squarcio riflessivo su una questione politica o sociale meritevole di attenzione. La recensione che «Cineforum» scrive su *Emilia Pérez* (Jacques Audiard, 2024) si realizza in questi termini: «Le trasformazioni, che il registro del musical rende fantastiche, extra-ordinarie (molto più che in *The Substance* di Coralie Fargeat) danno corpo, letteralmente, a tutte le ambiguità, le doppiezze, le ipocrisie dei personaggi.» E ancora:

Ma Emilia, per tornare alla sua statua in corteo, a Brassens, a De André, è una *sacerdotisa de la muerte*, divinità pagana con le mani sporche di sangue e smalto, il volto (già) morto pittato di trucco, i vestiti colorati, è cangiante, soprannaturale, più che uomo e più che donna. È guardare in faccia l'orrore e desiderare di esserne baciati.²²²

Numerosi profili Instagram e TikTok, invece, sulla scia delle polemiche d'oltreoceano, soprattutto riguardanti il contenuto di alcuni vecchi tweet dell'attrice protagonista Karla Sofia Gascón, di stampo razzista e omofobo, finiscono per valutare negativamente il film di Audiard. È il caso di Antonia Caruso, attivista transfemminista che tramite la propria pagina personale rimanda a un proprio scritto di invettiva nei confronti di Gascón e a un'intervista, rilasciata per «Mow Mag», nella quale apostrofa il lavoro come «moralista e dall'aroma transfobico» e sentenzia che l'evoluzione avverrà realmente «quando le persone trans potranno parlare di cose diverse dalla propria transizione».²²³ Inevitabile è la pioggia di commenti degli utenti che si schierano a favore o contro il parere espresso, con la conseguente messa in ombra delle potenzialità, attuate o trascurate, derivanti dall'originale commistione di musical e thriller. A completare una mappatura, che in ogni caso rifugge le pretese di essere esaustiva o di emettere un giudizio definitivo sulla critica cinematografica via *social*, è l'aspetto legato all'algoritmo. Si tratta del meccanismo ignoto e apparentemente fatale che stabilisce quali contenuti meritano di essere mostrati e in quale ordine: un computo, in verità ben basato su dati e comportamenti degli utenti. *Saltburn* (Emerald Fennell, 2023) è un caso di grande eco su TikTok nei giorni subito seguenti la sua uscita su Prime Video: tra la diffusione di clip tratte dal film, l'utilizzo reiterato della canzone *Murder on the Dancefloor* e la replicazione di discorsi che ne implicano la viralità, in totale i contenuti che hanno per oggetto il lavoro di Fennell ottengono quasi 4 miliardi di visualizzazioni. Per partecipare al dibattito online, allora, *Saltburn* diviene una tappa non tralasciabile, un obbligo che sovrasta il criterio di esclusione tanto caro a Casetti, che farebbe sì che la presa in esame di un'opera avvenisse a discrezione del singolo professionista o della redazione per la quale lavora. È di seguito riportato uno stralcio della recensione

²²² *Emilia Pérez* di Jacques Audiard su «Cineforum».

²²³ *Emilia Pérez?* «Film moralista e dall'aroma transfobico, perché...». Parla l'attivista Antonia Caruso: «L'evoluzione quando le persone trans potranno parlare di cose diverse dalla propria transizione» su «Mow.mag».

del film, comparsa su «Film Tv», il settimanale oggetto di analisi nei capitoli seguenti, e firmata da Fiaba Di Martino.

«Ma *Saltburn* si riduce a questo: è un film intelligente che si applica troppo - e ansiosamente - a collezionare momenti e scelte di trama a effetto shock (e “cultizzabile”: la sequenza sulle note di *Murder on the Dancefloor*) a discapito di una compattezza, di un equilibrio interno (e, diciamolo: di un’esigenza). Ritrovandosi a essere solo *parte* di un sottoinsieme derivativo (post *Parasite*) di satire *cool* sulla lotta di classe, da *Triangle of Sadness* a *The Menu*, da *Nanny* a *Glass Onion: Knives Out*. Una speranza: che con l’opera terza, Fennell non senta più di dover giustificare la sua (meritatamente) riverita prima volta. E torni a *bruciare*, senza calcoli.»

Laddove l’ecosistema di TikTok sembra aderire acriticamente al dogma imposto dall’algoritmo, un’analisi condotta in questi termini ravvisa in *Saltburn* un’operazione di corsa calcolata al *trend*, dando prova di una lungimiranza che non si lascia trarre in inganno dalle virali facilonerie che serpeggiano sul web.

2.2.2. L’individualità: il *personal branding* e la moderna *auctoritas*

L’analisi del paragrafo precedente, ben lontana dall’esaustività, di carattere parziale e condotta con l’ausilio di un’ottica contrastiva che può facilmente giocare a sfavore delle innovazioni digitali, non tiene conto di numerose pagine di cinema con un notevole seguito su Facebook e Instagram, che spesso presentano un film solo attraverso pochi fotogrammi, suscitando una fascinazione grazie a una strategia puramente mostrativa. È parimenti esclusa la miriade di *meme* o contenuti collaterali che, pur non rientrando nel quadro della critica, alimentano instancabilmente il discorso sul cinema, saturando un enorme calderone e rendendo ancora più arduo l’orientamento per chi desidera un mediatore da ascoltare. Il risultato è quello già prefigurato nel primo capitolo di questa ricognizione.²²⁴ Si giunge al terzo atto delle alterne vicissitudini che coinvolgono l’*auctoritas*: prima illuminante per la propria cultura eccelsa, anche quando non strettamente cinematografica, poi frantumata e ridotta a inframmischiarsi col vociare tra cinefili *prêt-à-porter* che si improvvisano recensori, ora vive una stagione di rinnovato fulgore. A portarne il vessillo sono le stelle dei *social*, che basano la propria eminenza sul parametro quantitativo dei seguaci, delle visualizzazioni e delle interazioni scatenate dai propri contenuti, senza essere chiamati a dar prova di un’effettiva competenza. A concorrere a spodestare la critica ufficiale è, inoltre, una falla che interessa la categoria stessa: il *modus operandi* tradizionale, via via accademizzato, consta di un linguaggio circonvoluto, monumentalizzatosi nell’iper-intellettualismo e ingordo di neologismi.²²⁵ Il pubblico, mentre si figura il critico della vecchia guardia intento a scartabellare scritti teorico-filosofici sulla settima arte all’interno della propria *turris eburnea*,

²²⁴ Cfr. *Supra* 1.1.6.

²²⁵ Cfr. Appunti per un dibattito sulla critica cinematografica su «Il Manifesto».

propende per la vicinanza con le personalità popolari sul web, che adottano un tono amichevole e rappresentano modelli aspirazionali. Grazie a un elevato numero di *followers*, infatti, alcuni *influencer* e *creator* di cinema, vengono invitati ai festival, ospitati ufficialmente sui red carpet o nelle aree dedicate ai social media. TikTok, la dimora digitale per eccellenza dei video brevi e virali, dal 2022 è diventato partner ufficiale del festival di Cannes, a riprova che anche il grande schermo si piega alle regole emesse da quello piccolo dello *smartphone*. Anche in Italia, questi *special guests* aumentano l'engagement e la visibilità online dell'evento, offrendo la copertura mediatica, prima assicurata esclusivamente da giornali, emittenti televisive e radiofoniche. Raccontano rassegne e concorsi con contenuti dietro alle quinte, partecipano alle anteprime dei film e, grazie a narrazioni da persone ordinarie divenute celebri per il loro ardore cinefilo, guadagnano l'ammirazione di utenti che li ergono a riferimenti prediletti, cui rivolgersi prioritariamente per ottenere una valutazione sull'ultima uscita in sala che provenga da una voce avvertita come affine. Seppure si debba ovviare al rischio di eccessiva semplificazione nell'equazione tra formato digitale e discorso critico qualitativamente povero, una innegabile corrispondenza si trova tra piattaforme *social* e una riflessione che è specchiamento autoreferenziale ed eco di se stessi. Gianni Canova parla di «refrattarietà a ragionare di cinema»²²⁶ e presa in carico del film come un puro pretesto di aggregazione intorno a sé (lo testimoniano i reiterati «seguitemi», «iscrivetevi al canale», «ditemi cosa ne pensate») di una comunità idolatrante oltre che questuante di opinioni rapide in formato agile. Gli utenti osannanti vengono allora conquistati da Il Frusciante, Barbie Xanax, Lorenzo Signore, Dario Moccia, Caverna di Platone²²⁷ e da numerosi e recentissimi profili che non fanno altro che costruire il *personal branding*,²²⁸ ossia elaborare una propria immagine pubblica riconoscibile, poiché «promuovere il proprio lavoro è diventato importante quanto saper fare il proprio lavoro, e avere un seguito è il paradossale prerequisito per crearsi un seguito».²²⁹ Il fanatismo del singolo che compare sullo schermo segue leggi estranee al mondo del cinema, ma inerenti il marketing e la comunicazione: contano, dunque, il setting dei video, il tono della voce, la luce, la ripetitività e la riconoscibilità, quandanche si fondino su un minimo dettaglio, i formati come le classifiche, le liste o i consigli di film simili ad altri già apprezzati o da vedere se si ricerca uno specifico stato d'animo. Il culto personale va di pari passo con il vizio diffuso del culto dell'autore e della sua coerenza nei confronti delle opere precedenti. Quest'ultimo fattore ci dice molto della società *liquida*, per usare un termine caro a Zygmunt Bauman, in cui l'identità, sempre più instabile e flessibile, fa perno sull'individualismo per autocostruirsi.²³⁰ Con l'approvazione dei propri seguaci, poi, il singolo profilo occupa una posizione

²²⁶ GIANNI CANOVA, *Postilla*, in MENARINI R. (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, pp. 179 – 182.

²²⁷ Ci sono poi profili che fanno sfoggio di una programmatica marginalità e vogliono aggregare comunità subculturali specifiche. Cfr. «L'importante è che le visualizzazioni rimangano basse, altrimenti [...] mi tocca rifare di nuovo il canale» Esempi italiani di nuova cinefilia radicale sul web, in GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, p.155.

²²⁸ Nel 1997, quando ancora i mezzi non erano quelli attuali, Tom Peters pubblica *The Brand called you* su «Fast company». Cfr. *Ossessionati dal personal branding* su «Il Tascabile»

²²⁹ *Ibidem*

²³⁰ Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità liquida*, Laterza, Bari, 2011.

privilegiata nello spazio sociale del web e, in virtù di ciò, fa propria la prerogativa di giudicare, non sempre accompagnata dalla facoltà di conoscere. D'altronde, da sempre le classi dominanti impongono il proprio discernimento come legittimo e superiore, mentre le altre si adagiano sull'adattamento e sull'imitazione.²³¹ In questo caso, tuttavia, si tratta, come già affermato, di un giudizio di gusto, totalmente libero e svincolato da quello di conoscenza. Per Kant, infatti, «per trovare buono qualcosa, debbo sempre sapere che cosa deva essere l'oggetto, [...] per trovarvi la bellezza non ne ho bisogno [...]». Fiori, disegni liberi, linee intrecciate tra di loro senza intento, che vanno sotto il nome di fogliame, non significano niente, non dipendono da un concetto determinato, eppure piacciono»²³². Le insidie emergono poiché, quando si qualifica un film come bello, si ritiene che l'attributo riguardi l'oggetto e che esso non possa che essere unanimemente identificato come tale. L'utente allora, a caccia del “bel film”, segue acriticamente il proprio beniamino, in posa davanti allo schermo-vetrina che obbliga a una riproduzione al quadrato dei principi espliciti da Goffman in *La vita quotidiana come rappresentazione*.²³³ Il pubblico è rassicurato da un'opinione comoda, che tautologicamente conferma la propria, anziché azzardare ad ampliare i propri orizzonti cinematografici. Si tratta di un'*impasse*, si badi bene, non connaturata ai *social network*, sebbene favorita dai fattori che li contraddistinguono: si ritorna infatti a battere sul terreno usitato dell'*auctoritas*, perdendo l'occasione di un rinnovamento critico ed esasperando, a causa della competenza dubbia dei soggetti, un vizio già noto che, questa volta, non può neppure godere dell'attenuante fornita nel secolo scorso dall'inesperienza di una storia critica ancora da scrivere.

2.2.3. Dal videosaggio al podcast

La conformità tra il linguaggio adottato dall'oggetto di studio e quello impiegato dagli strumenti per portare avanti l'indagine, parafrasando Raymond Bellour è il fattore dirimente che rende la critica letteraria meritevole di una posizione privilegiata rispetto a quella cinematografica e che la eleva a guida della stessa²³⁴. Ragionare sul cinema, significa, per molto tempo, evocare una materia assente, simulando, con la parola, una tesi che pertiene le immagini in movimento. La rivoluzione del digitale, tuttavia, permette l'utilizzo della forma audiovisiva per fini argomentativi e dimostrativi, applicando

²³¹ Cfr. PIERRE BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 2001.

²³² Cfr. IMMANUEL KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999, p.45.

²³³ Cfr. Goffman, analizzando la vita sociale attraverso la metafora del teatro, ritiene che ciascun individuo, viva la quotidianità e le relazioni sociali calandosi in un ruolo prestabilito per presentare un'immagine di sé al pubblico. Cfr. ERVING GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1997.

²³⁴ Cfr. *Supra* 1.1.1.

una scorciatoia alla tradizionale e necessaria traduzione verbale per la codificazione della materia filmica e realizzando una rimediazione²³⁵ della critica cartacea su un dispositivo mostrativo.

Ci si può dunque redimere dalla colpevolezza di decifrare esclusivamente i significati del film attraverso la trascrizione dei contenuti²³⁶ e approdare a una ricreazione di inquadrature e sequenze per riflettere sul cinema attraverso il cinema stesso. Se è sempre stato possibile citare con precisione battute di dialogo, e, ancor prima, cartelli del muto, la componente visiva è stata veicolata dalla descrizione, spesso stentata in quanto costretta a fare i conti con numerosi aspetti di ineffabilità. La configurazione del videosaggio, invece, la cui diffusione si è progressivamente estesa a partire dal 2007, fa del montaggio la propria ragion d'essere e supplisce a una lacuna della storia della critica e della didattica cinematografiche, in grado di perpetrare a lungo il proprio corso avendo come perno un oggetto *in absentia*, o contando su immagini statiche e perciò inerti, depotenziate delle facoltà derivanti esclusivamente dal loro fluire. I *video essays*, che con un riuso di materiale filmico e mediale si propongono di costruire un'analisi, esplicitare l'implicito e svelare nessi celati, possono veder riconosciuti come propri antesignani i più lunghi e sperimentali film saggi e godere di precedenti illustri che vanno da Chris Marker con *Sans Soleil* (1983) a Jean-Luc Godard con le sue multimediali *Histoire(s) du cinéma* (1988). È altrettanto doveroso citare il modello dei critofilm che, per Carlo Ludovico Ragghianti, responsabile di aver coniato il termine e di una produzione collegata alla riflessione teorica che coinvolge cinema e arte, rappresentano «critica d'arte (penetrazione, interpretazione, ricostruzione del processo proprio dell'opera d'arte o dell'artista) realizzata con mezzi cinematografici, anziché con parole».²³⁷ Proliferano intanto i documentari sul cinema, meritevoli anche di un'apposita sezione alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia nell'ambito di Venezia Classici, accanto alle pellicole restaurate. Si affiancano a numerosi lavori di montaggio di registi che vogliono tributare un'opera a nomi per i quali nutrono ammirazione, per esempio *Rossellini visto da Rossellini* (Adriano Aprà, 1992), confermando l'idolatria irrinunciabile per la figura dell'autore.

In concomitanza con la diffusione di piattaforme di *video sharing* e prevedendo un assetto saggistico che contempla una tesi, comprovata con esempi e rafforzata da un approfondimento analitico, questa nuova forma si presenta come un «genere centauro»,²³⁸ metà testo e metà film che, nella sua modalità definita soggettivante, fa uso di un *voice over* deprivando le immagini del proprio elemento sonoro originario e, in quella oggettivante, ben più improntata sulla partecipazione attiva dello spettatore, impiega *ralenti*, *split-screen* e rare giustapposizioni di sequenze per favorire una «forma incorporata di

²³⁵ Anche prendere un segmento di un altro film per rimontarlo in successione o split screen rientra nella stessa operazione di rimediazione. Cfr. J. DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Mit Press, Cambridge, 1999

²³⁶ «La critica del cinema è generalmente un fare colpevole; colpevole di decifrare esclusivamente significati del film attraverso la descrizione o la trascrizione dei contenuti». LUIGI FACCINI, *Riflessione prima sui metalinguaggi critici*. In *Barricate di carta*. «Cinema&Film», «Ombre Rosse», due riviste intorno al '68, a cura di Gianni Volpi, Alfredo Rossi e Jacopo Chessa, Mimesis, Milano, 2013.

²³⁷ CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte* in *Arti della visione, I. Cinema*, Einaudi, Torino, 1975, p. 225-240.

²³⁸ PHILLIP LOPATE, *In Search of the Centaur: The Essay-Film*, in *The Threepenny Review* N. 48, 1992, pp. 19-22.

osservazione».²³⁹ S'intende, con questa perifrasi, l'acquisizione di una conoscenza che non passa per l'articolazione verbale ed è un processo assimilabile a quello che ci permette di riconoscere un volto noto tra la folla, senza però essere in grado di identificarne, a parole, i tratti dirimenti.²⁴⁰ Se tale meccanismo, unito alla mancata comparsa dinnanzi alla macchina da presa da parte del critico che conduce il discorso, ci induce a pensare che le informazioni veicolate per immagini siano autentiche e inconfutabili, occorre operare una più profonda riflessione, per non rischiare di essere tratti in inganno da un'autenticità presunta. Il videosaggio, infatti, è intimamente connesso al concetto di manipolazione, forse in maniera molto più sottaciuta e subdola di quanto non lo sia la tradizionale critica, che può sfruttare l'irriproducibilità dell'oggetto filmico per produrre mistificazioni. I rapporti di intensità tra le immagini sono alterati, i tempi dell'opera alternativamente dilatati o compressi a favore della propria argomentazione, il focus sul particolare obnubila la comprensione del contesto generale «rendendo ipertrofico il dettaglio, cancellando le gerarchie».²⁴¹ L'extrapolazione devia dunque la direzione interpretativa, piegando l'*intentio operis* al bisogno individuale del critico, impegnato a supportare la propria tesi²⁴², e chiarendo lo scarto tra l'intenzionalità dell'autore e quella dello spettatore. La virtù di questo rimontaggio creativo di frammenti si può ravvisare senza dubbio nello spostamento dell'attività critica su un piano meno teorico e concettuale, nel quale, quondanche il soggetto voglia ostentare la propria *expertise*, lo sfoggio deve necessariamente passare per la competenza e non tramite una conoscenza spesso volte sommaria o fittizia, bastevole per i sessanta secondi di *reel* pubblicato in rete. Attraverso connessioni anche ardite, i testi dialogano tra loro, si fanno intertesti e permettono di esperire quello di partenza in una maniera alternativa, che fa rima con appropriazione parassitaria.

Non estranei alla cornice dei *social network*, sui quali spesso appaiono con una sottotitolazione che permette la fruizione rapida, qualora il contenuto non superi i cinque minuti, senza la necessità di attivare il volume, circolano, nei casi di durata più consistente, su Vimeo, Fandor, Mubi, Sight & Sound nella sua versione online.

A riprova del legame tra contenuto e spazio, fisico o virtuale, che questo abita vi è la constatazione di una variazione dello standard qualitativo del videosaggio. Inserito talvolta nel contesto festivaliero, da Rotterdam a Locarno, protagonista del Video Essay Film Festival di Roma e di una rassegna all'interno della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro nella variante denominata *critofilm*, sembra affidare la convalida della propria autorevolezza, o, al contrario, della propria deprecabilità, solo alla cornice mediale, mantenendo come unica caratteristica intrinseca e inalienabile la produzione di senso, quale che sia il valore qualitativo.

²³⁹ NICOLA DUSI, LUCIO SPAZIANTE, *Editing is anything: pratiche di video essays tra semiotica ed estetica* in «Cinergie – Il cinema e le altre arti». N.13, 2018.

²⁴⁰ Cfr. MICHAEL POLANYI. *The Tacit Dimension*. Garden City, New York: Doubleday, 1996.

²⁴¹ NICOLA DUSI, LUCIO SPAZIANTE, *Editing is anything: pratiche di video essays tra semiotica ed estetica* in «Cinergie – Il cinema e le altre arti». N.13, 2018.

²⁴² Cfr. UMBERTO ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990.

Mentre a livello internazionale si ricordano, tra gli altri, i nomi di Kevin B. Lee, Matt Zoller, Christian Keathley, Catherine Grant, Kogonada, in Italia questa forma critica stenta a decollare e, oltre alla diffusione di *video essays* esteri da parte di «BadTaste», si distinguono Giampiero Frasca, su «Cineforum», e «Davide Rapp», nominato nel 2016 dai «Cahiers du cinéma» e impegnato soprattutto sullo spazio e sul design di interni dei film.²⁴³ Lo stesso «BadTaste» segnala, nel 2021, un lavoro del giovane Edoardo Spallazzi dal titolo *Orange You Dead Yet*, incentrato sull'uso delle arance nella trilogia de *Il Padrino*.²⁴⁴ Significativo è il profilo di Francesco Ballo, con una formazione nel campo della sociologia e una carriera da saggista e docente di Storia del Cinema e del Video presso l'Accademia di Belle Arti di Brera ancor prima che da regista, di cui si porta come esempio *Buster Keaton – The Blacksmith* (2015) a suggello di un impegno teorico e costellato di pubblicazioni tra le quali, appunto, un libro concernente il genio del muto.

Complici i tempi stretti e concitati imposti alla critica dalla necessità di recensire prontamente le ultime uscite, le frequenti difficoltà a reperire una copia del film di qualità ottimale e le questioni legate all'uso corretto del diritto d'autore, il videosaggio non ha ancora trovato, nel nostro paese, una sistematica proliferazione nei luoghi istituzionali della critica e si evince, forse, che gli esiti più sorprendenti e sperimentali di questa forma recente debbano ancora vedere la luce. Si spera, cioè, in una sollecitazione e in un'attuazione della specificità, provvisoriamente ancora in potenza, di mostrare quel che sfugge al linguaggio verbale.

Muovendosi sul crinale tra saggio accademico e oggetto preposto all'esposizione in una galleria d'arte, la ragione del suo trovare spazio di trattazione in questo capitolo riguarda, oltre alla sua collocazione cronologica, la sua natura ibridata non solo dalla commistione di immagine e testo, ma anche dalla duplice funzione di strumento didattico e d'intrattenimento.

A condividere questa doppia vocazione, con caratteri di somiglianza talvolta con la lezione di un esperto, talaltra con l'informale chiacchierata tra amici, si situa il podcast. Originatosi nel 2004 come fenomeno di nicchia, dell'universo *nerd* e *geek*, è ora divenuto mainstream e collocato in aggregatori, come confermato da una mappatura del 2021, che censisce i podcast in numero di trecentocinquantamila.²⁴⁵ In apparente controtendenza con una società improntata alla multimedialità, la limitazione all'apparato audio soddisfa l'affezione per lo *storytelling*²⁴⁶ e l'urgenza della comodità e del *multitasking*. L'elaborazione tramite registrazione e postproduzione, che, analogamente alle piattaforme cinematografiche di streaming, non prevede un palinsesto, permette di creare un contenuto raffinatamente progettato e sottratto al flusso continuo della programmazione radiofonica, con

²⁴³ CHIARA GRIZZAFFI, *Critica attraverso le immagini: il progetto "Per una controstoria del cinema italiano"* in GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, p. 579.

²⁴⁴ *I migliori video essay italiani di quest'anno, e il vincitore secondo BadTaste*

²⁴⁵ MARTIN SPINELLI, LANCE DANN, *Podcast – Narrazioni e comunità sonore*, Minimum Fax, Roma, 2021

²⁴⁶ Un buon storytelling risulta indispensabile soprattutto per i podcast di *true crime*, i quali stanno riscontrando un progressivo e notevole successo.

l'introduzione di effetti sonori o di battute di dialogo direttamente tratti dal film. È il caso di *Hollywood Party*,²⁴⁷ nato come trasmissione di Rai Radio 3 e oggi disponibile anche come podcast su Rai Play Sound e sulle principali piattaforme. Permangono la misura e la precisione che si confanno a un testo scritto, ancora la base della maggior parte dei contenuti registrati, che sembrano lasciare poco spazio all'improvvisazione, ma si rifugge la fatica, da parte del fruitore, dell'interpretazione dell'interpunzione e del *focus* univoco sull'oggetto della lettura. L'intonazione e il ritmo, come avviene per gli audiolibri, sono affidati infatti al podcaster e prevedono, almeno in parte, la performatività richiesta dalla critica audiovisiva sui *social*, pur potendo contare su un minutaggio più ampio, che non preclude la possibilità di approfondimento, e su una ripartizione in episodi che mima le regole della serialità. La possibilità della percezione di un'alternanza di voci lo rende conforme agli attributi prediletti o auspicabili per la critica, a partire dalla modalità dell'intervista con registi, attori e addetti ai lavori fino al dibattito che coinvolge una pluralità con punti di vista divergenti, disposti ad argomentare la propria opinione o a fornire un apporto al discorso generale in base alla propria formazione e alle personali conoscenze.

Alcuni hanno un'impronta più didattica e didascalica come *La storia del cinema* di Tommaso Vitelli, altri, come *Cinema Confidential*, realizzato da Il Cinemino, prediligono il racconto aneddotico. Attivi attraverso i podcast sono anche critici che operano prevalentemente su altri formati, come Roy Menarini, autore e voce de *Il posto delle fragole*, nel quale affronta, in ogni episodio, gruppi di film, serie o eventi, in ottica di confronto e relazione. La prima puntata, dal titolo *Tarantino contro Marcello e altre storie*, pubblicata il 2 ottobre 2019 e di durata inferiore alla mezz'ora, inaugura una serie di appuntamenti a cadenza settimanale che mettono al centro «visioni, revisioni, meditazioni e reazioni ai film visti»²⁴⁸. Anche una rivista si può dotare di un podcast come spazio di approfondimento volto a un faccia a faccia tra critico e pellicola che si traduce in un processo di reciproco disvelamento delle due parti in causa, come avviene in *Full Frontal*. Questo neonato progetto di «Film Tv» interpella una moltitudine di sguardi e titoli, a integrazione di un lavoro che resta per lo più cartaceo.

Una realtà come «Arte Settima», presente nel circuito critico anche attraverso un magazine online, un'identità consolidata sui *social* e l'organizzazione di eventi live, deve gran parte della sua notorietà e riconoscibilità nel panorama cinefilo e popolare contemporaneo proprio agli ascolti, o meglio, alle visualizzazioni, data la possibile fruibilità in forma di video degli interventi sul web, informali ma accesi da un ambizioso intento di messa in discussione di significati dati per assodati e di ricerca «della realtà con la torcia del cinema»²⁴⁹. Questi dati raccontano di un rinnovato interesse per il tempo lento e dilatato dell'ascolto e della discussione non approssimativa, ma tesa a sviscerare l'oggetto posto sotto la lente d'ingrandimento. Forse si tratta della spia di un piacere che, anziché nella rapidità dell'informazione, torna ad albergare nella lentezza e nel beneficio del pensiero condiviso. In una decentralizzazione

²⁴⁷ *Hollywood Party* prevede anticipazioni, interviste, ospiti, notizie dal set, dirette dai festival nazionali e internazionali, ma anche quiz quotidiani e memoria e storia della cinematografia italiana e straniera.

²⁴⁸ Cfr. *Il posto delle fragole – podcast*

²⁴⁹ *Manifesto per una critica poetica su «Arte Settima»*

dell'autorità della critica, aperta più che mai a prospettive partecipate e dialogiche, che vedono il piglio dell'analisi personale dimorare fianco a fianco con il rigore accademico, il videosaggio e il podcast contribuiscono a una nuova alfabetizzazione del discorso, che vede accorciarsi la distanza tra l'autore e il fruitore e si mostra permeabile alla creatività e realizzabile adoperando forme interne al medium. Mentre le modalità di giudizio rapide, inarticolate e semplificatorie tradiscono la loro inclinazione alla banalizzazione e si smascherano come succedanee deteriori dell'impostazione tradizionale, i modelli citati in questo paragrafo, pur largamente perfettibili, mostrano un intento di fedeltà all'idea dell'esercizio critico come creatore di un'opera a sé stante, intrinsecamente artistica. L'apertura di spiragli inediti sul mondo sembra finalmente più urgente della mera decifrazione enigmistica del lavoro filmico.

3. IL CASO «FILM TV». LA CRITICA SU CARTA

Chiarite le tappe che scandiscono la complessa sistematizzazione della pratica critica nel secolo scorso e appurata la natura delle recenti trasformazioni, di ardua categorizzazione e all'insegna dell'ibridazione, si intende ora prendere in esame un caso ritenuto esemplare. La rivista «Film Tv», pubblicata per la prima volta il 26 gennaio 1993 e da allora in edicola con cadenza settimanale, sarà analizzata, nelle pagine seguenti, come un modello che esula dalle tradizionali categorie storiografiche e metodologiche e, pur all'interno di una cornice militante e argomentativa, si lascia attraversare e permeare dalle evoluzioni culturali del nuovo millennio, dalle sue ridefinizioni medialità e dalle conseguenti e necessarie riconfigurazioni linguistiche, atte a comunicare con un pubblico in larga parte rinnovato. Da un territorio insidioso e minacciato su più fronti come quello della carta stampata, «Film Tv» perpetua un lavoro critico, vale a dire non meramente informativo né appiattito sulla vacuità dell'atto valutativo, bensì con una finalità interpretativa che resiste alla semplificazione del giudizio e alle logiche di promozione e di rapido consumo. La rivista opera, tuttavia, in un contesto editoriale radicalmente mutato rispetto a quello fertile di sperimentazione, che ha dato luogo a iniziative quali «Bianco e Nero» o «Filmcritica».

La linea editoriale che attualmente caratterizza «Film Tv» risulta la manifestazione di una coscienziosa selezione delle modalità e dei gesti critici da preservare, siano questi originati da ponderati studi, intuizioni e slanci d'*auctoritas* del Novecento oppure da impulsi spontanei e tentativi ben calibrati di risposta allo sperdimento degli anni Duemila. Si tratta, in ogni caso, non di un accondiscendente e indiscriminato filtraggio di fattori e posizionamenti in grado di passare le maglie di una codificazione di critica prestabilita e immutabile, ma di un setacciamento che procede in consonanza con una riformulazione dei termini del discorso, pur con l'urgenza del recupero di una lezione che vede nel dibattito, nell'analisi e nella responsabilità di giudizio dei fondamenti irrinunciabili. Il confronto con le istanze dell'iperframmentazione contemporanea porta al posizionamento della rivista lungo una fruttuosa linea di confine, lontana dagli accademismi così come dalla fruizione usa e getta e dagli algoritmi dettati dal web. Questo caso emblematico permette di rivendicare, in questa tesi, lo statuto di discorso critico come complesso e auspicabilmente connotato da un'autonomia di giudizio e da un'autorevolezza che esige di non essere offuscata, in un tempo nel quale l'immediatezza dell'opinione personale sembra avere la meglio sull'accuratezza di un'analisi che trovi riscontro nelle evidenze fornite dal testo filmico che ne è oggetto.

La storia ormai ultratrentennale di «Film Tv» vede avvicinarsi diversi direttori, ciascuno foriero di una propria idea di critica cinematografica e, conseguenzialmente, di un assetto della rivista conforme al proposito di comunicare al pubblico tale indirizzo. Nel corso del proprio sviluppo, il progetto ha ottenuto vari riconoscimenti. Quello maggiormente significativo consiste nell'evidenza delle copie vendute e dell'attività ininterrotta da trentatré anni, che vale a «Film Tv» il merito di proseguire costantemente il

proprio mandato, a dispetto delle traversie alle quali è soggetto il mercato editoriale, e di distinguersi per il carattere di eccezionalità, dato dal costituire l'unico caso di settimanale di critica in Italia.

Per quel che riguarda le onorificenze vere e proprie, nel 2025 la rivista è stata insignita, a Gorizia, di un riconoscimento alla cultura cinematografica nell'ambito della quarantaquattresima edizione del premio internazionale Sergio Amidei. Si tratta di una consacrazione annualmente attribuita a «personalità, enti e realtà della cultura che abbiano saputo ampliare, divulgare e condividere pubblicamente il sapere cinematografico attraverso diversi strumenti, dalla critica fino alla letteratura, dalla divulgazione scientifica fino al coinvolgimento popolare».²⁵⁰ In tale occasione è stato chiesto a «Film Tv» di presentare, al Kinemax Gorizia, due programmi di film rappresentativi della rivista, a riprova della sua funzione orientativa all'interno di conglomerati mediali che inducono al disorientamento dello sguardo²⁵¹ o alla sua riduzione alla facoltà del guardare, escludendo il discernimento attivo proprio del vedere. La programmazione va da João César Monteiro a Luc Moullet, con i loro rispettivi omaggi a Nicholas Ray e a Jean-Luc Godard, fino a Chris Marker e Ra'anan Alexandrowicz, la cui opera inedita, *The Viewing Booth* (Ra'anan Alexandrowicz, 2019) è emblematica della ricerca di «Film Tv», volta a far luce sull'adombrato e a far affiorare il non-visto, come in un'oculata e militante radiestesias.²⁵²

Il Premio alla Cultura Cinematografica 2025 viene attribuito alla rivista settimanale «Film Tv» per il suo ruolo di punto di riferimento ultra-trentennale per la cinefilia in edicola. Grazie a un approccio critico competente e appassionato, capace di coniugare rigore e militanza, «Film Tv» è un progetto editoriale unico, non solo in Italia. Oltre a una storia gloriosa, arricchita dalle importanti firme che hanno contribuito al suo successo, negli ultimi anni «Film Tv» rappresenta anche la resistenza della carta in un discorso giornalistico e critico dominato dalle forme effimere del web. Per questo motivo, tanti lettori amanti del cinema ogni martedì si recano in edicola per farsi guidare nell'offerta in sala e su piattaforma, sapendo che non verranno delusi.²⁵³

A tener traccia della resistenza attuata da una realtà che fa fronte a una digitalizzazione massiva e soverchiante è lo stesso cartaceo che, nel tempo, non ha mancato di celebrare le proprie significative ricorrenze. Il numero del 20 marzo 2012, ad esempio, in occasione del raggiungimento della millesima uscita, sotto la direzione di Aldo Fittante, ripercorre, in un'edizione speciale, rivoluzioni e innovazioni, sonda l'entità delle trasformazioni mediali e la pervasività dei contenuti seriali, attesta l'imprescindibilità di alcuni registi e prefigura altrettanti nomi, da Frammartino a Refn, da Lanthimos a Wang Bing, destinati ad affermarsi nel panorama italiano o internazionale.²⁵⁴ Se i pronostici sono densi di scetticismo per il futuro cinematografico della penisola, colpevole di incappare da tempo in un

²⁵⁰ Cfr. Programma del 44 premio Sergio Amidei

²⁵¹ Si tratta di un intento comune ai progetti di *Anima e corpo* e de *I fantastici 4 di Film Tv*. Cfr. *infra* cap. 4.3

²⁵² Cfr. «Film Tv» n. 28/2025, pp.15-16.

²⁵³ *Ibidem*

²⁵⁴ «Film tv» n. 12/2012.

immaginario sterilmente statico e in narrazioni involute e ridondanti, una rivista che ipotizza con avvedutezza percorsi futuri e si mostra duttile e permeabile ai cambiamenti del contemporaneo non applica, pur nell'avvicinarsi di voci e direzioni, l'abuso della *damnatio memoriae*. Con la consapevolezza di un eterno ritorno del passato, che si ripresenta al ritmo dei rintocchi di una originaria idea di settimanale d'attualità che pone al centro il cinema, ma che necessita di tentativi e sperimentazioni per mettersi pienamente a fuoco, trova spazio un'intervista alla prima direttrice di «Film Tv», Elena Quarestani.²⁵⁵ Partendo dalla fonte tedesca, il quindicinale «Tv Spielfilm», passando per la menzione di uno spot pubblicitario dal tono hollywoodiano,²⁵⁶ la giornalista ricorda i tempi estenuanti nei quali, prima dell'avvento di Internet, tenere traccia di una programmazione televisiva soggetta a repentini e tardivi ripensamenti costringe a lavorare con ritmi incalzanti e sotto il vincolo di palinsesti «selvaggi».²⁵⁷ Quarestani ravvisa, nelle più recenti pubblicazioni, un'individuazione maggiormente accurata del target, sebbene «Film Tv» si indirizzi a un pubblico eterogeneo e consti perciò di parti che soddisfano alternativamente l'urgenza argomentativa, valutativa, deliberativa o pedagogica che si manifesta in differenti lettori, siano questi addetti ai lavori, esperti cinefili o curiosi profani. Ad accomunare rubriche e sezioni resta, attualmente, la natura critica del discorso, che difficilmente cede all'asservimento promozionale o alle velleità di palesare con ostentazione il proprio gusto. A descrivere la rotta seguita da Giulio Sangiorgio, direttore dal 2017, sono gli interventi pubblicati in occasione di un nuovo anniversario memorabile, vale a dire per celebrare i trent'anni della rivista.²⁵⁸ La struttura corale del progetto viene ritratta dall'editore Luca Griffini secondo le proprietà di un triangolo rigorosamente equilatero, che vedrebbe ai vertici il direttore con i propri collaboratori, i lettori e l'editore stesso. Mantenere la regolarità e la congruenza delle tre parti del poligono è l'arduo scopo da perseguire, una sfida sostenuta da «una squadra di giovani Turchi che riesce a mettere insieme la storia e il futuro, la sperimentazione e l'identità».²⁵⁹ Una pluralità senza dubbio meno geometrica e interessata da un proficuo dinamismo è quella descritta da Gianni Canova, che concepisce la redazione nei termini di una comunità che, con i virtuosi connotati di un circolo ermeneutico che brama il confronto reciproco, produce atti critici che afferiscono a un discorso cinematografico collettivo, ne rinvigoriscono le condizioni e lo rinfrancano in termini di accuratezza e profondità grazie a rare caratteristiche di competenza. Nei parametri della comunità si scongiura il rischio del «gesto onanistico-solipsistico».²⁶⁰

²⁵⁵ «Film Tv» n. 12/2012 p. 12. Elena Quarestani è ideatrice e direttrice di periodici, enciclopedie e opere collezionabili. Figura come direttrice editoriale di «Film Tv» dal n. 1 al n. 24. Nel 2002 converte un'azienda grafica milanese in uno spazio culturale indipendente e nel 2004 fonda *Assab One*, associazione senza finalità di lucro che produce mostre e progetti artistici.

²⁵⁶ Cfr. *ibidem*. Si tratta di uno spot che vede per protagonisti Elliott Gould e Ben Gazzara, viene girato a Cinecittà e ottiene il primo premio al Festival del Film Pubblicitario Italiano. Nonostante ciò, le aspettative di vendita del primo numero vengono deluse.

²⁵⁷ *Ibidem*

²⁵⁸ Cfr. «Film Tv» n. 6/2023. Il numero reca in copertina gli attori di *Titanic* (James Cameron, 1997) e replica quella dell'uscita che avrebbe venduto il maggior numero di copie, risalente al 2006.

²⁵⁹ «Film Tv» n. 06/2023 p. 14.

²⁶⁰ *Ivi* p.16.

Già nella distanza da tale modalità, risulta evidente il discrimine rispetto alla frenetica generazione di contenuti autovalidati, isolatamente concepiti, autonomamente redatti e individualmente revisionati, nel caso in cui vi sia la cura di tale finale operazione. Canova adduce inoltre, come motivo di merito della rivista, una fortunata *coincidentia oppositorum*, data dall'armonioso conciliarsi di «militanza e divulgazione, cinefilia hard e informazione».²⁶¹ Operando secondo paradigmi di critica culturale, anziché promozionali e industriali, la rivista si configura dunque come uno spazio di riflessione autonomo e stabilisce relazioni non scandite da logiche commerciali con le reti festivaliere o gli altri media del settore. Eludere, compatibilmente con le necessità di mercato, i rapporti accondiscendenti o subalterni con il sistema produttivo o la filiera distributiva dell'industria garantisce riflessioni critiche autenticamente mosse da una volontà di problematizzazione in merito al panorama cinematografico e alla contemporaneità tutta.

Nello sforzo di indagare la possibilità di sopravvivenza di tale modello e con il tentativo di vagliare opportunità e ostacoli futuri del progetto di «Film Tv» in una congerie mediale dall'assetto instabile, si prende in esame questo oggetto, poiché sembra poter costituire un caso di studio privilegiato per sondare il più generale “stato di salute” della pratica critica. Inquadrando i caratteri di eccezionalità di un progetto che, pur contornato da varie iniziative collaterali,²⁶² vede nel settimanale cartaceo il suo cardine irrinunciabile, si intende utilizzare «Film Tv» come banco di prova delle declinazioni probabili, in termini operativi, dello sviluppo del lavoro critico e della ridefinizione del panorama mediale *tout court*. Ripercorrendo sommariamente la storia del magazine, con un'incursione sulle sue fonti e sui suoi probabili equivalenti stranieri, si affiancherà alla scansione temporale l'analisi della riarticolazione strutturale, per poi concentrarsi sulle caratteristiche della recente direzione, nelle mani di Giulio Sangiorgio. Ci si proporrà di studiarne il linguaggio e la suddivisione delle rubriche e dello spazio dedicato alla guida tv. Pur prendendo le distanze da ogni forma di semplificazione, una simile iniziativa critica non può esimersi dalla valutazione, sebbene questa non si configuri come un atto di censura o un'interdizione, bensì come un dispositivo di orientamento pensato per accompagnare lo spettatore. Seguirà un irrinunciabile sguardo sulla cultura mediale e non strettamente cinematografica, come si conviene a un'analisi di caso che tratti di un oggetto che, fin dal titolo, evoca il mezzo televisivo e che nasce come guida tra le proposte dei canali. Non mancano neppure le rubriche concernenti la letteratura, la musica e il teatro e quest'eterogeneità arriva a toccare le segnalazioni e i suggerimenti di dispositivi per l'home video e i consigli per gli acquisti. Alla luce dell'attenzione fin qui dedicata alla formazione, ai vizi e alle virtù delle figure che negli anni e attraverso disparati spazi si sono dedicati alla scrittura in campo cinematografico, ci si premurerà di ritrarre il profilo di coloro che collaborano settimanalmente alla buona riuscita di «Film Tv».

²⁶¹ *Ibidem*

²⁶² Cfr. *infra* cap.4

La critica su carta pone in campo, innanzitutto, la pratica della lettura che «consiste per ciascuno di noi nel ricevere comunicazione del pensiero di un altro, ma restando pur sempre solo, ossia continuando a godere della potenza intellettuale che si possiede nella solitudine e che la conversazione dissipa immediatamente».²⁶³ L'artefatto tecnologico poi, vale a dire il *medium*, che sia la carta stampata o il monitor di un PC, non è certamente neutrale, e influenza la nostra esperienza di lettura, nonostante il soggetto, spesse volte, come un pesce che perlustra il mondo sottacqua²⁶⁴ non abbia la facoltà di percepirlo. Le alterne vicende dei progetti critici di «Film Tv», del resto, sono legate a doppio filo a fattori concernenti il supporto cartaceo della rivista, oltre alle vicissitudini cui sono soggetti i film e il loro passaggio in sala.²⁶⁵ A parlare devono essere, infatti, i dati di vendita, evidenze incontrovertibili e ben più indicative di qualsivoglia elucubrazione letterario-filosofica sul *deep reading*²⁶⁶ e sul processo lento e meditativo che coinvolgerebbe lettore e supporto. È impossibile, tuttavia, non soffermarsi a riflettere sul privilegio e la sfida insiti nella parola scritta su carta. Jorge Louis Borges, descrivendo Italo Calvino come un uomo nient'affatto «favoloso», ma piuttosto riconoscibile dal silenzio, approfondisce il rapporto di quest'ultimo con la parola non scritta, che definisce come «qualcosa di molle e un po' schifoso, soprattutto d'impreciso: lui, che scriveva con un'esattezza unica non poteva sopportarlo». La conversazione sembrerebbe dunque rimanere qualcosa di informe e nebuloso e «il suo accenno di balbuzie [...] una autocaricatura per smitizzare [...] la chiacchiera».²⁶⁷ Il progetto di un settimanale su carta parrebbe rivendicare la necessità di precisione della parola, rispondendo con nitidezza a una scrittura critica a volte inebetita e ripiegata nelle attenuazioni. La puntualità del linguaggio è, quindi, obbligata dall'espressione verbale scritta, in opposizione, per esempio, ad argomentazioni prolisse di podcast discorsivi di lunga durata o alla brevità dei *reels*, che prediligono il sensazionalistico e il polarizzante al terminologicamente corretto. La precisione, però, estendendo il campo, è costretta anche dallo spazio limitato, dal rigido computo delle battute, che il digitale può eludere con agio, e dalla generale impostazione grafica, che obbliga all'esattezza. Quest'ultima, tuttavia, rima con l'immediatezza e non con la banalizzazione, né tantomeno con l'usitata tendenza a «smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze».²⁶⁸

²⁶³ Cfr. MARCEL PROUST, *Sur la lecture*, prefazione a JOHN RUSKIN, *Sésame et les lys*, Mercure de France, Paris, 1906, pp. 5-58.

²⁶⁴ Cfr. DAVID FOSTER WALLACE, *Questa è l'acqua*, Einaudi, Torino, 2017, pp.140-152.

²⁶⁵ Un momento cruciale per le sorti della rivista è quello della pandemia da Covid-19. Cfr. *infra* 3.2.

²⁶⁶ La lettura profonda è definita da Sven Birkets come il lento e meditativo possesso di un libro, nel quale non ci si limita a leggere le parole, ma si sogna la propria vita attraverso di esse. (Cfr. SVEN BIRKETS, *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*, Farrar Straus & Giroux, New York, 2006). Maryanne Wolf la considera invece come l'insieme dei sofisticati processi che spingono alla comprensione e che includono il ragionamento inferenziale e deduttivo, le capacità analogiche, l'analisi critica, la riflessione e l'intuizione. (Cfr. MARIANNE WOLF, *The Importance of Deep Reading*, in «Literacy 2.0», vol.66, n.6, marzo 2009 pp. 32-37)

²⁶⁷ Cfr. JORGE LUIS BORGES, *Altre conversazioni con Osvaldo Ferrari*, Bompiani, Milano, 2003.

²⁶⁸ Cfr. «Esattezza vuol dire per me soprattutto tre cose: 1) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato; 2) l'evocazione d'immagini nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, «icastico», dal greco *eikastikòs*; 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione». ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988, p. 121

3.1. La storia di «Film Tv»

Il percorso che ha condotto all'attuale assetto della rivista è caratterizzato dal susseguirsi di diversi direttori e da alcune progressive fasi di assestamento, fino a una recente elaborazione più coerente, riconoscibile e progettualmente fondata. L'atto di nascita del progetto risale, come già menzionato, al 26 gennaio 1993, giorno della distribuzione in edicola. Il primo piano di un giovane Jack Nicholson troneggia su una copertina che fornisce alcune indicazioni prefigurative dei contenuti interni: oltre alla segnalazione del prezzo, pari a 500 lire, che, in quanto competitivo, sembrerebbe fungere da leva attrattiva per il pubblico, è evidenziato il carattere di novità dell'uscita, accanto al quale è riportato il merito di raccogliere tutti i programmi televisivi per fasce orarie e i circa duecento film della settimana. Viene in questo modo fornita una panoramica immediata dell'impostazione editoriale e del materiale informativo offerto. Risulta subito evidente il carattere accessibile e di ampia presa sul pubblico: l'approccio diretto e fruibile conferisce alla rivista un notevole *appeal* sul lettore. La preminenza della guida televisiva, figurativamente rappresentata dalle proporzioni e dalla veste grafica e cromatica conferita al secondo lessema che costituisce il titolo, in un vistoso blu-rosso, non lascia dubbi riguardo al modello dal quale la testata giornalistica trae ispirazione, il tedesco «Tv Spielfilm».²⁶⁹ Pubblicato per la prima volta il 22 agosto 1990, ha inizialmente cadenza mensile, per poi essere ripensato come quindicinale appena cinque mesi dopo, dato il successo di vendita, che costringe anche ad aumentare la tiratura. Raggiunto il picco degli acquisti nel 1996, con più di 2,7 milioni di copie vendute nel secondo trimestre, dal 1998 registra un lento ma costante declino, ma, con ogni evidenza, all'altezza cronologica del 1993, vale a dire a tre anni di distanza dal suo esordio, «Tv Spielfilm» ha una struttura consolidata che sembra voler essere ripresa, a partire dalla pedissequa traduzione del titolo, dall'allora neonato settimanale italiano. Elena Quarestani, confermando la derivazione dall'iniziativa tedesca, sostiene che a essere premiata sia la formula innovativa rispetto alle pubblicazioni fino ad allora in circolazione in Germania, quali, «Hörzu» e «TV Hören und Sehen». Se paragonato alle tradizionali guide Tv generaliste, che non vertono sull'azione critica né orientativa, ma si prefiggono un mandato di generale informazione sui palinsesti televisivi, il taglio assunto da «Tv Spielfilm» rappresenta una novità in materia di contenuti, prioritariamente dedicati al cinema in televisione, e per l'assetto della presentazione dei programmi in fasce orarie, su doppia pagina. Tale disposizione grafica consente a un lettore non intenzionato a fruire esclusivamente dell'offerta di una certa rete di confrontare le differenti

²⁶⁹ Finché viene pubblicata mensilmente «Tv Spielfilm» è concepita come un “secondo supplemento ai palinsesti Tv”, in quanto non ancora dotata di una sezione di palinsesti complessa. «Tv Spielfilm XXL» è invece una versione più ampia, che comprende più canali ma meno recensioni. Il sito web nasce come estensione digitale del cartaceo e si evolve poi in un portale più ampio. Cfr. [Sito web «Tv Spielfilm»](#)

proposte e di scegliere le prossime visioni in virtù del proprio gusto e della propria routine. Il lancio di «Film Tv» segue dunque una proficua collaborazione con l'editore tedesco Kino Verlag e uno studio approfondito, che comprende anche una serie di test sottoposti a potenziali lettori. Il sistema di classificazione e giudizio dei lungometraggi, basato su icone di immediata comprensione, raffiguranti pollici in su, di lato e in giù, è poi adottato, seppur con alcune variazioni, come criterio unanimemente condiviso da tutte le guide Tv, quandanche queste abbiano la forma di supplementi gratuiti, da «Télé 7 Jours» a «RTÉ Guide», da «Dag Allemaal» a «What's on TV»²⁷⁰. Il secondo numero di «Film Tv», datato gennaio 1993, menziona, nella pagina di apertura, la possibilità di conoscere le variazioni dell'ultima ora sulla programmazione delle reti Rai, Fininvest, e Tmc, contattando il numero di telefono che compare in calce. Tale comunicazione, al pari di una dichiarazione d'intenti, funge da premessa progettuale che si premura di garantire la massima accuratezza nel notificare la scansione del calendario televisivo, che risulta dunque la sezione primaria e cardinale della rivista. Un ampio riquadro cita, in successione, i nomi delle star che faranno capolino sul piccolo schermo nel corso della settimana presa in esame, seguiti dal titolo del film e dalla data, l'orario e il canale di programmazione, secondo lo schema «Greta Garbo, *Mata Hari*, martedì, 3.00 raidue». Non figura, in questa sede, il regista, che, nonostante vanti la paternità dell'opera, resta oscurato dal peso mediatico dell'attore, la cui notorietà funziona da principale vettore d'attrazione per chi non abbia sufficiente dimestichezza con il dietro alle quinte e la lavorazione di una pellicola. Lo spazio restante all'interno della stessa pagina è pressoché interamente occupato da un indice, che ragguaglia il pubblico sulla struttura interna. In un giornale dedicato nella sua quasi totalità, da pagina 23 a pagina 87 senza soluzione di continuità, ai programmi tv, per cui si fornisce inoltre una sorta di *vademecum* che faciliti la lettura di fitte tabelle con colonne densamente scritte e fasce orizzontali cromaticamente distinte, si inframezzano e affiancano rubriche e inserti di attualità tv. La prospettiva sull'universo mediale è ampia, dai cult movies alle *soap* e *telenovelas*, fino all'*home video* e ai dispositivi *tech*. A partire da un approfondimento sul personaggio che compare in copertina, Kevin Costner nel caso qui analizzato, si dispiega una serie di contenuti che conferma una già emersa fascinazione esercitata dallo *star system*. Formulazioni quali «dietro quell'aria da ragazzo tranquillo si nasconde un tipo cocciuto come pochi» o, in riferimento all'equazione tra il successo e la soddisfazione personale, espressa dallo stesso Costner, la puntualizzazione riguardo alla gratificazione aggiuntiva causata dagli «assegni da capogiro»²⁷¹ sono spia di un occhio di bue puntato sul divismo e sull'agognato disvelamento di personalità, abitudini di vita, inclinazioni e vezzi dei protagonisti del grande schermo. Il lato affascinante e patinato, per lo più di costume, sembra far presa più dell'analisi sagace e puntuale dei testi filmici e finisce per erigere la popolarità a parametro valoriale, a scapito di volti e produzioni meritevoli di sforzi ermeneutici, ma rimasti oscuri o destinati a una diffusione limitata. L'attualità settimanale viene poi esaurita spaziando dalle vicende dei personaggi di

²⁷⁰ Cfr. [Sito web «RTÉ Guide»](#), [sito web «Dag Allemaal»](#), [sito web di abbonamento a «What's on TV»](#).

²⁷¹ «Film Tv» n. 02/1993, p.8.

televisione (qui Hunter dell'omonima serie americana), alla satira, che mette al vaglio lo statuto di giornalisti di Chiambretti e del Gabibbo, fino allo sport, con un articolo sul tennis e sul successo di Camporese alle Milan ATP finals dell'anno precedente, per concludere con uno sguardo sull'anteprima del nuovo film con Matt Dillon. Il percorso, tra lo scanzonato e il *mainstream*, si aggiunge a degli inserti tematici che si consolideranno sino ad affermarsi come consuetudini e nuclei strutturali della prima stagione di «Film Tv». Il reiterato indugiare, anche in tali spazi, su particolari personali, indiscrezioni e retroscena sul mondo dello spettacolo, compreso un frivolo bollettino che tiene il conto delle relazioni amorose terminate e delle nuove coppie, destinate a vivere il loro rapporto a favor di camera, non smentisce il tono confidenziale, incline a cedere alle seduzioni del glamour, e a tratti malizioso, avezzo ai pettegolezzi e alle insinuazioni che tanto fanno gola al lettore. A concludere il quadro, non può mancare un oroscopo²⁷² ammantato di riferimenti cinematografici, con almeno un titolo la cui visione è consigliata e un'opera cinematografica da evitare, a chiosa dei pronostici settimanali per ciascun segno astrologico. Degno di un'ampia trattazione è, senza dubbio, il complesso impianto dei programmi televisivi, segnale inconfutabile di una pressoché inesistente intenzione di esortare il pubblico a popolare le sale cinematografiche e sentinella della capillarità del mezzo e della conseguente diffusione di una cinefilia da battezzare, coltivare e consumare nel proprio cantuccio domestico, in un intimo *angulus*. Non volendo soffermarsi oltre sugli stravolgimenti mediali concomitanti, già indagati nel precedente capitolo, si cita esclusivamente il susseguirsi, tra le pagine, di «tutti i film settimanali, giorno per giorno, ora per ora con i percorsi di registrazione», «tutti i programmi per fasce orarie, le trame di tutti i film», «*soap e telenovelas*, tutti gli appuntamenti», «lo sport da non perdere» e infine «il meglio della musica in tv»²⁷³. Il prontuario fornisce una legenda dei simboli che segnalano le prime tv, i suggerimenti di videoregistrazione, la distinzione in satelliti, circuiti nazionali ed emittenti locali. In box che presentano l'orario e la rete di programmazione, accanto a un'immagine rappresentativa del film e a poche battute che informano sullo svilupparsi della trama, è di notevole rilevanza la valutazione, che compare accanto ai crediti dell'opera. Come in una fedele riproduzione di «Tv Spielfilm», sono presenti vari pollici, che la legenda qualifica come giudizi espressi nei termini quasi dicotomici e incontrovertibilmente deliberativi, di *sì* (pollice in alto su sfondo rosso) e *no* (pollice in basso in un mesto e opaco bianco e nero), a cui si aggiunge un intermedio e non ulteriormente specificato “così così”, che necessiterebbe di disambiguazione, ma che certamente rimanda a una tiepidezza d'accoglienza critica. Una tabella a cinque voci, ciascuna completabile con un massimo di cinque pallini, integra la valutazione, mettendo il lettore a conoscenza del grado di presenza di humor, ritmo, impegno, tensione ed erotismo all'interno del film.²⁷⁴ La pagina dedicata ai *5 top* e ai *5 flop*²⁷⁵ condensa un'idea di critica che sembra scendere a

²⁷² L'oroscopo è una lunga tradizione, che viene abbandonata solo a partire dal numero 08/2013 da Aldo Fittante, che sostiene di assumersi un rischio, data la leggenda che vedrebbe tale esclusione come portatrice di pessima sorte. «Film Tv. n.08/2013, p.98.

²⁷³ «Film Tv», n.02/1993, p.3.

²⁷⁴ *Ivi*, pp. 26-81.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 23

compromessi con le attitudini della società presente e le predisposizioni di un lettore che parrebbe per lo più in cerca di un intrattenimento cinematografico. *Il Padrino – Parte II* (*The Godfather Part II*, Francis Ford Coppola, 1974) svetta in apertura della sequela dei successi e, tra le proposizioni elaborate per descriverlo, si trova un appiattimento sul mero discrimine del gusto: «La parte II è ancora più bella».²⁷⁶ La valutazione attribuita è pari a 9 su 10 e, al termine della recensione, non figura alcuna firma. Accanto al capolavoro di Coppola, il più clamoroso fiasco è *Asilo di Polizia* (*Detective School Dropouts*, Filippo Ottoni, 1985), la cui performance attorale centrale è inquadrata come la vana aspirazione a divenire «la sottomarca di Bruce Willis quando fa la sottomarca di Mickey Rourke quando imita Bogart». Nessun riferimento, dunque, alla presenza scenica, alla verosimiglianza, all'intensità, allo scavo psicologico o all'aderenza o meno ai dettami dell'*Actor's Studio*. L'articolo si adegua infatti a parametri e conoscenze che possano risultare prossime e familiari al grande pubblico e, dinnanzi alla possibilità di una valutazione che sarebbe negativa e svilente, si preferisce sorvolare e non emettere un responso in termini numerici. Al contrario, nella colonna accanto, il pullulare di riferimenti a candidature e vittorie di premi internazionali, dal Festival di Cannes agli Oscar, nobilita la cernita delle opere apostrofate come «top». Esaminando l'ultimo numero dello stesso anno,²⁷⁷ l'attenzione non può che ricadere sullo spazio preposto all'intervento dei lettori, che, tramite un'apposita sezione di *posta*, possono dar voce ai propri desideri, richieste o reclami, ottenendo un rapido responso da parte della redazione del giornale. La già citata spinta alla partecipazione dei soggetti fruitori, nell'irrinunciabile modalità di filtraggio da parte della squadra editoriale, è un'idea longeva e radicata nella pratica critica e permette, oltre all'attribuzione di una responsabilità al pubblico, chiamato a prendere parte alla lavorazione di un contenuto che diviene così produzione collettiva, di tastare il polso della cultura cinefila di massa, saggiando inclinazioni e necessità. Trova spazio chi chiede, con tono di disappunto, il motivo dell'interruzione della trasmissione di *Baywatch* e un celere intervento in merito, ottenendo l'ammissione, da parte di «Film Tv», dell'impossibilità di governare le scelte adottate dalle reti, descritte come «inaffidabili».²⁷⁸ Accanto all'invito a dare spazio ad attori nuovi e a protagonisti di «interessanti telefilm», si richiede la premura di segnalare se i film siano o meno vietati ai minori e si manifesta il rammarico per la mancata inclusione, nelle recenti uscite, della sezione su *Il meglio della Tv dei ragazzi*. Seguono individuazioni di presunte somiglianze tra volti noti dello spettacolo, attestati di stima per «Film Tv», definita «il massimo nel settore», e appelli per ottenere gli indirizzi delle abitazioni delle star, forniti di consueto, da Jason Priestley ad Al Pacino, da Whoopi Goldberg ad Anjelica Huston.²⁷⁹ Dagli speciali sugli aspetti più ammalianti e talvolta pruriginosi ad affondi sul teleromanzo, sino a test personali a risposta multipla, solo marginalmente concernenti la cinefilia, e foto quiz che sfidano a riconoscere una celebrità da un dettaglio, ogni contenuto concorre a veicolare l'idea di un prodotto che

²⁷⁶ *Ibidem*

²⁷⁷ Cfr. «Film Tv», n. 27/1993

²⁷⁸ Cfr. *Ivi*, p.94

²⁷⁹ *Ibidem*

si impegna a stringere un rapporto di confidenza e intimità con lo spettatore, non sottoposto a conoscenze fatte calare verticalmente da esperti che si ergono ad autorità incontestabili e vestono ruoli o applicano comportamenti che si confanno alla docenza. Similmente alla parabola della televisione, quella della critica, da un iniziale scopo di istruire lo spettatore, finisce per rifrangere la *vox populi*. Se la tv delle origini, con esempi virtuosi come quello del maestro Alberto Manzi,²⁸⁰ ambisce, tra le altre cose, all'alfabetizzazione di un pubblico incolto, si evolve poi nella direzione di un rispecchiamento della società, abbandonando l'obiettivo di impartire una conoscenza o propinare verticalmente una visione del mondo, plasmabile dalle trasmissioni del piccolo schermo. Allo stesso modo, la critica prima condotta dall'*auctoritas* dimostra di rassegnarsi, in questo caso, a fungere da specchio della società, rinunciando a un ruolo di guida che, per lungo tempo, è parso inscalfibile.

Gli inserti strettamente incentrati sulla settima arte, comunque settoriali e accurati, sono consuetamente affidati alla figura di Emanuela Martini, che è menzionata in qualità di consulente cinematografica insieme a «Cineforum» e realizza mappature dei film in sala, in *Cinema al cinema*, o approfondimenti su miti, mode e passioni del grande schermo, in *Cult Movie*. Dopo l'avvicinarsi di Franco Corazzi e Mario Di Francesco,²⁸¹ nel 1999 è la stessa Emanuela Martini, firma tuttora presente tra le pagine di «Film Tv», ad assumere il ruolo direttivo, assegnando alla rivista una prospettiva più spiccatamente cinefila, preferendo la riflessione analitica sulle pellicole e il confronto con la storiografia, a scapito di discorsi che indulgono a frivolezze di costume e gossip cinematografici. Responsabile altresì del sito, nato in seno al progetto cartaceo e protagonista di numerose traversie che saranno oggetto di indagine nel seguente capitolo,²⁸² a Martini si deve l'introduzione, all'interno della redazione, di nomi illustri quali Goffredo Fofi,²⁸³ Gualtiero De Marinis e Gianni Amelio che, svestendo i panni del regista, svela i retroscena del «vizio del cinema», potendo anche mostrarne la «cassetta degli attrezzi».²⁸⁴ Accanto a tali garanzie di autorevolezza, non mancano, tuttavia, giovani firme destinate a imporsi in ambito critico e a proseguire a lungo il proprio corso tra le pagine di «Film Tv», come accade a Emiliano Morreale e a Pier Maria Bocchi.

La *Posta e Risposta* pone in luce anche la questione della fallibilità del critico-*auctoritas*. Un esperto quale Morando Morandini²⁸⁵ emenda una sua precedente affermazione a fronte di una puntualizzazione avanzata da un lettore, Antonio Napoleone, certo della presenza della città eterna a fare da sfondo a

²⁸⁰ La Rai realizza programmi scolastici: dal 1958 *Telescuola*, dal 1960 al 1969, con la guida di Alberto Manzi, *Non è mai troppo tardi*. Con una notevole espansione del consumo, si auspica che la tv contribuisca all'emancipazione dei ceti esclusi da qualsiasi forma di istruzione. Più tardi la "teledidattica" smette di essere contemplata. Cfr. IRENE PIAZZONI, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web Tv*, Carocci, Roma, 2014, pp.33-35.

²⁸¹ La direzione di Mario Di Francesco porta alla vendita di un numero di copie attualmente irraggiungibile. Può contare sulla collaborazione di personalità eminenti del mondo dal quale Di Francesco proviene: Maurizio Costanzo, Gigi Vesigna, Enrico Lucherini, nomi di spicco del panorama televisivo e cinematografico romano del tempo. Cfr. «Film Tv», n. 06/2023, p.14.

²⁸² Cfr. *infra* cap.4.

²⁸³ Cfr. *supra* 1.1.3.

²⁸⁴ Cfr. GIANNI AMELIO, *Il vizio del cinema. Vedere, amare, fare un film*. Einaudi, Torino, 2004.

²⁸⁵ Cfr. *supra* 2.1.

L'eclisse (Michelangelo Antonioni, 1962) e *La signora senza camelie* (Michelangelo Antonioni, 1953), oltre che al documentario *Roma* (Michelangelo Antonioni, 1990), e non solo a *Identificazione di una donna* (Michelangelo Antonioni, 1982). Il critico risponde con l'onestà intellettuale che si confà a chiunque desideri sviscerare senza presunzione anche i particolari reconditi della settima arte, ammettendo di non essere a conoscenza del documentario citato. Adduce «tre attenuanti»:

Critico di frontiera come sono (Milano è a cinquanta chilometri da Chiasso) in quell'epoca conoscevo poco Roma e niente dell'Eur; non ho più rivisto in proiezione quei film di Antonioni e mi rifiuto di rivederli in cassetta e sul teleschermo [...] Ringrazio due volte Antonio N.: per le due correzioni e per l'urbanità con cui le ha formulate.²⁸⁶

Morandini si situa così sulla scia di una tradizione novecentesca e intransigente sul tema della visione rimediata e rilocata, contraddicendo il sentenzioso tono di Truffaut, che associa a doppio filo cinefilia e videocassette.²⁸⁷ Ad affiancare alcune costanti, quali *Cinema al cinema* o gli immancabili test dai quali desumere il proprio profilo, non solo di spettatore ma più genericamente identitario e legato ad abitudini quotidiane anche avulse dalle preferenze di visione, esordiscono rubriche intrise di passione cinefila, a partire da *La finestra sul cortile*, di Emanuela Martini.²⁸⁸ Imperitura si dimostra, nelle pagine della rivista, la fascinazione per il mondo mediale in divenire, tramite l'accoglienza di inedite possibilità di interazione, che convocano il lettore in uno spazio sempre targato «Film Tv», ma aereo e aperto a un'accumulazione di idee potenzialmente infinita e perciò non saturabile, a differenza delle colonne limitate su carta. Su «Mynetopinion»,²⁸⁹ infatti, gli utenti scelgono il criminale più inquietante della storia del cinema o esprimono il loro interesse in merito ai film comici natalizi prodotti in Italia. I pareri vengono riportati, percentualmente, nel numero successivo, secondo una tradizione episodica²⁹⁰ che vincola all'acquisto chiunque desideri ricevere un responso. Consultando il primo numero del 2002, a quasi dieci anni dall'esordio, si ravvisano, tra gli altri, alcuni interventi che presentano aspetti notevoli per rimarcare la tendenza ad abitare la soglia tra analisi mirata e ficcante e concessioni alla levità aneddotica. Da una parte si situano un percorso tra gli spettacoli teatrali che esorcizzano la paura della guerra, le *Cinetracce* che aggiornano sul fronte dei festival e delle manifestazioni, le rassegne su autori quali Jacques Demy, dall'altra l'intervista a Margherita Buy è suggellata dalla sua scheda astrologica,

²⁸⁶ «Film Tv», n. 01/2002, p.110

²⁸⁷ Cfr. *supra* cap.2.

²⁸⁸ Cfr. In questo spazio Emanuela Martini offre una panoramica sulle tendenze del cinema contemporaneo, come avviene in *Arrivano gli Aussie!* in cui elenca i nomi di australiani e neozelandesi che stanno collezionando successi quali nomination agli Oscar e ai Golden Globe, «Film Tv», n. 01/2002, p. 4.

²⁸⁹ Come segnalato da «Film Tv», n. 01/2002, la rivista ha, nei primi anni del Duemila, uno spazio online che consente di raccogliere le opinioni degli utenti tramite sondaggi e forum: www.filmtv.mno.it.

²⁹⁰ Cfr. La serializzazione dei contenuti è una pratica storicamente diffusa nelle riviste, anche in campo cinematografico (Cfr. «Cinesorriso illustrato», n.15, 1931, con «cineromanzi», pubblicazioni di Ernesto Daudet e della stessa Greta Garbo). Tale strategia è attuata da «Film Tv» anche per la pubblicazione di racconti a puntate. Cfr. «Film Tv», n. 13/2020.

quella a Luisa Ranieri non si esime dal carpire informazioni sulla sua vita privata attraverso una domanda sulle attività con le quali impiega il tempo libero, quella all'americano Steven Soderbergh è resa familiare allo spettatore nostrano tramite l'ammissione del regista riguardo alla propria affezione per il cinema di Antonioni. Anche Kubrick, in una *Lost Highway*²⁹¹ a lui dedicata, è dipinto come un individuo con il quale familiarizzare e condividere l'affezione nei confronti del mondo animale. Si indaga infatti il suo profilo a partire da un aspetto curioso e poco noto, il suo amore per i gatti, per poi tratteggiare le sue modalità di rappresentazione dei rapporti umani.²⁹² Sempre avvezzo a fornire una fascetta da tagliare e apporre come copertina del contenitore della videocassetta e devoto alla cultura dell'*home video* che imperversa agli albori del Duemila, il giornale introduce anche un inserto sul *cinema su internet*, con il consiglio su siti web che mettono a disposizione i trailer dei film. In un orizzonte di cinefilia straripante che permea interamente il discorso critico della direzione Martini, non cessa la volontà di compiacere, anche con mere curiosità o facezie, il pubblico di seguaci della rivista, dal quale ottiene un consenso che lambisce il fanatismo. Complici il *Cinemercatino*, spazio di scambio e compravendita di «oggetti e idee di cinema», e l'annuario²⁹³ dei film che, a grande richiesta, ritorna in edicola sul finire del 2002,²⁹⁴ il quadro dell'indirizzo di Martini risulta chiaro: «Film Tv», più che mai cinefila, mantiene un'apertura che evita l'approccio specializzato o accademico, che risulterebbe escludente per quanti, pur avidi di cultura cinematografica, non dispongano di puntuali competenze tecniche. L'entusiastica accoglienza riscossa negli otto anni di direzione di Emanuela Martini è testimoniata da due editoriali firmati dal suo successore, Aldo Fittante. Sotto l'egida futurista di *Blade Runner*, titolo di questi interventi di apertura, afferma che

Nessuno è insostituibile, direttori e collaboratori vanno e vengono, ma il giornale «Film Tv» rimane al servizio di voi lettori. Ecco: voi. [...] Dovrei qui rispondere alle non poche infamanti, ingiuste, scorrette “accuse” [...] piovutemi addosso nei giorni delle feste, dopo che a Milano e dintorni si è diffusa la notizia del cambio di direzione a «Film Tv» [...] L'editore non poteva più sostenere i sempre maggiori impegni esterni di Emanuela Martini dopo la sua scelta di affiancare Nanni Moretti alla guida del Torino Film Festival.²⁹⁵

E ancora, per fugare ogni dubbio circa un suo presunto peccato di lesa maestà, aggiunge di ritenere naturale e non biasimevole la scelta di critici quali Gianni Amelio, Goffredo Fofi, Alberto Crespi, Gualtiero De Marinis, Morando Morandini, Bruno Fornara, Emiliano Morreale, Pier Maria Bocchi,

²⁹¹ Una delle rubriche più longeve della rivista ed esistente tuttora, *Lost Highway* si configura come uno spazio attraverso il quale scrutare il cinema dall'angolazione dell'analisi e non da quella della cresta dell'onda instabile dell'attualità. Cfr. «Film Tv», n. 06/2023, p.14.

²⁹² «Film Tv», n. 01/2002, p. 93

²⁹³ L'iniziativa è un'antologia delle recensioni dei film usciti l'anno precedente. È una fortunata pubblicazione che perdura nel tempo: dal 10 febbraio 2026 è in edicola l'ultima uscita, comprendente anche le playlist dei critici, lo speciale film in streaming, premi, festival, incassi. Cfr. *Film Tv. Annuario del cinema, 2026. Tutti i film del 2025*. Tiche Italia S.r.l., 2026.

²⁹⁴ «Film Tv», n. 44/2002, p. 7

²⁹⁵ «Film Tv», n. 02/2008, p. 3

Federico Pedroni di cessare la collaborazione con il settimanale in concomitanza con l'allontanamento di Martini, in quanto investiti dalla stessa del titolo di redattori di «Film Tv».²⁹⁶

Fittante, all'alba del 2008, annuncia rivoluzioni e innovazioni, legate soprattutto a un riassetto della squadra, che porta con sé idee inedite. A partire dai contenuti e dall'impaginazione, volti ad arricchire il giornale, e con la consueta missione di contemplare il cinema e la sua mediazione televisiva, al prezzo di 1,50 euro, «Film Tv» dà avvio a un nuovo corso.²⁹⁷ Si propone di coprire più trame, di segnalare produzioni considerate poco appetibili e dunque destinate a sperdersi nel circuito, di proseguire con *Cinema al cinema* e di conferire molta rilevanza alla riflessione che accompagna le locandine dei film, collocate al centro di ciascun numero come un *gadget* rimuovibile e collezionabile, una sorta di sostitutivo dell'ormai desueta fascetta per le VHS. In tale ambito, sono scrittori, attori, sceneggiatori e disegnatori a trattare del proprio film del cuore, dimostrando una vocazione del settimanale alla pluralità, pur nel quadro degli addetti ai lavori.

Se le rubriche prevedono il ritorno della musica e una diversa formulazione delle proposte DVD, il più incisivo motivo di vanto sembra essere la massiva crescita degli iscritti al sito e dei destinatari della newsletter, in numero di quarantamila.²⁹⁸ Nuova è anche la veste grafica, con ben otto pagine (quattro per i listini e quattro per le trame) dedicate a ciascun giorno di programmazione. Nel terzo numero del 2008, tra le news che danno conto di incassi, addii, finanziamenti e remake, lungimiranti anticipazioni sulla successiva produzione cinematografica, un tributo ai settant'anni di Adriano Celentano con la ricognizione della sua filmografia e i mai abbandonati palinsesti, trovano terreno fertile anche gli inserti dedicati alla letteratura,²⁹⁹ con uno sconfinamento e un fruttuoso intreccio di linguaggi che resta una delle colonne portanti di «Film Tv». Il sapore così conferito alla rivista è smaccatamente popolare, con un piglio caustico e mordace.

Con il subentrare di Mauro Gervasini, direttore responsabile dal 2014 al 2017 e attualmente direttore editoriale con la conduzione di Giulio Sangiorgio, «Film Tv» sembra farsi portavoce di una concezione più consapevole del panorama cinematografico, inteso come sistema complesso e sfaccettato che necessita di essere sondato per l'acquisizione di una più acuta padronanza dei meccanismi del mondo contemporaneo. Gervasini designa come «pensante»³⁰⁰ un cinema non esclusivamente d'essai, ma una via variamente praticabile. Auspica, per l'anno a venire, l'affacciarsi di produttori italiani disposti a

²⁹⁶ In quest'occasione Fittante offre ragguagli sul funzionamento di una redazione. Scrive che ogni cambio di direzione contempla in sé ricambi di collaboratori. Cita il caso dell'allontanamento di Di Francesco, nella primavera del 1999, seguito da Maurizio Costanzo e Gigi Vesigna. Presenta poi valenti firme nuove come Raffaella Giancristofaro, Steve Della Casa, Silvia Colombo, Andrea Giorgi. «Film Tv», n. 03/2008, p. 3.

²⁹⁷ *Ibidem*

²⁹⁸ La sinergia sito-giornale è via via potenziata, con uno spazio per playlist e giudizi degli utenti. L'apertura alla pluralità di opinioni è testimoniata anche dalla rassegna stampa del film in locandina, che comprende i pareri de «L'espresso», *Il Mereghetti*, «Ciak». Cfr. *ibidem*.

²⁹⁹ Per avviare al calo delle vendite durante i mesi estivi, prende piede anche l'iniziativa editoriale del *feuilleton*, romanzo d'appendice, scandito episodicamente. È il caso di TOMMASO LABRANCA, *Haiducii*, Excelsior 1881, 2010.

³⁰⁰ «Film Tv», n. 01/2014, p.3.

rischiare, scommettendo su generi diversi dalla commedia, e di distributori desiderosi di prodigarsi nella valorizzazione di film “di nicchia”, traendoli in salvo dalla zona d’ombra cui paiono destinati. Promette uno sguardo critico appassionato e scevro da ogni condizionamento che lo releghi alla miopia. Nel suo primo editoriale,³⁰¹ Gervasini si presenta informando del suo costante lavoro al settimanale a partire dal 1999, nella sezione dedicata alle trame e con tutti gli ostacoli procurati dall’allora mancata digitalizzazione dei sistemi, e del suo ritorno in redazione dopo un periodo di distanza in cui opera come collaboratore esterno. Seguono un ringraziamento a Fittante e all’editore, disponibile ad accogliere di buon grado una spinta al cambiamento. Annunciati i ritorni di Bruno Fornara, Enrico Ghezzi, Filippo Mazzarella, Erica Re, il nuovo direttore si premura di dichiarare la propria intenzione di non differire drammaticamente dal solco della tradizione, mantenendo le sinossi dei film in tv, pur con 4 pagine e 50 trame aggiuntive per valorizzare i cult,³⁰² la locandina a centropagina, le recensioni, con la sensibile introduzione delle pellicole inedite, non necessariamente programmate in sala ma meritevoli di visione.³⁰³ Intenso e rinnovato è il rapporto con il web:³⁰⁴ la relazione con le nuove tendenze è, a sua detta, di apertura ma non di assoggettamento, in quanto l’attualità e le uscite cinematografiche non devono avere l’infausta facoltà di appiattire un discorso critico doverosamente complesso, che abbraccia l’intero universo mediale. Nel magazine cerca infatti il giusto equilibrio tra l’approfondimento e l’aspetto giornalistico-informativo, per esempio aumentando le interviste.³⁰⁵

L’attuale direzione, nelle mani di Giulio Sangiorgio e analizzata diffusamente nel paragrafo seguente, sembra far prevalere il criterio della continuità rispetto a quest’ultimo mandato, pur trovandosi a far fronte a sconvolgimenti che sono in grado di terremotare sistemi culturali e di mercato e che costringono a un ampliamento di vedute, che sottintende acume e attitudine al consolidamento. «Film Tv» si trova ora a offrire dimora a un discorso critico altrove vacillante e a tentare compromessi proficui con gli accidenti globali della contemporaneità.

3.2. Struttura e linguaggio della direzione Sangiorgio

Enunciate le fasi cruciali che segnano la storia di «Film Tv» dalle sue origini sino agli sviluppi più recenti, occorre dedicare un rapido ma esplicativo cenno all’editoriale che vede l’annuncio del passaggio di testimone da Mauro Gervasini a Giulio Sangiorgio. Coinvolto ormai in diversi progetti, vie obbligate dall’inconfutabile sistema differenziato, ossia “ibrido”, adoperando un aggettivo di cui ci si è

³⁰¹ «Film Tv», n. 14/2013, p.3. *I cancelli del cielo* è un titolo programmaticamente epico in omaggio al western di Michael Cimino.

³⁰² La rivista arriva a coprire l’ottanta per cento della programmazione cinematografica sui canali gratuiti e a pagamento, primo “televisivo” per completezza. Cfr. *ibidem*

³⁰³ «Film Tv», n. 14/2013, p.30

³⁰⁴ Gervasini dichiara di seguire personalmente il profilo twitter @RedazioneFilmTv. *Ivi*, p.3.

³⁰⁵ «Film Tv», n. 01/2017, p.3.

lungamente avvalsi nel precedente capitolo,³⁰⁶ il direttore in carica scosta il proprio sguardo in direzione del portale cinematografico di «Film Tv», seppur non cessi di approfondire il proprio impegno anche per il centrale progetto cartaceo. Con una sedimentata contezza della crisi della stampa, si appresta a cedere il ruolo di comando, sicuro della salvezza dell'iniziativa, anche in virtù della competenza spesa nell'elaborazione e nella concretizzazione di attività prossime e alternative.³⁰⁷ Nel numero 02/2017, Sangiorgio esordisce con parole che svolgono una funzione programmatica:

Vorrei che «Film Tv» continuasse a essere un giornale informativo, capace come sempre di donare al lettore un servizio ricco e preciso nei listini di tv, radio e filodiffusione, e nelle schede (tantissime, e maggiormente curate) dei film in programmazione. Vorrei che fosse un giornale capace di non arrancare dietro tempi troppo veloci: recensendo tutti i film in sala, ma considerando che molti inediti oggi sono su piattaforme come Netflix; accrescendo la proposta dedicata alle serie tv che oggi, si dice, sono ciò che nell'Ottocento era il romanzo popolare; confrontandosi con le moltissime forme dell'immaginario create dalla rete, ma non dimenticandosi il cinema del passato, libri, teatro, arte, fumetti, musica. Vorrei che le pagine di «Film Tv» fossero, per quanto possibile, un antidoto alla fretta di giudizio e all'opinionismo facile: vorrei che ogni articolo fosse un godibile esercizio di pensiero per il lettore, una pausa leggera e arricchente, l'offerta del piacere di un confronto, un punto di vista forte, ma da soppesare. Vorrei che questo giornale fosse un laboratorio di idee, un teatro d'incontro e di scontro tra visioni, un forum di discussione per tutti, collaboratori e lettori. Vorrei soprattutto che «Film Tv» usasse il cinema, la tv e lo spettacolo per riflettere sulle cose del mondo, coscienti che un'immagine è sempre una traccia, un indizio, per capire quel che ci sta intorno.³⁰⁸

Adombrando le strade che la rivista è chiamata a intraprendere, suggerisce alcuni cardini destinati a caratterizzare le seguenti uscite. Significativo è poi l'arretramento conclusivo, con il quale demanda al pubblico la futura validazione del proprio discorso, smarcandosi fin da subito dal ruolo di autorevolezza incontestabile e chiedendo ad altri di verificare la fattibilità e la buona riuscita del proposito, che non può essere portato a compimento senza la presa in carico del mandato, tramite la consuetudine della fruizione, da parte del lettore, terzo vertice del triangolo equilatero.³⁰⁹

La volontà di soddisfare gli affamati di cultura cinematografica emerge dalla densità di riferimenti, titoli, informazioni e nomi che affollano ogni pagina, con una vasta quantità di rimandi ad altri testi, filmici e non filmici, e a un ventaglio di prodotti che solleticano la curiosità e accendono l'interesse. In un assetto via via puntualizzato e collaudato, tra interviste, segnalazioni di appuntamenti imperdibili a casa e in sala e inserti su libri, musica e sport, in aggiunta ai consueti palinsesti, il lettore può godere di un intrattenimento ad alto valore conoscitivo. Il settimanale interroga il cinema per aprire feritoie, squarci o varchi attraverso i quali indagare le immagini e condurre inchieste sulla realtà. Un'occasione del

³⁰⁶ Cfr. *supra*, cap. 2

³⁰⁷ «Film Tv», n. 01/2017, p.4.

³⁰⁸ «Film Tv», n. 02/2017, p.3.

³⁰⁹ «Film Tv», n. 06/2023, p.14, cfr. cap. 3.

presente è un pretesto utile a guidare sulla via della novità, quandanche non dell'epifania filmica, della rivelazione o della riscoperta. In concomitanza con l'uscita in sala di *La La Land* (Damien Chazelle, 2016), si realizza un'intervista a Damien Chazelle e a Emma Stone e un percorso mirato sul musical, con titoli considerati imperdibili per approfondire il genere, da *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952) a *West Side Story* (Jerome Robbins, Robert Wise, 1961), da *Les Parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964) a *Sweet Charity* (Bob Fosse, 1969).³¹⁰ Allo stesso modo, a 125 anni dalla nascita e 70 anni dalla morte di Ernst Lubitsch, accanto a un suo ritratto e al riconoscimento del suo apporto alla settima arte, si ripercorre la sua filmografia, dal 1919 al 1946, con attori e trame delle singole opere. Gli affondi tematici, poi, affrontano questioni, materie e soggetti disparati, a partire da un *excursus* sulla rappresentazione degli alieni e del loro linguaggio, da *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977) ad *Arrival* (Denis Villeneuve, 2017), che segue l'intervista a Villeneuve.³¹¹ Questi pochi dati sono sufficienti a ricostruire una stagione di «Film Tv» che non si arena nelle cavità del particolare, pur soppesandolo e non scorgendolo accidentalmente e con approssimazione, ma dal circostanziale trova l'opportunità per dedurre ed elaborare formulazioni sul mondo, mediale e fattuale, con un movimento di ascesa che va dal dettagliato al globale. La rivista è attualmente edita da Tiche Italia S.r.l. e organizzata in quattro parti: il magazine, le rubriche, le piattaforme e la televisione. Le prime tre parti, più smaccatamente cinefile, occupano pressappoco la prima metà del giornale, mentre la seconda è dedicata ai consueti palinsesti.

La riconferma annuale del magazine, delle rubriche e della programmazione televisiva, sin dai primi numeri diretti da Sangiorgio, attesta l'intenzione di mantenere il giornale pressoché invariato nella struttura. L'introduzione della sezione dedicata alle piattaforme è obbligata dalle drammatiche contingenze del Covid-19, cui un'iniziativa editoriale così presente e radicata nel contemporaneo non può sottrarsi: è anzi costretta a subire il contraccolpo di un fenomeno virulento e portatore di sconvolgimenti. Nel numero pubblicato il 10 marzo 2020,³¹² alla luce dello scenario pandemico, le repentine cancellazioni o riprogrammazioni dei palinsesti fino ad allora messe in atto dalle reti, che costringono a una nota riportante l'orario di stampa che avverte che «Film Tv» non si assume alcuna responsabilità per le probabili variazioni, vengono rilette come un precedente drammaticamente profetico. Le uscite annunciate in sala possono infatti essere ora soggette a modificazioni già nell'istante in cui il primo fruitore entra in possesso del cartaceo.

Così, cambiando «al ritmo delle cose che cambiano», ma «restando fedeli alla linea», un giornale «mutante»³¹³ abbraccia le esigenze di un pubblico altrettanto dinamico e in balia delle contingenze, che ne plasmano le consuetudini e ne sollecitano e orientano le propensioni. Per prodigarsi al servizio

³¹⁰ «Film Tv», n. 03/2017, pp. 7-9.

³¹¹ *Ivi*, pp. 10-13.

³¹² «Film Tv», n. 10/2020, p.4.

³¹³ *Ibidem*

dell'utente, dunque, dal numero 12 dello stesso mese, lo sforzo è quello di liberare dal male della *flânerie* senza meta dei cataloghi per cercare il prodotto giusto, ovviando agli inconvenienti e allo sperdimento originati dall'eccesso di possibilità. In controtendenza con la fagocitazione di testi filmici messa a punto da tanti luoghi critici odierni e con la conseguente spasmodica elaborazione di pensieri pseudocritici spesso semplificatori, il cartaceo è la culla del «consumo *slow* e *smart* solo quando serve». Quest'ultima locuzione è una postilla significativa per ritrarre una realtà editoriale duttile, non testardamente ancorata a una tradizione perché autorevole, bensì disposta a smarcarsene se non più fertile o vetusta. Dimostrando di portare il vessillo di un'idea di cinema strutturata e coerente e di conservare una memoria critica che troppo spesso finisce per essere accantonata,³¹⁴ «Film Tv» caldeggia una «decrescita delle immagini». Il sostantivo che echeggia nel numero 12 del 2020 è «scelta». Il cinema, come sostenuto da Fofi,³¹⁵ non si esaurisce nell'esperienza in sala, in quanto atto collettivo oggetto di lunghe disquisizioni successive alla visione. Pur ammettendo che il dispendio di conversazione e ragionamento sia equiparabile al passato e che l'energia intellettuale eguagli quella dei fortunati decenni cui Fofi fa riferimento, la profusione di tempo per un dibattito dedicato a un'unica opera filmica oggi non è più sostenibile contestualmente al proliferare di produzioni, che sembra costringere a una presa in esame mordi e fuggi, approssimativa e volta a decretare la dignità di visione. Il criterio di esclusione considerato da Casetti e più volte menzionato nel corso di questa trattazione, nell'epoca dello streaming e delle piattaforme e con la preclusione dell'esperienza della sala, consuona ancor più intensamente con la concezione di critica cinematografica. Venuto a mancare un argomento di dibattito centrale e collettivo, germogliano innumerevoli sentenze fulminee, caustiche e dimenticabili, e il discorso sul cinema *tout court* ne esce visibilmente depauperato. Consapevole del periodo presente, «Film Tv» si propone allora di azzardare delle scommesse, non solo segnalando i testi filmici contemporanei meritevoli di approfondimento, ma prefigurando il panorama di domani, con nomi di giovani autori che recano in sé il germe del tempo a venire. La parabola è quella di un settimanale che nasce come informativo, e in alcune parti non dissimile dai bollettini dei primi decenni del Novecento,³¹⁶ ma finisce per scoprirsi militante, pur senza il tono ideologico di certi moti sessantottini. La facoltà di cogliere croci e delizie, magagne e pregi di una certa stagione della settima arte non è ancorata a una presunta preveggenza propria del secolo scorso, né svanisce negli anni Duemila. Prescinde infatti dalle diverse generazioni di scriventi e pertiene alla critica condotta con avvedutezza, sia quando questa può godere dell'insegnamento dato dalla sua longevità, sia quando ancora arranca alla ricerca di una forma convincente. «Il Cineconvegno» del 1933 riesce ad avanzare tale valutazione:

Se fosse esistita in Italia, per il cinematografo, come per altre arti, che trovano il loro naturale mezzo di divulgazione in potenti aziende industriali, una critica avveduta e indipendente, molti errori e molti

³¹⁴ Cfr. Intervista ad Alberto Pezzotta in «Film Tv», n. 22/2018, pp. 14, 15.

³¹⁵ Cfr. Seminario di critica - Masterclass con Marco Bellocchio, Goffredo Fofi e Paolo Mereghetti, Bobbio Film Festival, 2024.

³¹⁶ Cfr. «Bollettino Fox Film», n.03/1929.

milioni si sarebbero forse risparmiati. Il fatto che questi milioni si spendono [...], fa pensare [...] che il cinematografo di tutti i giorni possa essere diverso da quello che è, almeno in Italia, e in ogni caso che una sensibilità più sollecita debba prevedere le sue nuove fortune.³¹⁷

Allo stesso modo, «Film Tv» si batte per un cinema bramato, problematizza riguardo alle sue crisi sistemiche,³¹⁸ si interroga se quello esistente sia l'unico meccanismo possibile, congettura le praticabili vie future, mette in luce il poco noto, pur non disdegnando di indagare le ragioni dei fenomeni culturali e degli eventi popolari. Non si accontenta, dunque, dell'«amore piccolo piccolo per il meno peggio»³¹⁹ e, con un mandato via via perfezionato e ricalibrato, sembra raggiungere il culmine della presa di coscienza e del discernimento dello sguardo con la direzione Sangiorgio.

La prova materiale più diretta e tangibile non può che essere fornita dalle copertine della rivista che, data l'immagine come fulcro della propria indagine, considera la prima pagina non alla stregua di un puro paratesto decorativo, una vetrina che accompagna l'opera, bensì come soglia attiva del discorso critico, che orienta in modo decisivo la ricezione. In una parabola di progressivo allontanamento dalla retorica promozionale dell'immagine, abbracciata negli anni Novanta tramite primi piani seduttivi di celebrità spesso volte femminili, trova riscontro la teorizzazione di Genette,³²⁰ che in *Soglie* afferma l'impossibilità di cogliere un testo nella sua nudità, poiché necessariamente accompagnato dai suoi “dintorni”, siano questi i corredi tipografici, i lanci pubblicitari o i cappelli introduttivi. Questo discorso, concepito per le opere letterarie, non può che assumere un'incidenza ancor più rilevante nel caso di un settimanale che interviene specificamente sulla cultura visuale. Se a lungo le copertine di «Film Tv», con volti da Kim Basinger a Sharon Stone, da Anna Falchi a Geena Davis, pongono in campo questioni quali il codice seduttivo, la costruzione visiva del desiderio e lo sguardo normativo,³²¹ in seguito le immagini si complessificano accogliendo elementi multipli, riferimenti intertestuali, riproduzioni di locandine, illustrazioni e soluzioni grafiche (realizzate da nomi quali Alessandro Baronciani, Nathalie Cohen, Cesare Ehr, Sergio Ponchione, Michele Bruttomesso, Paolo Bacilieri) che rinunciano all'immediatezza iconografica per assumere una funzione interpretativa, riconfermandosi dispositivo di lettura che anticipa e orienta il discorso della rivista.³²²

Addentrando allora nel territorio delle forme e delle sue significanze, il linguaggio, anche nella sua componente verbale, tra le strategie retoriche impiegate o disattese e il lessico adoperato, risulta eloquente in merito al posizionamento culturale di «Film Tv».

Alberto Pezzotta individua le caratteristiche del discorso argomentativo, ossia della persuasione condotta con le armi del ragionamento.³²³ Le funzioni deliberativa, giudiziaria ed epidittica risultano

³¹⁷ «Il Cineconvegno», n.01/1933, p.3.

³¹⁸ Cfr. «Film Tv», n. 44/2025.

³¹⁹ GIANNI CANOVA, *Contro la cinefilia. Liberi dalla critica*, in «Segnocinema», 10, 46, 1990, p. 2.

³²⁰ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1997.

³²¹ Cfr. JOHN BERGER, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Il saggiatore, Milano, 2002 e Cfr. ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 2016.

³²² Tale indirizzo risponde anche a un generale allontanamento dal divismo. Cfr. *infra*, 2.1.

³²³ PEZZOTTA, A., *La critica cinematografica*, p.53.

ancora fondanti nel lavoro portato avanti dal cartaceo, definibile dunque, a ragion veduta, una riflessione di natura critica. In ottica quasi prescrittiva, non di rado, ci si imbatte, sin dal Novecento, in inviti che caldeggiavano il regista a proseguire la propria filmografia nell'alveo di un dato genere o a rimanere coerente con alcune scelte stilistiche precedentemente adoperate e spesso è espresso il rammarico per una carenza imputata al film. Nel 2022, Luca Pacilio si pronuncia così in merito a *My soul summer* (Fabio Mollo, 2022): «Peccato che il suo impianto narrativo poggi su tappe palesemente calcolate, passaggi che si susseguono bruscamente e senza elaborazione, agganci meccanici, combinazioni a vista e un paio di momenti musicali che si dilatano scadendo in parentesi».³²⁴

Consuetudine è anche lo slancio giudiziario, spesso nella forma attenuata ed elusiva della messa in luce di un film passato in sordina o di un autore non sufficientemente celebrato. Lo stesso Pacilio tributa un attestato di rilevanza a Pierre Salvadori per il suo *Ti va di pagare? – Priceless* (Pierre Salvadori, 2006) dipingendolo come un regista «tremendamente sottovalutato, [...] di grande raffinatezza che guarda alla commedia sofisticata hollywoodiana attualizzandola senza snaturarla, anzi, mantenendone toni e nuance, giocando con lo stesso finto vero, la stessa frivola immoralità dei tempi d'oro, cesellando i dialoghi e costruendo personaggi sfumatissimi».³²⁵

La funzione epidittica, nella quale è insito il rischio di voler solo confermare tautologicamente i valori condivisi da chi legge, consiste nel veicolare una precisa idea di cinema e di mondo, vale a dire assolvere un ruolo che, come già sostenuto, «Film Tv» percepisce come prioritario. Da un auspicio come «Auguriamoci non perdano, nel passaggio dalla scena al set, quella tempra sanguigna e nefasta eppure accorata e poeticissima»,³²⁶ riferito agli spettacoli teatrali trasposti in opera cinematografica e, nello specifico, a *Le sorelle Macaluso* (Emma Dante, 2020), si evincono gli attributi che, a detta di Matteo Marelli, un'opera d'arte dovrebbe conservare anche nella sua migrazione transmediale. Se negli esempi riportati si riscontra un'adesione a una tradizione critica consolidata e dirimente, il tentativo di persuasione del fruitore si gioca schierando le argomentazioni in un territorio comune, costellato di assunti che si ritengono unanimemente condivisi. Valori e principi, tuttavia, afferiscono a un dominio tanto personale e soggettivo da non poter essere concepito come un insieme codificato e cristallizzato o un patrimonio dogmatico e non contrattabile. Se nel secolo scorso alcune peculiarità nobilitano o sviscerano una pellicola, in una riflessione attuale che raggiunge una fase di discernimento e maturità tali da produrre altresì operazioni metacritiche, i luoghi della quantità, dell'ordine e dell'esistente individuati da Pezzotta³²⁷ possono essere discussi e contravvenuti. In alcuni casi, anche una produzione *low budget* come *Moon* (Duncan Jones, 2009) può essere denominata «un piccolo capolavoro di fantascienza».³²⁸ La sperimentazione e la complessità, inoltre, non sono aprioristicamente assurde a virtù

³²⁴ «Film Tv», n. 43/2022, p.22

³²⁵ «Film Tv», n.13/2019, p.98

³²⁶ «Film Tv», n. 36/2020, p.33

³²⁷ Cfr. PEZZOTTA, A., *La critica cinematografica*, pp. 53-67

³²⁸ «Film Tv», n. 20/2023, p.78

mirabili, e, anche un lavoro «più tradizionale e lineare; solido, essenzialmente di scrittura»³²⁹ come *The company men* (John Wells, 2019) può incontrare il plauso della critica. Nonostante un’ottica radicata di superiorità dell’anteriore sul deteriore e della regia come prassi artistica più eminente della sceneggiatura, ci si può perfino arrischiare a tributare il successo di un’opera alla seconda componente, interrogandosi sul reale pregio della prima. Pier Maria Bocchi, recensendo *Stregata dalla luna* (*Moonstruck*, Norman Jewison, 1987), scrive:

Jewison rimane ancora oggi uno dei grandi misteri irrisolti di Hollywood: un regista valido per tutte le stagioni, senza uno stile riconoscibile, senza una precisa identità, spesso impegnato con “tematiche scottanti” ma alla maniera hollywoodiana bianca e un po’ ipocrita, e anche per questo motivo celebrato spesso agli Oscar [...] è la sceneggiatura di John Patrick Shanley il pezzo forte, sicura ma mai in saldo, brillante senza dover essere per forza “spumeggiante” (che aggettivo orribile, scusate)³³⁰.

Per rispondere alla piaga della verosimiglianza, che origina l’equazione tra il cosiddetto cinema di genere e l’idea di una qualità deteriore, data da un venire meno del realismo, «Film Tv» dimostra di saper abbracciare anche l’improbabilità parossistica e l’exasperazione che trasuda da determinate pellicole, siano queste dei capisaldi hollywoodiani del calibro di *Come foglie al vento* (*Written on the wind*, Douglas Sirk, 1956), «melodramma di estrema intensità fino all’inverosimile», con «colori violenti in technicolor e illuminazione la più innaturale possibile»,³³¹ o il supereroistico *Lo chiamavano Jeeg Robot* (Gabriele Mainetti, 2015). L’iniziale rifiuto della richiesta di un finanziamento pubblico per quest’ultimo film, destinato a diventare *cult*, consente infatti a Gianni Canova di constatare quanto «la tendenza all’action sia ancora un disvalore per una commissione che disdegna il cinema di genere»³³² e di raffrontare la nostra «questione di Stato»³³³ con il panorama d’oltreoceano, giungendo alla conclusione che ogni *script* di Scorsese sarebbe stato ritenuto indegno di essere finanziato secondo i criteri italiani. Tali pochi esempi, in grado di fornire una ricognizione sommaria e quanto mai parziale, bastano però a dar prova della volontà di mettere in discussione alcune convenzioni ormai cristallizzate e di tradurre in atto i propositi espressi da Sangiorgio che, nel quinto intervento della rubrica denominata *Sopravvivenza critica*, con un *refrain* di montaliana memoria, si pronuncia su ciò che questa pratica non dovrebbe essere.

Non sono solo le persone, i ruoli, i direttori, i redattori, i selezionatori. Non sono le persone di potere da blandire, l’*homo homini lupus* che fa arrancare per un piccolo impiego, il parlare e lo sparlare di tutti in regime costante “concorrente sleale”, certo, ma solo dietro i Mi piace sui social e le strette di mano alle

³²⁹ «Film Tv», n. 27/2019, p.83

³³⁰ «Film Tv», n.26/2020, p.37

³³¹ «Film Tv» n. 15/2025, p.89

³³² «Film Tv», n. 43/2017, p.15

³³³ *Ibidem*

tristissime feste. La critica non è questa misera guerra tra poveri. Se manca l'analisi, se le cose non si soppesano, la critica scompare. Siate critici, e discutetela, la critica. Rispondetele: è una dialettica.³³⁴

Invitando a rispettare il discorso critico in quanto tale, quandanche non provenga da una firma autorevole, esorta a rifuggire l'appiattimento e la semplificazione e a non farne una questione identitaria o di ripiegamento egotico, bensì di contenuto e densità interpretativa. Se è dunque comprovata la proficuità del continuo riesame dei propri strumenti, si giunge alla conclusione che non si possa fare affidamento su premesse che valgano incontestabilmente in ogni luogo e in ogni tempo.

La ricerca di un terreno comune che si ponga come punto di partenza universalmente accolto, però, è imprescindibile in termini prettamente linguistici. Una rivista popolare e non populista che anela all'argomentazione, in un'epoca di post-verità nella quale l'emotività vince sul ragionamento,³³⁵ non può rinunciare all'immediata comprensione da parte del pubblico. Lontana da analisi condite da riferimenti oscuri ed elusivi a Camus o Adorno, a Lukàcs o Goldmann, con cui certa illustre critica del Novecento si autoincensa³³⁶ sapendo di strizzare l'occhio a una piccola élite di raffinata cultura, «Film Tv» deve sacrificare certo lessico tecnico, pregno di significati filosofici o sociologici³³⁷ ignoti ai più o enigmaticamente allusivo, che pure risulterebbe utile all'approfondimento critico. Per puntare a una diffusione democratica, generalizzata e non escludente, la rivista si trova a lenire picchi linguistici specialistici. Se «Ombre Rosse» parla dell'idillio come una «forma della domanda alla realtà, che si fonda sulla manifestazione inessenziale del contrasto per giungere più facilmente ad una composizione più o meno conchiusa» e come una non meglio specificata «riflessione del movimento del soggetto che verifica l'alterità del mondo», e, nelle stesse pagine, non chiarisce formule quali «l'io nullificato e l'eterodirezione», «Film Tv» sembra invece fare propri certi criteri di leggibilità che pertengono anche all'online. La lungimiranza di blog e portali di conformarsi alle scelte lessicali dell'uditorio o, per meglio dire, la loro naturale tendenza al registro diretto e accessibile, data la mancanza di un'alternativa forbita e articolata, corrisponde, per il settimanale, allo sforzo di livellarsi su un lessico piano. Numerosi sono gli esempi di sintassi nominale che, oltre a conferire absolutezza al discorso, sono un ausilio al raggiungimento dell'ardua missione di rispettare un computo spesso stringato di battute e assicurano un'immediata comprensione. Guardandosi bene dall'appiattare la riflessione sui ranghi della banalità e dallo sguazzare nel facile e caotico pantano del parere di gusto, cui sono avvezzi molti atti pseudocritici in formato digitale, ed eludendo, allo stesso modo, il moto verticale discendente di un dotto che plana sui suoi discenti e tenta di sottrarli all'ignoranza, la rivista persegue un movimento di accompagnamento del lettore a un livello di comprensione più articolato, che origina dal basso ma si eleva verso una maggiore profondità analitica. Caso esemplare che testimonia quanto descritto è la frequente presenza

³³⁴ *Sopravvivenza Critica* #5 in «Film Tv», n. 34/2019, p. 21.

³³⁵ Cfr. Intervista ad Alberto Pezzotta in «Film Tv», n. 22/2018, pp. 14, 15.

³³⁶ Cfr. «Ombre rosse», 8 dicembre 1969

³³⁷ Cfr. *supra* 1.1.4.

di un glossario,³³⁸ che chiarisce termini quali «tycoon», «ecfrasi»,³³⁹ «manic pixie dream girl»,³⁴⁰ «marivaudage»,³⁴¹ «dime novel».³⁴² In linea generale, la contemporaneità registra una progressiva desacralizzazione della scrittura, data la vasta gamma di media scritti e la neoepistolarità tecnologica derivante dalla posta elettronica, dagli SMS e dalle chat. In questo paradigma multimediale, le gerarchie di ogni forma si erodono e sono costantemente sottoposte a frequenti modificazioni, tanto da condurre allo sviluppo di un'«oralità terziaria».³⁴³ Oggi, anche la scrittura scivola nella sfera dell'effimero e non è più ammantata dall'ufficialità e dalla solennità che contraddistingue la critica delle origini. La carta, un baluardo reazionario di un certo amore per la parola ponderata e rigorosa, non può essere impermeabile ai cambiamenti della lingua e deve cedere necessariamente anche alle pressioni degli anglicismi.³⁴⁴ In un contesto in cui la comunicazione obbedisce sempre più alle logiche dello *zapping* e del *multitasking*, con toni spesso sopra le righe, enfasi performativa e colloquialità che lambisce la caricatura, la stampa può però ancora perseguire un intento di emancipazione linguistica e guida all'arricchimento lessicale, con l'ambizione di non fungere, come molta televisione,³⁴⁵ da specchio, a tratti deformante, dell'italiano stesso.³⁴⁶ «Film Tv» sembra dunque non voler abbandonare il fruitore in balia di un vagabondaggio disorientato, invitandolo, al contrario, a una conoscenza ulteriore, a un viaggio di scoperta fertile e accattivante delle opere cinematografiche, ma anche a una decodifica di segni e significanti che affollano il mondo.

3.2.1. Rubriche, recensioni, interviste

Entro il perimetro di una *flânerie* che non sia uno sperdimento, ma un funambolismo fruttuoso tra contenuti e significati ulteriori, si colloca anche l'allusione cinefila che popola la rivista nella titolazione delle numerose rubriche, che può solleticare la curiosità dell'utente, ma non preclude la partecipazione di quanti non desiderino indagare più a fondo. Questa sovrapposizione di livelli di interpretazione richiama una pratica postmoderna di intertestualità, come una sorta di omologo critico della filmografia tarantiniana, dove vengono offerte simultaneamente una lettura immediata e un riferimento supplementare e stratificato. Così, anche il pubblico totalmente profano che si avventura per la prima

³³⁸ *Dizionario cinematografico ad uso dei profani*, in «Film d'oggi», n. 48, 1952, p.5.

³³⁹ «Film Tv», n. 48/2017, p. 6.

³⁴⁰ «Film Tv», n. 13/2020 p.6.

³⁴¹ «Film Tv», n. 14/2020 p. 5

³⁴² «Film Tv», n. 05/2020 p. 4.

³⁴³ Cfr. DERRICK DE KERCKHOVE, *La pelle della cultura. Un'indagine sulla nuova realtà elettronica*, Costa & Nolan, Genova, 2002.

³⁴⁴ Cfr. GIUSEPPE ANTONELLI, *L'italiano nella società della comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 2007. 9-13.

³⁴⁵ Cfr. *supra* 3.1.

³⁴⁶ Cfr., ANTONELLI, G., *L'italiano nella società della comunicazione*, 2007, pp. 113-117.

volta tra le pagine della rivista e non possiede alcun fondamento di storia e teoria del cinema può cimentarsi nella consultazione delle rubriche, pur non cogliendo le citazioni cinematografiche di *Marienbad*, *La sera della prima*, *Ready Player One*, *Berberian Sound Studio*, *Dressed to Kill* o *Mulholland Drive*. Per chi, al contrario, sia avvezzo alle visioni di pellicole firmate da Alain Resnais, John Cassavetes, Steven Spielberg, Peter Strickland, Brian De Palma o David Lynch, i titoli in questione forniscono una prima indicazione di affinità con le abitudini cinematografiche degli scriventi, permettendo una sintonizzazione entro un medesimo panorama di gusti e di orizzonti, oltre a consentire un'intuizione preventiva sul tema in oggetto. Sin dalla prima riga, ci si avvicina dunque alla lettura con la consapevolezza di incontrare editoriali configurati come premesse e prospettive di un giornale che si prefigge di decostruire ed esplorare esperienze intellettuali complesse ed enigmatiche, senza depauperarle all'insegna della banalizzazione. Ci si prefigura di incontrare poi, nell'ordine, proposte di avvicinamento e analisi di spettacoli teatrali, apprezzati e scandagliati nella peculiarità della loro messa in scena da Matteo Marelli, finestre sull'universo videoludico grazie a Sergio Sozzo, inserti che rinviano a mirabili suggestioni musicali curati da Riccardo Papacci, ritratti sulle tinte e le forme dei costumi dei film scorti dallo sguardo di Emanuela Martini o viaggi lungo le strade e i significati più complessi della settimana arte condotti da Filippo Mazzarella. L'*excursus* sommario qui proposto è solo un assaggio dell'eterogeneità di oggetti che si fanno via via protagonisti delle rubriche e confermano, di volta in volta, l'orientamento di una rivista che non chiede di essere assurda a reliquia o di essere glorificata come atto ultimo di convalida di un testo filmico o più generalmente artistico. Invita anzi il lettore a migrare oltre la pagina e consultare altri media. Si pone, dunque, come punto di partenza, catalizzatore di prodotti e interpretazioni, teso a stimolare un'esperienza culturale interattiva e ad ampio spettro.

In tale ottica, il box situato accanto all'editoriale, nel quale Cesare Petrillo segnala ogni settimana, a partire dal n. 4/2024, *Il migliore film di sempre*,³⁴⁷ esorta ad approfondire la storia e a recuperare i cult del passato, mentre il *Cinelab*, completo di *news* e *agenda*, a cura di Pedro Armocida, convoca ad appuntamenti con proiezioni alla presenza dei registi, corsi sui mestieri del cinema, festival e laboratori. Qui in mezzo campeggia, spesse volte, *Il lungo addio*, che informa sulle scomparse di personaggi eminenti del mondo dello spettacolo. Tra i punti di vista sull'universo musicale, con rubriche quali *Muzik* di Matteo Bailo ed Emanuele Sacchi, *Unadimille* di Vincenzo Rossini e *Videostar* di Luca Pacilio e quelli sulla letteratura, con *Leggo* a cura di Caterina Bogno o *Silenzio, si legge!* di Roy Menarini, l'angolazione sui media alternativi al cinema non rischia di rivelarsi miope o parziale.

Videocracy di Pier Maria Bocchi e *Il disco volante* di Niccolò Rangoni Machiavelli rimandano all'acquisto di film in nuove edizioni su supporti fisici che scongiurano l'impalpabilità dei file e salvaguardano l'home video, allettando gli appassionati di collezionismo, avidi di versioni restaurate in HD o arricchite da contenuti extra. Non rimangono esclusi neppure gli esperimenti cinematografici fuori

³⁴⁷ Dotatasi di un profilo su Letterboxd, «Film Tv» aggiorna settimanalmente una lista che racchiude i film consigliati da Cesare Petrillo.

formato, reperibili online e adocchiati da *Capricci* di Tommaso Isabella, i *focus* tecnici, le ipotesi sull'avvenire o le esplorazioni sui tentativi inediti che mettono alla prova il dispositivo, con *Cinema futuro* di Simone Arcagni. L'ascendenza reazionaria del settimanale, infatti, non lo esime dal mappare le probabili vie, anelate o scongiurate, della posterità, né dal considerare le autonarrazioni intessute dalle celebrità sui propri profili social, passati in rassegna da Ilaria Feole con *Un post al sole*.

I consigli per le visioni su piattaforma, una corsa ai ripari per adeguarsi al sovraccarico dello streaming sulla sala all'epoca del Covid, prevedono che gli aggiornamenti delle offerte di Prime Video, Netflix, Disney+, Paramount+, Apple Tv+, Mubi, IWONDERFULL, Crunchyroll, Arte.Tv, The Film Club, RaiPlay trovino dimora, stabilmente o saltuariamente, tra le pagine della rivista. Ogni settimana, oltre alla disamina, piuttosto estesa ed eccedente i tremila caratteri, di un prodotto mediale degno di nota, un appuntamento con una breve rubrica assicura la menzione di altri titoli sui quali porre l'attenzione. Nella forma di una lista di consigli fulminei ed epigrammatici, sono segnalati *I magnifici sette*, vale a dire contenuti mediali, non necessariamente cinematografici *stricto sensu*, bensì variamente connotati, tra serialità e documentario, fino ai programmi musicali e agli sceneggiati televisivi. L'atto critico si svolge, in questo caso, in termini aforistici e pregnanti, tralasciando per lo più ogni accenno di trama, ma soppesando aggettivi e costrutti sintattici e dando prova che la ricerca di brevità non ha come effetto obbligato lo svilimento della ricchezza e che la densità di senso può albergare anche nella brachilogia, sebbene i tunnel semplificatori del digitale abituino ad altri risultati.

Così, Giulia Bona presenta efficacemente *The Beast* (Bertrand Bonello, 2023), su IWonderfull, come un racconto di «un terrificante, anestetizzato futuro prossimo»,³⁴⁸ Matteo Marelli non nomina alcun campo di sterminio per presentare *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960), disponibile su Raiplay, ma pondera gli attributi: «rischioso, inventivo, controverso, spettacolare e melodrammatico».³⁴⁹

In alternativa a *I magnifici sette*, può comparire un'operazione altrettanto curiosa e singolare, che consiste nel tessere un *fil rouge* tra alcuni titoli scelti tra le offerte della piattaforma in questione, creando un percorso di *Cinefili*, cucito con perizia, fiuto per i caratteri di somiglianza e abilità di correlazione tra opere d'arte o d'intrattenimento talvolta separate da autorialità, epoche e linguaggi notevolmente distanti. L'elaborazione di tale rubrica mima la messa a punto di un'attitudine comparativa che dovrebbe contraddistinguere i selezionatori dei festival cinematografici, oltre alle personalità avvezze alla pratica critica. La concezione delle pellicole come non isolate, ma piuttosto dialoganti e non serrate nell'autonomia asfittica di monadi non comunicanti, trova in tale contesto un riscontro ulteriore e si aggiunge alla disposizione già esposta nei confronti della cultura mediale *tout court*, pensata nei termini di una costellazione e non in quelli di una fossilizzazione in un sistema conchiuso.³⁵⁰

³⁴⁸ «Film Tv», n.38/2025, p. 43

³⁴⁹ «Film Tv», n. 21/2025, p. 45.

³⁵⁰ Cfr. *infra* 3.1.4

La sezione del giornale che funge da banco di prova della forma recensione³⁵¹ è invece quella relativa alle uscite in sala. Già ampiamente descritta nel primo capitolo, in quanto modalità che pertiene anche a gran parte della critica novecentesca, risulta ancora il canale privilegiato per un gesto critico volto a interrogare i significati del film e i frutti originati dal contatto di quest'ultimo con sensibilità, sistema di valori, abitudini di visione e pregiudizi del singolo. Delle peculiarità affermatesi più che mai con il nuovo millennio, sebbene non sconosciute prima d'allora, «Film Tv» disdegna senza dubbio l'inclinazione a scorciare un procedimento che, in conformità con un'adeguata riflessione critica, dovrebbe necessariamente constare non solo della visione e della successiva elaborazione di un parere, bensì di un passaggio ulteriore che riguarda la traduzione. È infatti opportuna la decodifica delle sensazioni immediate e delle percezioni istantanee che il film fa scaturire nello spettatore in relazione ai suddetti orizzonti di riferimento dello stesso. Se sul web prevale l'espressione di un sentimento personale, che, se eretto a discorso critico, lambisce il tendenzioso, la recensione, pur non potendo prescindere dalla voce del singolo, rende il film protagonista del proprio significato. In *Concupiscenza libraria*, Giorgio Manganelli, raccogliendo numerose analisi critiche della letteratura occidentale di tutti i tempi, da Ovidio a Cerami, passando per Lovecraft e Ortese, e pur sentenziando sulla natura intimamente menzognera della parola, finisce per attribuirle il miracoloso potere di smascherare le fattezze multiformi della realtà, in tutte le sue convenzioni e insidie. Ben lontana dagli stilemi della lezione, la recensione intrattiene un rapporto di maggiore prossimità con la creatività che con l'intervento pedagogico. Atto affettivo, fondante di una vera e propria narrazione, talora avvincente, essa si smarca dai caratteri parassitari e servili che si addicono al mero commento e, in un progressivo affrancamento, si affina e raggiunge la ricercatezza.³⁵² Manganelli si dedica a un'appassionata apologia della prosa ricca ed estremamente puntuale nei vocaboli e nell'interpretazione simbolica. L'emancipazione del testo critico da quello che offre l'occasione per produrlo non può che essere potenziata dall'accresciuto scarto di linguaggio in ambito cinematografico, data la diversificazione dello strumento del discorso.

Ricorrendo ancora una volta a Pezzotta e alla cassetta degli attrezzi da lui esaminata, è possibile rintracciare nelle recensioni di «Film Tv» le occorrenze o le mancate adesioni a strategie argomentative quali l'associazione, la dissociazione, il ricorso alla categoria dell'autorialismo, il paragone, l'analogia e la metafora.³⁵³ Nella recensione de *Il seme del fico sacro* (Mohammad Rasoulof, 2024), firmata da Giona A. Nazzaro, i nomi di registi precedenti e illustri quali Hitchcock e Bresson, soprattutto in relazione al montaggio serrato, costituiscono non solo un riferimento intertestuale, ma anche un termine di confronto nobilitante. L'accostamento a tali pietre miliari presuppone una qualità eccelsa dell'opera, confermata dalla valutazione attribuita a chiosa del discorso. Secondo le modalità proprie dell'associazione, che si appiglia a un entimema e attua cioè un ragionamento paralogico, sfruttando

³⁵¹ Cfr. *supra* 1.1.4.

³⁵² Cfr. GIORGIO MANGANELLI, *Concupiscenza libraria*, Adelphi Ebook, 2020.

³⁵³ Cfr. PEZZOTTA, A., *La critica cinematografica*, pp. 9-85.

come premesse degli attributi che non avrebbero ragione di essere unanimemente ritenuti garanzia della qualità, il saper razionalmente mettere in scena le angherie del potere politico viene assunto a valore insindacabile. Nazzaro, inoltre, fornendo un esempio di dissociazione, ossia di discernimento tra un primo livello, superficiale e visibile, e un piano ulteriore, maggiormente rilevante ai fini interpretativi, sostiene: «Le attese e i silenzi gestiti con sublime sapienza formale, l'insistenza nel voler osservare le derive della violenza fanno di *Il seme del fico sacro* non solo un thriller implacabile, ma anche uno dei film politici più inesorabili degli ultimi decenni».³⁵⁴ Conclude convocando un precedente virtuoso che solo Rasoulof, dopo anni di incapacità di avvicinamento, riesce ad eguagliare: *La confessione* di Costa-Gavras, che è dunque un paragone che sottintende una gerarchia e che offre legittimazione al film. Le strategie qui condensate si trovano, a volte più sparute, a volte ugualmente numerose, in qualsivoglia recensione del settimanale: dal paragone evocato per *In viaggio con mio figlio* (Tony Goldwyn, 2023), «come un remake di *Rain Man - L'uomo della pioggia*», ai riferimenti all'arte contemporanea per *Here* (Robert Zemeckis, 2024),³⁵⁵ «i quadretti mobili sembrano dipinti di Norman Rockwell o di Mary Cassatt o meglio di Richard McGuire, artista esposto al MoMA di New York». Mariuccia Ciotta, autrice di entrambi questi affondi critici, è forse l'esempio emblematico del confronto indefesso con opere, idee e segni per formulare un'ipotesi di dialogo del film con il mondo, testimoniando che anche il discorso sul cinema può dar vita a creative e talvolta eccentriche forme di montaggio nell'immaginario globale, con accostamenti anche impensati, eppure così vitali e irriducibili da produrre nuovo senso.³⁵⁶

Il bagaglio indicato come quello tradizionale, forgiato, consolidato e comprovato dalla critica del secolo scorso, con gli sconfinamenti propri di quella analitica³⁵⁷ risulta ancora quello utile alla pratica, nonostante le nuove traiettorie e i ripensamenti e “depensamenti” che popolano il digitale. Alcune strategie di ragionamento desuete, però, meritano di essere tralasciate ed è opportuno che siano additate le retrograde abitudini critiche che ancora le impiegano. È il caso del vessillo fallace dell'autorialismo. Nella recensione de *L'ultimo Yakuza* (Takashi Miike, 2019), Mauro Gervasini non può che denunciare chi incappa in tale abbaglio: «Parliamo di un regista dal talento fuori discussione la cui aura di culto è però frutto di una tendenza all'autorialismo che ha fatto prendere per buoni film demenziali e imbarazzanti come *Sukiyaki Western Django* (ma la lista, per chi scrive, non è breve)».³⁵⁸

Oltre al doveroso e ineccepibile rispetto dell'appropriatezza, che vuole che ogni slancio interpretativo trovi riscontro nel testo filmico, e la capacità di non cadere nelle trappole dei moti umorali soggettivi e delle impressioni passeggiere, la struttura della recensione dimostra di non concedere mai uno spazio eccessivo per le derive informative. L'impianto più didascalico ed esplicativo, infatti, sembra confinato

³⁵⁴ «Film Tv», n. 07/2025, p.28

³⁵⁵ «Film Tv», n. 01/2025, p.32. Questo film, come molti altri analizzati dalla rivista, aprendo spiragli di riflessione inesauribili nello spazio stringato delle 3200 battute della recensione, rende necessario lo spazio del magazine, qui impiegato per *Speciale Here e cinema con l'AI*, *ivi*, p.9.

³⁵⁶ *Sopravvivenza critica* #4, «Film Tv», n. 30/2018, pp. 18,19.

³⁵⁷ Cfr. *supra*, 1.1.4.

³⁵⁸ «Film Tv», n. 13/2021, p.25.

a una stagione di «Film Tv» ormai di gran lunga superata. Ciò è altresì testimoniato dalla presenza di rubriche in appositi box disseminati tra quelli che recano le trame delle programmazioni televisive: il già citato *Dressed to Kill* di Emanuela Martini, *L'albergo degli assenti* di Sergio M. Grmek Germani, *Viaggio in Italia* di Rocco Moccagatta, *Hollywood o morte!* di Simone Emiliani, *Corpo a cuore* di Ilaria Feole. Si tratta per lo più di esempi, come l'ultimo citato, focalizzato sulle figure attoriali, che concorrono ad attestare un elemento di difficile assimilazione per chi si approccia all'esercizio critico, cioè, a fronte dell'impossibilità di esaurire nella sua totalità l'analisi di un film, l'urgenza di dedicare le proprie forze a valutarne un solo aspetto, che risulti però emblematico nell'economia generale di significato dell'opera. Una considerazione quale «a ognuno dei suoi carismatici mostri Gaga presta una dose di umanità impreveduta, lascia sempre che lo spettatore possa guardare sotto il trucco»³⁵⁹, non riguarda solo le abilità dell'interprete, bensì l'intento ultimo dell'opera, e può contribuire a ottundere il piglio di un neonato critico a scandagliare in maniera assai fitta, ma a volte poco sostanziale, ogni dettaglio della messa in scena e della narrazione. Del resto, analisi minuziose che mettono al vaglio la riuscita di ciascuna componente, perdendo di vista un ragionamento complessivo che sfocia nella disamina del mondo contemporaneo, poco hanno a che vedere con la concezione di critica del settimanale, come ribadisce Sangiorgio: «Per le opinioni e i «bella la fotografia» /«brava l'interprete»³⁶⁰ ci sono il resto delle testate, online e sui social. Tranquilli. Leggeteci, prima di mandare le vostre proposte. Fatelo per il mio bene». Anche gli spazi più ariosi, quelli del magazine, le *Lost Highway*, le *locandine* e *controlocandine* o le rubriche conclusive quali *Mulholland Drive*, *Prima di andare via*, *Visioni dal fondo*, sono per lo più improntati sulla complessità e sui quadri d'insieme, nei quali un film recensito altrove può intrattenere dialoghi con oggetti vari e apparentemente distanti, e non sul compendio o sulla sterile lista di proprietà della pellicola.

A proposito di fattezze altre, più ampie e meno imbrigliate, che l'indagine cinematografica può assumere, occorre far menzione dell'intervista. Un notevole passo indietro, sino addirittura alle prime battute di questo elaborato, ci conduce a chiamare nuovamente in causa i labili confini della definizione di critica cinematografica. Se, ancora una volta, sciogliamo la perifrasi, divenuta un'annosa questione, nel sintagma che certo pecca di eccessiva genericità di *discorso sul cinema*, un'interlocuzione con gli addetti ai lavori non può che rientrare a pieno titolo entro quest'insieme di contenuti. Si tratterebbe, come già detto, di una prova estrinseca al testo filmico, di un suo supplemento che interpella il pubblico con un grado differente e con un linguaggio non conforme a quello della pellicola, quandanche a parlare sia lo stesso autore. L'intervista con un artista, tuttavia, può senza dubbio ambire ad assumere una valenza superiore a quella del semplice scambio di battute e informazioni, divenendo talvolta discorso teorico. Senza sperare di farne strumento di decostruzione del soggetto che pone domande o di quello chiamato a rispondere, si può però concepire come una sollecitazione all'atto critico come gesto creativo

³⁵⁹ «Film Tv», n. 26/2025, p. 77.

³⁶⁰ «Film Tv», n. 06/2026, p. 26.

condiviso.³⁶¹ Quando lontana dal chiacchiericcio di costume e dalla presunzione di educare un'identità a partire da una conversazione, può produrre conoscenza critica e, molto più di un banale contenuto giornalistico, elevarsi a fonte teorica. *Il cinema secondo Hitchcock* di François Truffaut, libro-intervista per antonomasia, del resto, esplora scelte tecniche ed estetiche e contempla significati e arcani del maestro del brivido. Molte delle interviste più o meno recenti comparse su «Film Tv», infatti, con una struttura dialettica, come una sorta di recensione a due voci, concorrono a scavare per far affiorare il senso recondito di un testo. Con gli stessi stilemi argomentativi nominati poc'anzi, infatti, si realizza lo scambio tra la critica cinematografica Fiaba Di Martino e il regista esordiente Francesco Sossai,³⁶² con la conseguente apertura di finestre d'analisi inedite su *Le città di pianura* (Francesco Sossai, 2025). L'intervistatrice, non dissimulando il suo gusto per il gioco associativo, suggerisce riferimenti a Kaurismäki e richiami visivi alle pitture di Hopper, collocandosi sulla scia virtuosa del già menzionato montaggio di segni afferenti ad altre arti. Sossai amplia il bacino citazionistico, radicando il proprio immaginario al sostrato veneto, in termini ambientali e pittorici (Giorgione, Tiziano, Tintoretto) e svelando l'affezione per gli scritti di Gianni Celati sui paesaggi dell'oggi. Menziona come fonte anche la commedia all'italiana, nello specifico titoli quali *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958) e *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962), confermando un precedente illustre, facilmente individuabile per chiunque legga il film alla luce di una conoscenza della storia del cinema italiano a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Segue una riflessione sull'eterogeneità del cast, quindi una deviazione della conversazione su un tema sollecitato dal film, ma smaccatamente contemporaneo: quello dello scontro generazionale che fa collidere i nati negli anni Settanta con i cosiddetti *zoomers*. Dopo aver spiegato il proprio metodo di lavoro, che Sossai definisce impressionistico e che parrebbe soprattutto il ritaglio di uno spiraglio di libertà creativa entro le morse delle tempistiche ferree del sistema produttivo, l'intervista termina con la domanda di rito riguardo al film che avrebbe cambiato la vita del regista.³⁶³

Attraversando le forme impiegate e la loro simultaneità e consonanza con contenuti e ambienti, con l'apporto di fonti letterarie e artistiche, si realizza il ritratto di un'opera cinematografica più che delle velleità e delle intime intenzioni che l'autore vorrebbe trasporre sullo schermo. Con un livello d'indagine variamente approfondita, si dipanano su carta anche le conversazioni con personalità di rilievo internazionale, che attraversano l'intera storia di «Film Tv», da quella di Mauro Gervasini con Brian De Palma, maggiormente focalizzata sull'approdo del cineasta a un prodotto pensato per il mezzo televisivo che alla sua celebre e apprezzata filmografia,³⁶⁴ a quella di Roberto Manassero con Stéphane Brizé.³⁶⁵

³⁶¹ Cfr. LUCIA FARINATI, JENNIFER THATCHER, *Theorising the Artist Interview*, Routledge, London and New York, 2025.

³⁶² «Film Tv», n. 38/2025, pp. 18, 19.

³⁶³ Il profilo Letterboxd della rivista raccoglie le risposte degli intervistati. La domanda sul film del cuore sembra essere un lascito delle prime interviste condotte dal settimanale, nelle quali spesso le domande sembrano mirare a far percepire una prossimità tra regista e pubblico, che potrebbero condividere gusti e visioni.

³⁶⁴ «Film Tv», n.11/2008, p.16

³⁶⁵ «Film Tv», n. 50/2024, p. 12

In quantità innumerevoli, registi, attori, ma anche scrittori come Emanuel Carrère³⁶⁶ o musicisti come Franco Battiato³⁶⁷ hanno emesso, attraverso le pagine del settimanale, elaborazioni suppletive e approcci teorici alternativi al loro operato artistico. Se nei primi anni di vita del cartaceo si cerca di disvelare, con un piglio al limite del desiderio *voyeuristico*, anche l'armamentario di gusti e stramberie quotidiane dei volti noti del piccolo e del grande schermo, il percorso intrapreso nelle interlocuzioni critiche è in seguito via via organizzato al servizio dell'opera e non del *rumor* da rotocalco né della venerazione divistica, nella generale economia di una rivista che propende per la valorizzazione del cinema e non delle sue personalità. Isabelle Huppert, intervistata da Rinaldo Censi nel 2018,³⁶⁸ può ripercorrere la sua esperienza come curatrice di un numero dei «Cahiers du cinéma» nel 1994, la sua modalità di scelta dei progetti proposti, il suo passare con disinvoltura «da set giganteschi come *I cancelli del cielo* di Michael Cimino (1980) a progetti indipendenti come quelli di Tonino de Bernardi (*Médée miracle*, 2011)», la sua collaborazione con Jean-Luc Godard, che la invita a leggere Simone Weil per lavorare al suo personaggio in *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982). Di spessore non dissimile sono le prospettive paventate nei dialoghi con volti nostrani quali Paola Cortellesi, intervistata prima in veste di attrice³⁶⁹ e poi per il suo recente esordio da regista,³⁷⁰ o Jasmine Trinca.³⁷¹ In una già descritta parabola di progressivo smarcamento dagli splendori seducenti e accecanti del divismo, la rivista dà meno spazio alle minuzie frivole e, anche in tale frangente, si dimostra ben lontana dal cedere ai capricci glamour o alle dichiarazioni di mero costume rilasciate dalle star e un tempo apposte in prima pagina, come «adesso voglio fare il papà» accanto al primo piano di Richard Gere.³⁷² Non si scorge, infatti, nessun riquadro che riporti la carta astrale di una regista o domande in merito alla sua routine o al suo tempo libero.³⁷³ Se nelle pubblicazioni novecentesche intorno alla settima arte l'attenzione è catalizzata dalla vita privata delle celebrità (si consulti, a proposito, *Cinedivi*, uscito nel 1945, che si profonde in un'accurata riflessione sulla differenza d'età nella coppia James Stewart – Barbara Stanwyck),³⁷⁴ la perdita del divismo nell'era del web è un fenomeno problematizzato tra le colonne di «Film Tv» già all'altezza cronologica del 2018. Rocco Moccagatta, infatti, tira le somme sulla morte della venerazione per le icone attoriali, che si possono attualmente trovare solo in «certi reucci della fiction (Gabriel Garko [...]) o persino alcuni protagonisti della politica (Maria Elena Boschi)», complice lo sfruttamento intensivo da parte del sistema cinema di quei pochi volti che dimostrano di riscuotere immediato successo nel pubblico. Nessun artista riesce, con l'avvento dei *social network*, che nutrono un'illusione di avvicinamento, ad alimentare quella ossessione morbosa nei confronti di una star. Data la probabilità

³⁶⁶ «Film Tv», n. 14/2012.

³⁶⁷ «Film Tv», n. 41/2011, p. 25

³⁶⁸ «Film Tv», n. 30/2018, pp. 12,13.

³⁶⁹ «Film Tv», n. 16/2019, p. 10

³⁷⁰ «Film Tv», n. 43/2023, p. 7

³⁷¹ «Film Tv», n. 22/2022, p. 10

³⁷² «Film Tv», n. 39/1993

³⁷³ Cfr. *supra* 3.1.1.

³⁷⁴ Cfr «Cinedivi», 1945

di scoprire molto riguardo al privato degli attori tramite i loro profili personali, gli sguardi di quanti si prodigano nell'acquisto settimanale di un cartaceo, sono bramosi di perizia, sforzo creativo e inchiesta ulteriori.

Pur non essendo lecito ignorare le informazioni fornite da un paratesto quale l'intervista all'autore di un'opera, allargando gli orizzonti anche alla critica letteraria che, con ogni evidenza e come testimoniato dal punto di partenza di questo elaborato,³⁷⁵ si pone come precedente nobile e fonte irrinunciabile per l'esercizio del discorso in ambito cinematografico, occorre ricordare che un'eccellenza poetica quale Eugenio Montale risulta sempre refrattario a tale pratica. Presupponendo che l'opera preceda e si sostituisca a ogni successiva spiegazione, vede in suddetta forma dialogica una riduzione della complessità in favore della battuta o della parafrasi e non le riconosce alcuno statuto di verità.

Fine autore di critica musicale e dunque avvezzo alle pratiche che la concernono, concede tuttavia numerose interviste,³⁷⁶ facendosi beffe però del dispositivo stesso, con reticenze, ironia e forme ellittiche, e deplorando le richieste di chiarificare i propri testi, sicuro dell'inconsistenza di un'operazione che prevederebbe l'esistenza di un senso estraibile a parole e perciò separabile dalla forma assunta nell'opera. Sicuro della natura intimamente menzognera dell'intervista, quindi, Montale ne fa una cornice performativa utilizzabile a proprio piacimento. Il rischio che un autore, in tali occasioni, dissimuli o si prenda gioco dell'intervistatore non è da escludere. Del resto, è evidente e riscontrabile sin dal secolo scorso l'interferenza frequente del cineasta con il discorso critico, accompagnata non di rado da uno sguardo sprezzante per quest'attività e dimostrata non disdegnando di rispondere a letture ritenute ingenerose.³⁷⁷

La messa in crisi dell'intervista come luogo di verità è senza dubbio confermata dallo scarto palpabile tra l'intenzionalità di un testo e quella del suo creatore. Franco Fortini, pubblicando un'interpretazione sui «Quaderni piacentini» della poesia *La spiaggia* di Vittorio Sereni, riporta un loro carteggio, attualmente non integralmente edito, nel quale l'autore finisce per ammettere: «Per essere sinceri fino in fondo: il senso in me confuso de *La Spiaggia* me lo hai chiarito tu»,³⁷⁸ testimoniando l'inevitabilità di un'eccedenza, nel testo, di segni e fenditure interpretative spesso ignoti a chi ne firma la paternità.

In conclusione, con tutte le riserve qui esposte e le incrinature all'impeccabilità e alla veridicità delle informazioni fornite nelle interviste, la loro valenza critica è mantenuta e ribadita se, come nel caso di «Film Tv», siano condotte con l'avvedutezza che si confà a chiunque prenda parte al dibattito culturale e non cadano in facili trappole aneddotiche o celebrative.³⁷⁹

³⁷⁵ Cfr. *supra*, 1.1.1.

³⁷⁶ Cfr. FRANCESCA CASTELLANO (a cura di), *Interviste a Eugenio Montale* (1931-1981), Società Editrice Fiorentina, 2019

³⁷⁷ Antonioni risponde a Chiarini riguardo all'attribuzione di eccessivo merito all'operatore Enzo Serafin, responsabile, ne *La donna senza camelia* di una fotografia ritenuta in grado di approfondire i motivi della storia e scavarne i sentimenti. «Cinema Nuovo» n. 11/1953, p. 292.

³⁷⁸ FRANCO FORTINI, *Il libro di Sereni*, in «Quaderni piacentini», V, 26 marzo 1966.

³⁷⁹ Cfr. PEZZOTTA, A., *La critica cinematografica*, pp. 129-131.

3.2.2 Giudizi e voti

Nel 2019, compare su «Film Tv» un intervento, in risposta a un precedente articolo di Roy Menarini, nel quale Giulio Sangiorgio scrive:

I secondi che ci metto a bloccare l'ansia (che sale) leggendo le preoccupazioni espresse da Roy Menarini nel Sassolino sulla classifica dei migliori film del decennio (vedi «Film Tv» n. 30/2019) sono quelli che impiego ad aprire Il Mereghetti e trovare la scheda di L'anno scorso a Marienbad: pochi. Quello di Resnais, uno dei fondamentali della storia del cinema (e non solo della mia, ma potrei sbagliare, eh), è catalogato con **1/2. Modesto, vero? Quasi quanto il punteggio attribuito dal critico a Holy Motors. È un parere autorevole? Sì. Ed è un parere opinabile: nel 2012 il film-fuffa e con «finale al di là del bene e del male» di Leos Carax è stato votato film dell'anno da «Cahiers du cinéma», «Film Comment», «IndieWire», messo al 4° posto da «Sight & Sound» e, per restare in Italia, 1° sul nostro annuario, 1° per Spietati.it, 8° per «Segnocinema» (prima di esso opere che ricorderemo per sempre: Argo e La migliore offerta...) e nel 2017 5° tra i 25 film per il nuovo millennio di «Cineforum».³⁸⁰

Queste poche righe sono sufficienti per esordire, nella trattazione che ci si appresta a realizzare, con due solide premesse assicurate da alcuni dati eloquenti. Innanzitutto, il direttore riconosce esplicitamente che, anche nel panorama critico odierno, con la minaccia disorientante dell'iperframmentazione del web, esistono ancora autorità critiche da consultare e alle quali riferirsi come fari nell'oscurità. In secondo luogo, però, ammette che, in termini di giudizio, sia questo espresso numericamente o iconograficamente con le convenzionali stellettole, il proferir parola di ciascuno sia opinabile, quantanche si tratti di Paolo Mereghetti. Non meno rilevanti sono la sua implicita noncuranza nei confronti del voto, pur se risulti poco generoso verso una pellicola cruciale e di suo gradimento quale *L'anno scorso a Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), e l'enumerazione di riviste italiane e internazionali che testimonia un fatto ormai appurato: sebbene non attribuibile secondo criteri universalmente condivisi, il giudizio è un momento ineludibile per un percorso critico. Quali che siano la cadenza con la quale una rivista viene pubblicata (mensile per i «Cahiers du cinéma», bimestrale per «Film Comment») e la scala entro la quale il voto viene attribuito (da 1 a 10 per «Gli Spietati», da 1 a 5 per «Cineforum»), il sigillo valutativo è immancabile. Ugualmente documentata è poi l'inclinazione a organizzare i film in classifiche, assecondando una tendenza di cui la cinefilia sembra essere ghiotta e che Menarini individuerrebbe come sottoinsieme della *gamification*, ossia critica ludica, che tanto alletta anche i fruitori di recensioni in formato digitale.³⁸¹

³⁸⁰ «Film Tv» n. 31/2019, p.3

³⁸¹ Cfr. MENARINI, R., *Il discorso e lo sguardo*, p. 61 e cfr. *supra*, 2.1.3.

Nel corso della storia della critica, tuttavia, non sempre l'emissione di un giudizio è stata accolta di buon grado. Negli anni Sessanta, infatti, mentre sull'onda delle ideologie socialiste, su «Cinema Nuovo» viene valutato il livello di conformità a dettami politici ritenuti imprescindibili,³⁸² Roland Barthes, volendo sospingere l'operazione critica sempre più a ridosso della creazione di senso, invita ad allontanarla dal giudizio di gusto, considerato un «illegittimo strumento repressivo della società borghese».³⁸³ A sospendere l'atto valutativo è senza dubbio la ricerca accademica, che sempre più si discosta dalla critica cinefila e non esplicita il giudizio. Quest'ultimo non sembra indispensabile ai fini perseguiti dallo studioso, che fa del film un oggetto di sperimentazione e conferma della propria ipotesi che aspira a divenire teoria.

Non dimenticando la bussola fornita dalla critica letteraria, spesse volte apripista di correnti e sviluppi abbracciati anche in campo cinematografico, occorre far menzione di una certa propensione, tipica del nuovo millennio, a rivendicare l'eticità del giudizio di valore, da Bloom a Luperini, Onofri e Spinazzola, in nome di una rifondazione della letteratura normativa e della necessità di schierarsi. Benché ciascuno, di fronte all'emissione di un giudizio, sia indotto a considerarlo l'esternazione di un'intuizione o una ratificazione più che mai personale, Luperini, a scanso di un ripiegamento solipsistico, sentenzia sul dovere sociale del giudicare pubblicamente un'opera, al fine di assolvere al bisogno universale di vederla sancita, sulla base di reali o presunti valori condivisi.³⁸⁴ Lo stesso Sangiorgio, del resto, indica i dispositivi valutativi come atti ad assicurare al lettore un vero e proprio servizio:

C'è un motivo se, nella prima pagina del giornale, questa, a lato ci sono “Le nostre scelte”. E poi, oltre, I 400 colpi. I pollici su, verso, medio. Sono gli strumenti sintetici che proponiamo ai lettori per scegliere. Scegliere film, serie, programmi che secondo noi valgono il tempo speso a guardarli, a pagare un biglietto del cinema, un abbonamento a una piattaforma. [...] scegliere significa studiare e considerare il tutto, e indicare. Pulendo dal rumore di fondo, trattando l'inutile e l'inerte, certo, ma definendoli come tali. Per questo vorrei che chi scrive per questo giornale si ricordasse che è necessario, con le parole, coi voti, con le scelte, stabilire delle gerarchie per lo spettatore.³⁸⁵

Dunque, con l'urgenza di segnalare il «necessario in un *troppo* d'offerta, per un *troppo poco* di domanda»³⁸⁶, ma ribadendo, già all'alba del proprio mandato,³⁸⁷ la rilevanza prioritaria degli articoli sui meccanismi vari e diffusi di pallini o numeri, si situa entro i ranghi di una critica deliberativa, in consonanza con quanto suggerito dall'etimologia *krinein* (“distinguere”, “giudicare”). Trovano terreno fertile, quindi, architetture valutative sfaccettate, dalla tabella de *I 400 colpi*, un compendio dei voti

³⁸² Cfr. *supra* 1.1.6.

³⁸³ PEZZOTTA, A., *La critica cinematografica*, p. 117.

³⁸⁴ Cfr. RENATO LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli, 2006.

³⁸⁵ «Film Tv», n. 25/2022, p.3.

³⁸⁶ *Ibidem*

³⁸⁷ Cfr. «Film Tv», n. 03/2017.

assegnati dai critici ai film in sala e alle novità degne di nota su piattaforma, alle liste e classifiche tese spesso a realizzare un bilancio annuale, fino ai pollici, corredati di pallini e di numeri o giudizi qualitativi, a conclusione delle recensioni dei film appena usciti o di quelli previsti in palinsesto.

I 400 colpi, a cura di Caterina Bogno, offre una summa dei pareri sui film visti da ventisei firme di «Film Tv», compresa la colonna, su sfondo verde, di Sergio Dassisti, conduttore de *La rosa purpurea*, programma di cinema di Radio 24 al quale la rivista offre il proprio apporto, con consigli settimanali. In accordo con il proposito descritto poc'anzi, nel 2018, come testimoniato da un editoriale dal titolo *Prima media*,³⁸⁸ il giornale introduce, a conclusione della tabella, ulteriori caselle recanti la media dei voti ivi riportati. Con un rosso che sembra indicare una validazione ultima ed esiziale, è resa lampante la consacrazione che stabilirebbe la buona riuscita o il fallimento dell'opera in oggetto, con un'obiettività inevitabilmente solo presunta, come quella semplificatoria degli aggregatori.³⁸⁹

La medietà che appiana ogni parere polarizzante si aggiungerebbe dunque al vezzo della scoperta di un giudizio associato a un dato cognome-*auctoritas* garante del merito, della mediocrità o dell'esecrabilità del titolo, a seconda del grado di affinità che un lettore esperto finisce per riscontrare con detto critico. Ilaria Feole, in un'intervista rilasciata in occasione del Premio Amidei per la cultura cinematografica, conferito a «Film Tv» nel 2025, suggerisce, per un approccio consapevole al giudizio, di leggere con assiduità non solo le elaborazioni critiche pubblicate da firme i cui contenuti sono percepiti come congeniali alla propria idea, bensì anche autori nei confronti dei quali si sperimenta di frequente uno stridente dissenso.³⁹⁰

Per i voraci dei giudizi di gusto, a distanza di poche pagine, si situa *Il pagellino*, che, ben lontano dall'affabulare il lettore con la sedicente insindacabilità del voto, gioca a carte scoperte con le passioni, le noncuranze e le delusioni cinefile, che assumono rispettivamente le tinte di cuori rossi, grigi e neri, che «pulsano vigorosi», «restano indifferenti» o «non riescono ad amare».³⁹¹ In quanto pura «questione di cuore», tale rubrica riporta i pareri personali dei critici che, di settimana in settimana, si avvicinano a firmare i propri interventi scopertamente soggettivi, accanto a una narrazione intrisa di attese e orizzonti individuali. Sul numero 52 del 2024, ad esempio, Mauro Gervasini, esponendosi in merito a *L'orchestra stonata* (Emmanuel Courcol, 2024), esprime il suo rammarico per la generale accoglienza, non gratificante, di quello che definisce «un piccolo capolavoro». Ammette poi la dolorosità della delusione procuratagli da *The Substance* (Coralie Fargeat, 2024), a fronte di un esordio che confessa di aver adorato. Infine, non concede sconti a *Kraven – Il cacciatore* (J.C. Chandor, 2024), «brutto senza se e senza ma».³⁹² A spartirsi lo spazio della pagina con *Il pagellino* sono elementi tecnici e incontrovertibili, che riguardano gli apprezzamenti del pubblico e i maggiori successi al botteghino: la

³⁸⁸ «Film Tv», n. 09/2018, p. 3.

³⁸⁹ Cfr. *supra* 2.1.2.

³⁹⁰ Cfr. Intervista a Ilaria Feole e Giulio Sangiorgio in occasione del premio conferito a Film Tv al 44° Premio Sergio Amidei

³⁹¹ «Film Tv», n. 52/2024, p. 32

³⁹² *Ibidem*

Mancia competente di Eddie Bertozzi e i *Dati Cinetel* sono un controcanto oggettivo al fervore romantico e irascibile dei cuori colorati.

La storica icona del pollice, invece, figura innanzitutto in concomitanza dei voti che consacrano le recensioni. È abbassato su sfondo rosso per segnalare i film detestati, a metà su sfondo blu per quelli che si muovono sul crinale della sufficienza, in alto su un rassicurante verde per i graditi e stimati. Da non considerarsi avulso dalla recensione, può essere prefigurato da eloquenti «Peccato», «Sarà per il prossimo Natale?» «Dobbiamo parlare? No, dai, non c'è niente da dire» o, al contrario, «L'esaltante finale...», «Ogni tanto, su Netflix, una gioia».³⁹³

Nei box dei palinsesti, con una gamma cromatica che comprende anche due varietà di giallo, i pollici si affiancano a giudizi che contemplano, in ordine crescente, le diciture *mediocre*, *discreto*, *buono*, *ottimo*, *eccezionale*. I già menzionati pallini³⁹⁴ non sembrano voler dissezionare la pellicola su un tavolo anatomico per vagliarne il funzionamento nei suoi organi, bensì decretare l'andamento emotivo della stessa, il suo premere l'acceleratore alternativamente sullo humor o sulla tensione, sull'impegno, su un ritmo serrato o sull'erotismo, oppure l'optare per un amalgama delle diverse componenti. Direttamente attinti da un archivio quando non siano alla loro prima trasmissione televisiva, i giudizi possono però subire una revisione nel tempo³⁹⁵ o figurare, pur in questa seconda sezione della rivista organizzata senza firme apposte in calce a ogni riquadro, con una valutazione da attribuirsi direttamente a un singolo critico quando afferiscono alle storiche *Cineteche* o rubriche personali.³⁹⁶ L'impianto redazionale conduce dunque a un giudizio condiviso che esprima il parere collettivo, dal quale quello del singolo critico può differire più o meno significativamente. Occorre inoltre notare che la valutazione di *eccezionale* è attribuita per lo più a pellicole che sembrano resistere alla prova del tempo e confermare il proprio valore al variare del contesto, al pari dei classici della letteratura che «non hanno mai finito di dire quel che hanno da dire».³⁹⁷

Anche nel frangente valutativo, quindi, la pluralità risulta valorizzata e rimarcata da «Film Tv», che non rinuncia alla coralità né mette a tacere voci dissenzienti neppure nelle sue più recenti iniziative, prima tra tutte il podcast *Full Frontal*³⁹⁸, che trovano dimora nell'evanescenza dell'online, facile a subire l'impatto di mode omologanti che potrebbero frenare la diversificazione. A conferma di quanto la tensione oppositiva sia foriera di profondità critica, spesso volte «Film Tv» accosta la recensione e la valutazione di un sostenitore del film a quelle di un suo detrattore, incitando un dibattito ermeneutico

³⁹³ *Ivi*, p.33-38

³⁹⁴ Cfr. *supra*, 1.1.6.

³⁹⁵ Il cambiamento della direzione dei pollici è lamentato dai lettori già durante la direzione di Aldo Fittante, come testimoniano i reclami pubblicati su «Film Tv», n. 41/2011 p. 26.

³⁹⁶ È il caso de *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954). Quando non firmato, il giudizio prevede la valutazione di *eccezionale*, con i seguenti pallini: humor 1, ritmo 2, impegno zero, tensione 4, erotismo 1, «Film Tv» n.30/2025 p. 109. La stessa pellicola, in una recensione firmata da Mauro Gervasini, che compare nella sezione dei palinsesti, riceve un *ottimo* con pallini: humor 2, ritmo 2, impegno zero, tensione 2, erotismo 1, «Film Tv», n.31/2025, p.106.

³⁹⁷ Cfr. ITALO CALVINO, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano, 1991.

³⁹⁸ Cfr. *infra* 4.1.

che si confà alla struttura di una redazione e che, sebbene in forme diversamente codificate, costituisce una pratica virtuosa già nei «Cahiers du cinéma» o in «Bianco e Nero» e «Filmcritica».

Split (M. Night Shyamalan, 2016) genera una polarità tale da meritare l'assetto duale che vede contrapporsi Mauro Gervasini e Giulio Sangiorgio. Il primo, con voto 4, ritrae un film deprecabile, a partire dai cliché narrativi sino a una suspense tanto agognata e mai ottenuta. Il secondo, con voto 7, ravvisa diffuse citazioni della filmografia del cineasta e, smarcandosi preventivamente da ogni probabile accusa di autorialismo, afferma di trovare, in una tale riformulazione all'insegna del *kitsch*, l'occasione per avanzare quesiti di rara profondità.³⁹⁹ Ostile a chiunque ricerchi nel settimanale un instradamento sicuro verso una visione meritevole, questo format ribadisce la necessità di non adagiarsi sull'appiattimento inconsistente di una sola voce percepita come insindacabile, bensì suggerisce di addentrarsi tra i rivoli, i sottotesti e le pieghe dell'opera.

Del resto, il carattere subdolo e ingannevole del voto, spesso emesso sull'onda di una reazione emotiva non ancora filtrata dai vincoli razionali dell'analisi, può condurre alla necessità di revisione critica. Nel fenomeno della rivalutazione, emergono con ogni evidenza la storicità e la relatività del giudizio. Nel suo corso ormai ultrasecolare, il discorso sul cinema vede ritrattazioni che non devono suonare come abiure o pentimenti, ma concezioni necessariamente mutate per mano di contesti che si evolvono diacronicamente.⁴⁰⁰ La storia di allargamenti, inclusioni, rovesciamenti di valori va dalla *politique des auteurs* fino al tentato abbattimento dei pregiudizi nei confronti del cinema di genere in Italia, dalle riscoperte delle commedie dei telefoni bianchi a quelle dell'horror gotico o dello spaghetti western, prima applicandovi chiavi di lettura storiche o sociologiche e successivamente senza alcun pretestuoso alibi culturale. Di fronte a tali tortuosi percorsi, la rettifica su un singolo film è ben poca cosa. Una revisione, infatti, non può che far emergere i connotati di un buon critico, non cristallizzato nell'immobilismo della sentenza, ma aperto al proficuo dinamismo ermeneutico della rinegoziazione. Sangiorgio, dopo aver considerato a malapena sufficiente *Joker: Folie à Deux* (Todd Phillips, 2024) alla prima visione alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia, ritorna sulla pellicola con una recensione dopo l'uscita in sala, sostenendo: «Mi parve non riuscito (soprattutto nei numeri musical), e un commentario al numero uno. Ma forse è questo, il punto. Che non funzioni. Che sia fermo lì. Piaccia o no, un'opera mainstream radicale: situazionismo *grand public*».⁴⁰¹ Sul finire di un'accurata riflessione che guida alla scoperta della natura illusoria di entrambi i titoli di Phillips, il direttore aggiorna il proprio voto che, da un precedente 6, diverrebbe un eccellente 10, in nome di un gesto registico mirabile, teso a rendere «processuale» un film «carcerario». Sangiorgio opta infine per la felice media delle due valutazioni e appone un 8, per poi aggiungere che il suo «cuore è sempre stato rosso».⁴⁰² L'affermazione in chiusura suggella la scissione, spesso ardua ma di competenza del critico,

³⁹⁹ «Film Tv», n. 04/2017, p. 20

⁴⁰⁰ PEZZOTTA, A., *La critica cinematografica*, p. 120

⁴⁰¹ «Film Tv», n. 40/2024, p. 29.

⁴⁰² *Ibidem*

tra il proprio piacere cinefilo e il rintracciamento dei significati e delle intenzioni dell'opera, che ne determinano la rilevanza nell'ampio contesto della storia della cinematografia.

3.2.3. Il profilo del critico di «Film Tv» e lo sguardo sulla cultura mediale

Quanto esposto fino ad ora in merito alla struttura e al mandato di «Film Tv» lascia desumere quali debbano essere le caratteristiche dei critici impegnati di settimana in settimana nel progetto, siano questi coinvolti nella squadra redazionale o collaboratori esterni che saltuariamente firmano gli articoli. È tuttavia opportuno un breve affondo sulla loro figura, innanzitutto affinché le premesse avanzate nei capitoli precedenti⁴⁰³ non restino disattese e, in secondo luogo, per fare di queste righe una presentazione che introduca le interviste poste in conclusione, che chiariranno ulteriormente il loro posizionamento.

L'esempio di rettifica su *Joker: Folie à Deux* (Todd Phillips, 2024), oltre a portare in primo piano il carattere decisivo di una seconda visione, lontana dall'eccezionalità e dalla frenesia del contesto festivaliero, a sostegno del giovamento offerto dalla possibilità di fruire agevolmente del film per lo studio, il confronto e l'analisi, getta una lente d'ingrandimento sul ripudio della critica identitaria, che diverrebbe uno strumento esclusivo, colpevole di sostituire argomentazione e universalità. In antitesi con l'egemonia del *personal branding*, che detta forme e contenuti soprattutto nell'ecosistema dei *social network*, coloro che scrivono sul settimanale optano per un anti-narcisismo critico. Ben lontani da un'utopica neutralità assoluta, sono radicati nella consapevolezza di non poter condurre alcun discorso scevro dal posizionamento di uno sguardo soggettivo, necessaria premessa e inevitabile orientamento di una pratica non normata e che eccede ogni tentativo di regolamentazione sistematica. Tuttavia, un critico che si rispetti non si mette in scena performativamente né cede alle logiche imposte dall'algoritmo, tanto meno trasforma la recensione in uno spazio di confessione o di autoaffermazione identitaria. Anziché l'occasione per sfoggiare il proprio gusto cinefilo o ostentare nozionismo o competenze, il momento interpretativo dovrebbe vedere il critico un passo indietro rispetto all'opera, sottratto alla tentazione di dominarla ermeneuticamente. Similmente a una pratica maieutica, sembra che, tra le pagine di «Film Tv», si accompagni il film all'esplicitazione delle proprie potenzialità di significazione, non per un esercizio di decifrazione enigmistica, ma affinché, in un faccia a faccia con la pellicola, sia il critico ad arretrare e l'opera ad avere la meglio e a prendere parola. Questo obiettivo viene perseguito a costo di emendare un voto o un parere e di privilegiare la problematizzazione alla pacificazione degli animi e alla rivendicazione di un monopolio del vero incontestabile, portando invece la dialettica su carta.

A tal proposito, il critico di oggi, secondo Sangiorgio, è colui che non si assesta su una posizione inconfutabile né partecipa ottusamente alla polarizzazione del dibattito, al contrario si interroga sul proprio fastidio, sul proprio rifiuto o sulla propria fascinazione. A una postura di umiltà, di arretramento metodologico e di messa in discussione del gusto, è bene che si aggiunga un movimento di ambizione e

⁴⁰³ Cfr. *supra* 1.1.6, 2.1.3, 2.2.2

un'assunzione di responsabilità nei confronti della storia del cinema e della sua progressione, nel tentativo di mettere in luce il dialogo tra il film e le immagini circostanti che popolano il contemporaneo.⁴⁰⁴ Tale doppia tensione prescinde dai dati anagrafici del critico e non è ascrivibile a una questione generazionale. Alcuni nomi ammantati di *auctoritas* non cessano di abitare il panorama cinematografico, ma non di rado accade che, laddove una loro scrittura anchilosata su certi stilemi novecenteschi non riesce a intercettare i nodi cruciali del presente o è «irretita nel feticismo della scheggia, nel collezionismo del frammento», nuove voci possono emancipare la riflessione dal suo ruolo ancillare nei confronti dell'esistente, fino addirittura a ipotizzare «una pensabile o sognabile alterità». Tenendo fede al suo stesso monito,⁴⁰⁵ Sangiorgio affianca a firme storiche prospettive inedite capaci di scorgere le opere con lo sguardo vivace di chi, lontano dal trincerarsi in un'apologia o una stroncatura del metodo,⁴⁰⁶ rifugge una critica ossequiosa, monologante, predicatoria e saccente.⁴⁰⁷ Accanto a un necessario aggiornamento costante in merito alle novità cinematografiche in sala e su piattaforma, la cultura organica e vitale del critico deve constare di una solida competenza teorica e storiografica⁴⁰⁸ e di una vivida interazione con i fenomeni artistici e culturali e gli accadimenti politico-sociali che interessano il mondo.

In conformità con le inclinazioni del singolo critico, che, persino auspicando un movimento di decentramento, non può essere sottratto al proprio orizzonte di visioni e propensioni, l'eterogeneità degli interventi è oculatamente calibrata. Matteo Bonfiglioli, nato negli anni Novanta, formatosi con un percorso accademico specializzante e analista nella trasmissione televisiva di Rai 3 Tv Talk, si occupa quindi delle pagine relative alle Free Tv e cura, nel 2024, un numero speciale sulla storia della televisione italiana. Mauro Gervasini, impegnato nella rubrica, sul sito di «Film Tv», *La collina degli stivali*, pensata per raccogliere i migliori film western di tutti i tempi e poi confluita in una pubblicazione cartacea di Tiche Italia nel 2023, firma una guida al western contemporaneo su un numero uscito nel 2024.⁴⁰⁹ Mariuccia Ciotta e Roberto Silvestri, autori di *Spettri di Clint. L'America del mito nell'opera di Eastwood*, omaggiano il regista a 90 anni dalla sua nascita, nel 2020.⁴¹⁰ Giona A. Nazzaro, direttore artistico del Festival di Locarno dal 2021, arricchisce annualmente, rilasciando un'intervista, le *cartoline* con le quali gli inviati fanno il punto della rassegna. In questa pluralità di visioni, lo specifico costante e irrinunciabile, più che mai in un'attualità di bulimia e compulsività, resta la doverosa resistenza al

⁴⁰⁴ *Il critico di cinema nell'epoca dell'opinione diffusa*, discorso di Giulio Sangiorgio, TEDx Università IULM Salon, novembre 2021

⁴⁰⁵ *Sopravvivenza Critica* #5 in «Film Tv», n. 34/2019, p. 21

⁴⁰⁶ Cfr. PEZZOTTA, A., *Censori e recensori. La critica nella revisione cinematografica preventiva* in GUERRA, M. (a cura di), MARTIN, S. (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, pp. 537-539.

⁴⁰⁷ CANOVA, G., *Contro la cinefilia. Liberi dalla critica*, in «Segnocinema», 10, 46, 1990, p. 2.

⁴⁰⁸ I collaboratori di «Film tv» sono spesso legati a contesti accademici e, sebbene debba essere rispettata una scissione tra la figura del critico e quella dello studioso, spesso ciascuna parte può contribuire a una prospettiva più sfaccettata.

⁴⁰⁹ «Film Tv», n. 27/2024, p. 10

⁴¹⁰ Cfr. «Film Tv», n.21/2020

«consumismo amnesiaco». Infatti, «l'infatuazione per i film che bisogna socialmente avere visto ha sostituito il gusto, che può formarsi solo per accumulo di cultura, e che richiede tempo e memoria».⁴¹¹ La rapidità di aggiornamento dei contenuti e il *surplus* di offerta fornito dalle piattaforme streaming non possono che far propendere per una visione orientata da mode e tendenze momentanee, spesso frettolosa, ingorda e faticosamente trainata dalla volontà di tenere il passo ondivago del discorso che spopola sui *social*. Già precedentemente illustrato è il ruolo di mediatore del critico, non un traghettatore che conduce dall'incertezza a una garanzia di godimento filmico, bensì uno psicopompo che guida l'anima cinefila verso il discernimento. Se la brama per la conoscenza cinematografica risulta, tra il pubblico di «Film Tv», largamente diffusa, agilmente soddisfabile e prontamente appagata, è competenza di chi scrive, e principale discriminare tra pratica critica e ardore cinefilo, fornire ragguagli storici e conoscenze contestuali, sopperendo, con inquadramenti e nozioni, a visioni d'insieme del lettore spesso lacunose. Senza smorzare la sua smania frenetica e incoraggiandolo anzi a partecipare agli esiti stessi del giornale con inserti ludici, spazi d'intervento e personali classifiche, «Film Tv» allena al tempo lento della fruizione. In campo artistico, il recente *modus operandi* dell'educatore museale, impegnato nell'accompagnamento allo *slow looking*, non è più improntato a una fluviale esposizione di contenuti per una visita completa e fugace, ma al selezionamento di un numero ristretto di opere, con l'invito ai partecipanti a dedicare a ciascuna diversi minuti. Allo stesso modo, pur mappando con perizia l'intero panorama, il settimanale sembra incoraggiare ad assaporare con consapevolezza e gusto testi e paratesti, offrendo un'alternativa virtuosa, accessibile ma ben soppesata, al flusso mordi e fuggi dei brevi video in tendenza sui *social*, non optando per alcun motivo per l'«osanna promozionale o la stroncatura superficiale»⁴¹² e dimostrando di riporre fiducia nel lettore. La rivista non mira esclusivamente al suo intrattenimento, ma si propone una condivisione di orizzonti critici e problematici.

Quest'ottica è tanto più indispensabile in un universo mediale sfaccettato, che «Film Tv» indaga e interroga. L'atto di nascita della rivista si situa all'inizio di un decennio nel quale il *boom* della televisione generalista impone, nell'assetto di «Film Tv», la centralità del palinsesto. Con il passaggio alla cultura dell'on demand e dello streaming, il progetto è riuscito a proseguire il proprio corso e a orientarsi con maggiore precisione in direzione di un allargamento di campo nei confronti di una materia che contatta tangenzialmente o convoca apertamente strumenti eterogenei. Se ci si riferisce alla cultura mediale come all'insieme di pratiche, valori e significati che emergono dall'influenza che i mezzi di comunicazione e informazione esercitano sulla società, sulle esperienze e lo stile di vita dei singoli, «Film Tv» vanta una comprensione e un'inclusione dei cambiamenti registrati diacronicamente. Pubblicato per la prima volta in una stagione nella quale cinema e televisione sono ancora gerarchizzati simbolicamente e sopravvissuto come baluardo reazionario in un ecosistema di visioni asincrone, il settimanale, con la sua struttura duttile, ha via via dato spazio maggiore alla serialità, in grado di

⁴¹¹ ALAIN BERGALA, *L'ipotesi cinema. Piccolo trattato di educazione al cinema nella scuola e non solo*, Edizioni Cineteca di Bologna, 2023, p. 66.

⁴¹² «Film Tv», n. 25/2022, p.3.

trasformare il profilo dello spettatore, dedito all'avidio consumo, e di intercettare più di ogni altra forma le novità del contemporaneo. Si tratta di prodotti che, per lo più, trovano continuità discorsiva sul web e aggiunta di varianti ed elementi ulteriori grazie alla ricezione e alla creatività dei *fandom*, e che qualsiasi realtà radicata nel contemporaneo non può ignorare. «Film Tv» è permeabile, infatti, non solo alle novità letterarie, artistiche e tecnologiche, come già testimoniato dalle numerose rubriche, ma anche a un'urgenza partecipativa dal basso, evidente sin dalla posta dei lettori ed evolutasi nel tentativo di capillarità online con il sito web e i profili *social*,⁴¹³ oggetto di approfondimento nel capitolo seguente, e nello spazio per le classifiche dei lettori. Se, all'alba del 2026, Sangiorgio si dice soddisfatto del profilo dei fruitori della rivista, alla luce delle loro scelte in merito ai migliori film in sala e in streaming e delle serie preferite, è perché, come da lui sostenuto, il settimanale può scorgere in loro il proprio profilo allo specchio. Con qualche significativa discrepanza, dovuta anche alle scarse possibilità di assistere a proiezioni in sala di alcune opere da parte degli spettatori, i critici di «Film Tv» sembrano incontrare consonanze e prossimità di gusto, quando non vere e proprie affinità elettive, con gli estimatori del giornale. La relazione bidirezionale della rivista con il suo pubblico si iscrive in una logica di mutua ridefinizione: l'orientamento e la legittimazione fornita dalla prima si sviluppano all'interno di un circuito di retroazione in cui le tendenze culturali e le pratiche di consumo del secondo contribuiscono a un'accuratezza nel riconsiderare e riplasmare il contenuto. È così che nell'ampio spettro di «Film Tv», volendo chiamare nuovamente in causa le informazioni paratestuali fornite dalle copertine, sono inclusi il caso culturale di Taylor Swift,⁴¹⁴ l'universo cinecomico di Zagor e Mister No,⁴¹⁵ una panoramica sui *memes* virali del cinema e delle serie tv, a partire dal celebre volto disperato del protagonista di *Dawson's Creek*.⁴¹⁶ Contemplando anche il racconto e la poesia,⁴¹⁷ figurano autori storici e nomi meno noti e, in consonanza con un approccio plurale e trasversale che abbraccia l'intera cultura, trovano spazio anche gli speciali *Cinema e spiagge*⁴¹⁸ o *Cinema e montagna*,⁴¹⁹ fino ai *consigli per i regali di Natale cinefili e seriofili*,⁴²⁰ dando concretezza, e non solo respiro teorico, a un'idea di cinema che abita i media, forgia l'immaginario e irrompe nel quotidiano.

⁴¹³ Cfr. «Film Tv», n. 14/2013

⁴¹⁴ Cfr. «Film Tv», n. 38/2024

⁴¹⁵ Cfr. «Film Tv», n. 04/2023

⁴¹⁶ Cfr. «Film Tv», n. 02/2021

⁴¹⁷ Cfr. «Film Tv», n. 13/2020, pp. 25, 26.

⁴¹⁸ Cfr. «Film Tv», n. 32/2021

⁴¹⁹ Cfr. «Film Tv», n. 34/2020

⁴²⁰ Cfr. «Film Tv», n. 49/2025

4. I PROGETTI DI «FILM TV»

Dal quadro finora tracciato riguardo al cartaceo, cuore del progetto di «Film Tv», si aprono spiragli di amplificazione, che ne estendono la presenza oltre il supporto tradizionale e forniscono un sensibile apporto al panorama cinematografico e all'intero sistema culturale. Una serie di estensioni del dispositivo critico, vale a dire una moltitudine di attività che eccedono il nucleo editoriale originario, contribuisce a ridefinire il perimetro operativo del settimanale. Sebbene possano essere concepite come iniziative collaterali, quelle promosse da «Film Tv», siano esse dislocate nello spazio reticolare e immateriale del web o in quello fisico e radicato del territorio, si impongono come il compimento necessario della pagina stampata e lo sviluppo coerente della natura di una rivista che vanta una storia ultratrentennale. Constatata la densità dei cambiamenti e l'indistricabile e avviluppata matassa dei loro fattori scatenanti e delle successive conseguenze, risulta improprio trattare monoliticamente l'era digitale. Con una pervasività costante e senza soluzione di continuità, si dipana, infatti, dagli anni Novanta a oggi, ma attraverso articolazioni non univocamente descrivibili e con l'acceleratore premuto sulla "liquefazione"⁴²¹ a opera dei *social network*. Dal suo atto di nascita nel 1993, dunque, «Film Tv» attraversa la stagione dei blog e l'imperversare di algoritmi e approssimazioni dettati dalle logiche di brevità imperanti, attuando una strenua resistenza alle semplificanti scorciatoie discorsive offerte dai nuovi media. Non succube ma neppure sorda alle anomalie perpetrate nel campo critico dalle ibridazioni di cui si è scritto a proposito della recente storia del ragionamento sul cinema, la rivista non ha potuto esimersi dal dotarsi di un sito web. Il paradigma da sempre adottato è quello dell'aperta interlocuzione con il pubblico, come precocemente testimoniato dalla *Posta e risposta*⁴²² degli albori; allo stesso modo e con l'incoraggiamento delle caratteristiche strutturali del dispositivo, la postura assunta è ricettiva, dialogica e non autoriferita anche nei rivoli della rete. Propositi e traguardi, crisi, battute d'arresto e rilanci dell'esperienza dislocata online saranno oggetto di trattazione delle pagine seguenti, nelle quali non si mancherà di ripercorrere diacronicamente le sollecitazioni alla partecipazione dei lettori, convocati all'intervento diretto mediante una pluralità di forme che certificano la permeabilità alle transizioni mediali in atto nel contemporaneo.

Rispondente al medesimo proposito di non estraneità agli itinerari spianati e percorribili nel presente è la declinazione della rivista a vero e proprio motore di eventi e sollecitatore del consolidamento di una comunità intellettuale. La carta, tratto identitario ed emblema di una critica che postula una complessità indispensabile e impone un'attenzione mirata e consapevole, non è più uno spazio esclusivo, un dispositivo che si impone parallelamente come uno *statement* e un mezzo secolare e usato, bensì la condizione di possibilità di un'attivazione performativa, proprio grazie a un richiamo che trova sede tra quelle pagine. Se nel testo stampato avviene la formalizzazione del discorso critico, tuttavia, non è qui

⁴²¹ Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità liquida*, Laterza, Roma, 2011

⁴²² Cfr. «Film Tv», n. 01/2002, p.110

che la riflessione si esaurisce, in quanto vitale e vibrante di aspirazioni a farsi occasione relazionale, quando non infrastruttura culturale. Oltre alla dimora nella quale può sedimentare l'argomentazione cinematografica, in un archivio ben più duraturo rispetto a quello votato all'oblio che quasi fantasmaticamente serpeggia sul web, che punta sull'inoculazione clamorosa e fugace, il giornale è un nodo dinamico. Tramite l'esercizio critico mira, infatti, a generare altre pratiche, le quali convocano la dimensione testuale variamente dislocata, ma anche l'ambiente urbano e della sala, l'impianto istituzionale o il desiderio comunitario di una collettività cinefila. Abbracciando la definizione di Casetti, secondo il quale il discorso sulla settima arte non sarebbe altro che uno sforzo di denominazione, quasi la fissazione di un'etichetta volta a ovviare alle ambiguità di un cinema «mai abbastanza parlato»,⁴²³ questa loquela suppletiva non si limiterebbe all'azione verbale dei critici organizzati in una redazione impegnata settimanalmente a colmare lo spazio di centodieci pagine. Come un *medium espanso*, per chiamare in causa materie e perifrasi care a Marshall McLuhan, «Film Tv» esplorerebbe tentacolarmente la realtà oltre i confini della carta, non limitandosi a descrivere un campo, ma auspicandone la modificazione. La critica assume allora i connotati non di una pura materia inerte, bensì di un esercizio che, ben lontano dall'essere commentario o ornamentale, traduce la rappresentazione in atto. Spesse volte i progetti non andrebbero concepiti come elementi aggiuntivi al lavoro editoriale, bensì come totale adempimento dell'intenzionalità di tale pubblicazione. Altrettanto sovente parrebbero riempire lo scarto realizzato dall'urgenza verbosa, definitoria e classificatoria, che necessariamente marca una lontananza dal testo filmico, promuovendo una frequentazione del cinema stesso, quandanche nei termini di evento. Un discorso che dall'opera parte e all'opera rimanda, ma con un *surplus* di senso dato dall'interpretazione delle sue implicazioni nel contemporaneo e dal suo potere di riunire persone, popolare luoghi o produrre conoscenze, è di certo un margine ulteriore rispetto al dominio della retorica del testo o alla deliberazione intorno al *bello* o il *brutto*, ma non si tratta di un *unicum* di «Film Tv». Ricorrendo nuovamente al campo letterario, fonte alla quale si attinge durante i primi passi mossi dal discorso sul cinema,⁴²⁴ ma che può fungere da modello per un raffronto anche nei successivi dispiegamenti della pratica, si volge inevitabilmente lo sguardo alla configurazione editoriale della rivista novecentesca. La questione di un'applicazione fattuale delle istanze che trovano spazio fecondo su carta si pone come interrogativo già ai tempi de «La Voce», fondata da Giuseppe Prezzolini nel 1908, che vede pubblicato, solo due anni dopo, un intervento dal titolo *Che fare?*.⁴²⁵ Alla coscienza dei collaboratori sembra presentarsi il problema dell'azione, soprattutto alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, quando il Paese è polarizzato da conflitti interni e turbolenze politiche. «La Voce non diventa oggi una rivista critica o di propaganda politica. Ma, volendo trattare tutti i problemi della vita italiana non può non occuparsi di tanto in tanto di politica».⁴²⁶ A rettificare piuttosto prontamente questa

⁴²³ CASETTI, *Per una definizione di critica cinematografica*, in «Ikon», 92-94, p. 117

⁴²⁴ Cfr. *supra* cap. 1

⁴²⁵ «La Voce», II, n. 28, 23 giugno 1910

⁴²⁶ «La Voce», II, n. 1, 16 dicembre 1910

dichiarazione, che indicherebbe una volontà di non veder confinato il proprio raggio operativo esclusivamente allo studio e alla discussione, è la seguente affermazione: «*La Voce* deve... fare qualcosa di altrettanto importante qual è il preparare alla politica attiva; e ciò chiarendo il concetto di attività politica... o illuminando problemi... o documentando dati di fatto; od offrendosi campo di discussione. Non di più».⁴²⁷ Quest'affermazione ridimensiona le precedenti promesse d'impegno concreto e fa sì che la rivista si radichi in una posizione che prevede l'«agire nella politica senza entrarvi»,⁴²⁸ non negando, tuttavia, che il tema smuova lo spirito critico e il senso di moralità degli scrittori che vi cooperano.

Segnalazioni e resoconti delle cosiddette *Serate futuriste* occupano le colonne di riviste quali «*Lacerba*»,⁴²⁹ diretta da Ardengo Soffici e Giovanni Papini e principale organo del futurismo fiorentino, tenendo traccia delle iniziative che travalicano i confini della pagina in forma di drammi, sintesi teatrali e serate di poesia. Non si tengono mere rappresentazioni, bensì provocazioni e sollecitazioni allo scontro, che innescano diatribe culturali concrete. Attraverso il supporto cartaceo, in questo caso, si promuove e alimenta il conflitto, concretamente nutrito da letture-manifesto e atti sovversivi programmati. Gli eventi, a propria volta, restituiscono alla rivista un *surplus* di energia simbolica, contribuendo alla postura irriverente voluta da Filippo Tommaso Marinetti e dal suo gruppo e dando luogo a un'estensione sonora e corporea, che sfocia nella conquista dello spazio urbano e nella messa in crisi dell'arte tradizionalmente intesa. La consapevole integrazione dei piani culturale ed esistenziale, con un'icastica grafica che alterna il nero, il bianco e il rosso in un mosaico di fogli disseminati di immagini e corpi tipografici eterogenei, è portata avanti da «*Il Politecnico*». Assolvendo anche, nei primi tempi, alle funzioni di “giornale murale” nella città di Milano, affianca a testi poetici e narrativi, articoli di politica, storia, economia, critica d'arte, cinema, filosofia, ma soprattutto inchieste. Tra il proposito di raccogliere biografie di persone umili per realizzare una sorta di dramma giornalistico con decine e decine di personaggi e gli esperimenti di scrittura collettiva,⁴³⁰ la rivista fondata nel 1945 da Elio Vittorini stabilisce in 55 punti una trattazione che include appendici umoristiche, notiziari e riflessioni sui dilemmi morali.⁴³¹ Anche se Palmiro Togliatti accusa il giornale di enciclopedismo, sfociante in un conato infruttuoso di buone intenzioni,⁴³² risulta evidente, in questo caso che «La politica è parte della cultura. E certo la cultura ha sempre un valore anche politico». Tale affermazione resta valida e approvata, in senso stretto o più latamente nei termini di interesse per il bene pubblico, da iniziative successive quali «*I quaderni piacentini*» e «*Ombre rosse*», legate a doppio filo dalla figura di Goffredo Fofi. La seconda, articolatasi inizialmente nei termini di discorsività cinematografica fortemente ancorata all'attualità, perde, tra il 1971 e il 1975, la sua caratterizzazione artistica, per definirsi come

⁴²⁷ «*La Voce*», III, n.42, 19 ottobre 1911

⁴²⁸ Cfr. GIUSEPPE PREZZOLINI, *La Voce 1908 – 1913, Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, Rusconi, Milano, 1974, p.102

⁴²⁹ Cfr. «*Lacerba*», I n. 24, 15 dicembre, 1913. È qui riportato il resoconto della serata futurista del 12 dicembre 1913, al Teatro Verdi di Firenze.

⁴³⁰ Cfr. MASSIMILIANO BORELLI, *Il Politecnico di Vittorini*, Oblique Studio, 2011, pp. 18-20.

⁴³¹ Cfr. «*Quaderni Piacentini*», III, n. 17-18, luglio – settembre, 1964, pp.27-35.

⁴³² Cfr. «*Quaderni Piacentini*», VII n. 33-34, febbraio-maggio, 1968

una sorta di «operazione di aggiunta e correttivo culturale da dentro il movimento nei confronti dei gruppi politici della nuova sinistra».⁴³³ Nel periodo di vita delle realtà editoriali menzionate, l'ambito politico sembra richiedere partecipazione e presa di posizione. Tale urgenza si percepisce nel carattere di non eccezionalità della trattazione, riscontrata assai di frequente nei decenni centrali del secolo scorso. Le traversie divenute talvolta orrori di portata mondiale implicano allora un coinvolgimento imposto, soprattutto per chi milita entro i ranghi dell'industria culturale. Di segno opposto sembra la percezione attuale circa la necessità di prender parte alla cosa pubblica: in una contemporaneità incancrenita in ripiegamenti individualistici, che indeboliscono il senso di appartenenza a una comunità e che trovano pieno adempimento nell'autorealizzazione, l'intellettualismo e l'eccessiva settorializzazione dei discorsi sulle arti sono imperanti in ogni mezzo di comunicazione. Laddove l'elitarismo o l'ombelicale autocompiacimento solipsistico sono rifuggiti in favore di un discorso che non resti criptico e velleitariamente periferico, il modello editoriale dimostra un'apertura alle cose del mondo, che merita senza dubbio di essere sottolineata. Constatata la tendenza a scrivere riguardo al cinema scandagliando esclusivamente le sue forme o i suoi cavilli tecnico-estetici, esistono quanti, temporalmente e geograficamente distanti dalle atmosfere della Nouvelle Vague e dalle sfide politiche del cinema moderno, accolte e problematizzate nei «Cahiers du cinéma», abbattano latamente i muri della *turris eburnea* cara agli intellettuali autoreferenziali e affermano, anche solo tangenzialmente, una presenza in contesti istituzionali, sociali o urbani.

«Fata Morgana Web», per esempio, è innanzitutto un progetto culturale, in parte finanziato dal Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali dell'Università della Calabria, e coinvolge anche Atenei quali La Sapienza di Roma e l'Università di Palermo. Il suo radicamento territoriale passa attraverso l'accademia e genera dispositivi di discussione tramite convegni, giornate di studio, presentazioni. «Bianco e Nero», legata al Centro Sperimentale di Cinematografia e dunque a una scuola che forma professionisti, partecipa alla costruzione del sistema cinematografico italiano, prendendovi parte strutturalmente. «Sentieri Selvaggi», dall'evanescenza del web, decide di incarnarsi, contravvenendo all'idea di smaterializzazione connaturata alla rete, attraverso corsi, workshop, incontri e presenza attiva a festival e rassegne. Se un tempo i Guf, Gruppi Universitari Fascisti, studenti e lavoratori equipaggiati tecnologicamente attraverso un accordo con l'Istituto Luce e il Partito Nazionale Fascista, ripensano il cinema italiano e costituiscono una vera e propria avanguardia, oggi una connessione così diretta con una realtà partitica sarebbe più che mai anacronistica e deprecabile, ma i giovani studenti possono dirsi spettatori consapevoli, se educati a uno sguardo lucido con la collaborazione della critica e non solo dell'istituzione accademica. La contezza dello statuto e del valore delle immagini, del resto, è resa imprescindibile da un contesto sociale che impiega l'audiovisivo smodatamente, non solo in ambito

⁴³³ Parole pronunciate da Goffredo Fofi al Convegno sulle riviste organizzato nel 1979 da Tabula, cfr, ELISABETTA MONDELLO, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta*, Milella Lecce, 1985, p. 151

creativo, ma soprattutto politico, promozionale, informativo, con implicazioni etiche variamente contestabili.

Per testimoniare la natura della critica come pratica viva e non puramente descrittiva, la carta fonda un discorso, mentre il territorio lo mette alla prova in luoghi d'incarnazione. Questo scopo può essere già insito nella scrittura, sia essa critica o narrativa: è possibile «scrivere per incidere come la lama di un coltello nella realtà del mondo, per sovvertire con le parole le visioni dominanti», ossia svolgere già su carta un'«attività politica», cioè «qualcosa che può contribuire al disvelamento e al cambiamento del mondo, oppure, al contrario, rafforzare l'ordine sociale e morale esistente».⁴³⁴ Nonostante ciò, alla luce del configurarsi di un *medium* non come puro contenitore, ma come dispositivo in grado di creare un ritmo e una modalità di fruizione, non limitarsi alla carta stampata significa estendere gli orizzonti temporali e qualitativi dell'esperienza. Ciò non coincide con un tradimento del mezzo, né con uno scendere a compromessi con logiche di marketing culturale, bensì mira a mettere in gioco e affermare la propria identità al di là del supporto, portando a piena realizzazione un settimanale che si pone come un atlante dinamico “warburgiano”.⁴³⁵

4.1. «Film Tv» e il web

Le parole impiegate per descrivere il predominio del *personal branding*, supportate dalla riflessione di Gianni Canova sul perpetuare, con la connivenza e il favore delle formule del digitale, i peggiori vezzi narcisistici,⁴³⁶ potrebbero sembrare intenzionate a imputare al web certe caratteristiche discorsive che qualificherebbero la critica in rete come deteriore. Si cadrebbe, tuttavia, entro una semplificazione fallace se si cedesse all'errore logico secondo cui le caratteristiche di accessibilità e rapidità del digitale costringerebbero a un discorso approssimativo e impoverito nell'argomentazione. Nell'ambito del digitale, le immagini non inducono costitutivamente alla manipolazione più di quanto lo facciano i propri corrispettivi analogici: la postproduzione, il ritocco, la facile correzione sono da ascrivere a un uso coscientemente viziato del mezzo. Allo stesso modo, l'ontologia del web non deresponsabilizza l'autore di un testo critico da determinati doveri di adesione ai principi della retorica, che sembrano costituire i fondamenti del ragionamento sul cinema. È dunque possibile non cedere alle tentazioni del parere veloce e sconsiderato, della ratifica monosillabica, del turpiloquio incendiario o del facile assenso-dissenso avventato e polarizzante.

⁴³⁴ Cfr. ANNIE ERNAUX, *La scrittura come un coltello* su «L'Altravoce Il Quotidiano», rubrica “Io, donna”, 21 giugno 2025).

⁴³⁵ Aby Warburg, con il suo *Atlante Mnemosyne*, non realizza un archivio statico ma un campo di forze che, attraverso una serie di tavole che ne documentano la natura *in fieri*, compone una mappatura visiva del pensiero in costante evoluzione e della memoria collettiva. Cfr. ABY WARBURG, MAURIZIO GHELARDI (A CURA DI), MONICA CENTANNI (A CURA DI), *L'atlante delle immagini*, Carocci, Roma, 2026

⁴³⁶ Cfr. *supra* 2.2.2.

Il digitale innesca, innanzitutto, una modalità di lettura differente da quella attivata dalla versione cartacea di «Film Tv». Quandanche il contenuto resti invariato, come avviene nel caso del materiale fornito da *filmtv.press*, il sito che permette l'acquisto della rivista in pdf a un costo inferiore, la fruizione in digitale non può che orientare il comportamento del lettore, implicato in nuove forme di quello che Michel de Certeau definirebbe «bracconaggio»⁴³⁷, ossia un movimento nei territori del testo in maniera non autorizzata e avulsa da regole e schemi. L'indebolimento dei vincoli, dato da una disposizione meno ingabbiante dello scritto, consente un errare libero in direzioni diverse in un vero e proprio ipertesto, un insieme di dimensioni sterminate e documenti collegati tra loro. Implicherebbe un implementarsi dello sforzo sul piano cognitivo, rendendo il contenuto in digitale più difficile da comprendere e memorizzare, come testimoniato da verifiche di carattere empirico che hanno coinvolto, negli ultimi quindici anni, due campioni di lettori per confrontare le loro differenti abilità sul testo stampato e sullo schermo.⁴³⁸

Non volendo esaminare a fondo le comodità offerte dai *link* immediati che consentono l'accesso rapido all'approfondimento o gli svantaggi potenzialmente provenienti da un affievolimento delle capacità di *deep reading*,⁴³⁹ basti sapere che «Film Tv» preserva l'equilibrio efficace tra il dominio del letterario e quello dell'informativo, anche nei gesti critici traslati nel dinamismo forsennato dell'online.

Le esigenze di strumentalità, trasparenza, spersonalizzazione e calcolabilità sono conciliate con il piglio soggettivo, interpretativo e intuitivo, anche qualora si applichi una migrazione mediale.

Le vicissitudini che riguardano il sito sono alterne e non facilmente riassumibili. Nato nel 2002 sotto la direzione di Emanuela Martini e con l'indirizzo *filmtv.it*, si struttura come uno spazio online preposto per lo *user content*. Con una barra di ricerca che permette di digitare il titolo di un film per essere avvisati, tramite mail, del suo prossimo passaggio in televisione e con la possibilità di selezionare giorni, orari, canali e generi per avere informazioni sulla programmazione completa, «Film Tv» non rinuncia al proprio luogo di guida televisiva in forma compatta e facilmente consultabile. Le schede dei film in sala, corredate di nutrite *photogallery* sono affiancate da un'ampia sezione dedicata ai commenti del pubblico e intitolata *Le vostre opinioni*.⁴⁴⁰ Un riquadro che invita alla partecipazione attiva mostra le varie voci (*Vota il tuo preferito*, *Scrivi la tua opinione su un film*, *Scrivi la tua opinione su un attore*, *Compila la tua playlist*, *Registrati*) e ciascuna riporta le ultime operazioni svolte per ciascun *prompt*, con tanto di nome utente.

Sottoforma di portale, nel 2008 viene acquistato dalle edizioni Banzai e, per qualche tempo, mantiene con la rivista una relazione di parziale sinergia e una collaborazione che si concretizza nella pubblicazione incrociata di contenuti, prima tra tutte l'uscita online delle recensioni settimanali leggibili su carta. Nel 2012, infatti, non ci sono significativi mutamenti nella natura del sito rispetto all'articolazione degli esordi. È possibile dimostrare approvazione, tramite un apposito voto, alle

⁴³⁷ MICHEL DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2010.

⁴³⁸ *Screen vs. Paper: Which One Boosts Reading, Comprehension?* Oxford Learning

⁴³⁹ Cfr. *supra* cap. 3.

⁴⁴⁰ *Filmtv.it* tramite [Internet Archive. Wayback Machine](http://www.filmtv.it), 29 ottobre 2004

opinioni e alle *playlist* degli altri utenti, contribuendo a stilare una classifica dei *top opinionist* e *top playlister* della settimana, del mese, dell'anno e di sempre e alimentando le interazioni tra i cinefili e il carattere ludico del discorso sul cinema.⁴⁴¹ Quando Banzai Media, divisione digitale del suddetto gruppo Banzai, viene acquisita da Mondadori, nel 2016, il rapporto di reciprocità ha già subito una battuta d'arresto e l'impronta eminentemente votata all'ostensione delle voci spettatoriali ha la meglio per molto tempo.⁴⁴² La cessione descritta comporta inevitabilmente la perdita di uno spazio in rete direttamente e liberamente collegato al giornale, conducendo alla scelta di dotarsi del sito *filmtv.press*, che ospita, a pagamento, i medesimi contenuti della rivista ed è attualmente attivo, con un vero e proprio scaffale che espone in bella mostra le copertine in ordine decrescente per data. Abbonandosi alla Sezione Digital di «Film Tv», a trenta euro all'anno, ci si assicura la lettura degli articoli pubblicati sul settimanale e l'accesso a tutti quelli che costituiscono l'archivio. In aggiunta a un ambiente virtuale con identità di contenuti, la rivista, tramite la riappropriazione da parte dell'editore Tiche s.r.l. del dominio *filmtv.it*, si dota finalmente di una costola estensiva con materiale supplementare. Oggi, la sezione di *Film in tv stasera* da votare e aggiungere a una *playlist* e quella di *Novità, recensioni, playlist e post scelti*, che ancora adotta una prospettiva partecipativa che coinvolge gli utenti, sono solo una parte della struttura del sito. Numerose sono le rubriche scritte dagli stessi redattori, da *Funny People* di Nicola Cupperi, sulle ragioni della comicità di monologhisti, stand-up e registi brillanti a *Overlook* di Andrea Pirruccio, sulle location e le case protagoniste di film e serie tv, da *Pavlov* di Matteo Bailo, sulle canzoni che, connesse alle sequenze cinematografiche, le potenziano e le destinano a imperitura memoria a *Zoomers* di Fiaba Di Martino, un viaggio generazionale tra gli attori *under* trenta. In affiancamento alle proposte *In tv*, *In streaming*, *Al cinema*, a *Serie tv*, *Film molto attesi* e *Top 250 di sempre*, il sito vanta dunque incursioni che vanno ben al di là del gusto ricreativo per la classifica e la validazione numerica. Sommariamente indicate la cronologia, le avversità e le funzioni degli ambienti digitali di «Film Tv», è opportuno altresì enumerare, pur esentandosi da un intento di esaustività, l'interesse per l'interazione tramite *social network*. Senza la pretesa che vengano assurti a luogo preposto all'atto critico, Instagram, Facebook, X assolvono soprattutto a un ruolo di promozione del giornale, tramite post riportanti stralci di interventi critici o brevi *reels* faceti e a tratti satirici che vedono il direttore intento a presentare i contenuti fruibili nel numero di prossima uscita. La propensione al coinvolgimento del pubblico, del resto, è un piacere di vecchia data per il settimanale ed è registrabile a partire dai sondaggi indetti tramite MyNetOpinion⁴⁴³ già durante la direzione Martini, fino all'app di «Film Tv», passando per l'appello a esprimersi sinteticamente su Twitter⁴⁴⁴ o con poche parole alla rivista, disincentivando il turpiloquio,

⁴⁴¹ Filmtv.it tramite [Internet Archive. Wayback Machine](#), 30 dicembre 2012

⁴⁴² Filmtv.it tramite [Internet Archive. Wayback Machine](#), 29 marzo 2019

⁴⁴³ Cfr. *supra* 3.1

⁴⁴⁴ «Film Tv», n. 14/2013, p.3

fino alle newsletter *Singolare, femminile!*, su voci e sguardi di donna⁴⁴⁵ e *Fuori le serie!* sui titoli seriali più importanti della settimana.⁴⁴⁶

Di origine molto recente è il podcast *Full Frontal*, la cui prima puntata viene pubblicata il 12 dicembre 2025, intorno alle ore 17:00. Il titolo è indicativo di un proposito che sembra essere costitutivo della rivista. Oltre a richiamare un film del 2002 diretto da Steven Soderbergh, definibile come un meccanismo di scatole cinesi in «un'opera esibita, quasi “pronografica”»⁴⁴⁷ l'espressione designa, in ambito cinematografico, una scena di nudo integrale frontale e allude, in questo caso, all'obiettivo di «mettere a nudo un film, un autore o un periodo della storia del cinema e alla fine è proprio questo a spogliare noi, a dirci chi siamo, come pensiamo il cinema, la critica e forse anche il mondo».⁴⁴⁸ In puntate a cadenza settimanale, seguendo dunque la stessa periodicità del cartaceo, ma scegliendo il venerdì anziché il martedì come giorno per il consueto appuntamento, «Film Tv» tiene fede alla volontà di scavare al di là della prima e immediata reazione suscitata da un'opera. Nell'istante in cui questa incontra le premesse e gli orizzonti che accompagnano il singolo individuo quando si accomoda davanti allo schermo e si approccia alla visione, causa un moto interiore accidentale, il quale merita di essere successivamente dipanato. Ponendo una lente d'ingrandimento sulle cause profonde dell'emozione scatenata, si mettono in luce non solo le pieghe di un film, ma anche quelle della propria sensibilità e del proprio retroterra culturale, che sono spesso indizi, disseminati nelle coscienze dei singoli, di generali paradigmi sociali. Nel podcast, tra le peculiarità del giornale viene altresì mantenuta la pluralità di voci. In ciascuna registrazione, di non più di trenta minuti, la conduzione di Sangiorgio è contrappuntata dai giudizi e dalle interpretazioni critiche di collaboratori o addetti ai lavori. Il primo episodio, dal titolo *Cose da fare, uomini stupidi, pittori astratti, film di rapina*, vede coinvolto, nel dibattito su *The Mastermind* (Kelly Reichardt, 2025), un detrattore illustre quale Paolo Mereghetti, che vede il film come in balia di «uno stupidone che non è capace di trovare un senso alle proprie azioni [...] e che non riesce a capire in che America si trova, in che periodo si trova». A controbattere è la regista francese Claire Simon, che lo ritiene invece un racconto estremamente rivelatore degli anni Settanta, narrati con «imperturbabile serietà». I cinque minuti iniziali della prima uscita di *Full Frontal* sono un saggio della coralità di una conversazione, non monologica né catalizzata dal solo sguardo del direttore, ma pensata per raccogliere vedute rappresentative di diversi ruoli del sistema cinematografico. Le loro brevi riflessioni alimentano il ragionamento tramite messaggi in differita, talvolta rivolti direttamente a Sangiorgio, e dunque aperti da un amichevole saluto che denota una confidenzialità comune nel rapporto tra colleghi critici, come avviene da parte dell'autore del celebre *Dizionario*, talaltra recanti il rumoroso sottofondo di un bar parigino, come nel citato caso dell'autrice di *Notre Corps* (Claire Simon, 2023). Il territorio del *medium* sonoro, già da lungo tempo presidiato con gli

⁴⁴⁵ *Singolare, femminile!*, Cfr. «Film tv» 7/2026 p. 5

⁴⁴⁶ *Fuori le serie!*, Cfr. *Ibidem*

⁴⁴⁷ Recensione di *Full Frontal* (Steven Soderbergh, 2002) su Spietati.it

⁴⁴⁸ Introduzione agli episodi del podcast *Full Frontal*, disponibile su Spotify, Apple Podcasts, Spreaker

interventi nel programma di Radio 24, *La Rosa Purpurea*, permette qui la connessione di voci che si esprimono non sincronicamente e spesso a notevole distanza geografica, consentendo una felice giustapposizione di confronti dialogici, che si amalgamano armonicamente anche nel dissenso delle opinioni, in quanto cooperanti nella realizzazione di un'analisi globale su un autore o una pellicola. L'esplorazione erratica e virtuosa assicurata dai numerosi riferimenti cui il cartaceo rimanda è qui traslata in un discorso nutrito di suggestioni ulteriormente studiabili grazie a minuziose descrizioni che forniscono *link* utili all'approfondimento. Nel quinto episodio, del 2 gennaio 2026,⁴⁴⁹ nell'analisi di *Orfeo* (Virgilio Villoresi, 2025) intitolata *Una porta nel muro*, Dino Buzzati, miti antichi, artigianato e magia emergono citazioni a Georges Méliès, Jiri Trnka, Norman McLaren, Mario Mariotti, Piero Fornasetti, Michel Gondry, Jan Svankmajer, Wes Anderson, Milo Manara, Lorenzo Mattotti, con rispettivi collegamenti ipertestuali che forniscono informazioni aggiuntive e talvolta conducono a interviste o *Lost Highway* presenti sulla rivista. Ampliano il discorso sommandosi ai rimandi al progetto *Anima e corpo*,⁴⁵⁰ all'invito ad ascoltare la musica di Angelo Trabace, compositore della colonna sonora originale del film in questione, a un affondo su Villoresi e sulla *Wunderkammer* e i dispositivi ottici da lui citati. L'utilizzo de *Il poema a fumetti* come fonte per *Orfeo* diventa anche un'occasione di approfondimento su Dino Buzzati e sui film tratti dalle sue opere.

L'accuratezza della parola, riscontrata come tratto distintivo della rivista,⁴⁵¹ è mantenuta anche nell'oralità del podcast, data l'urgenza, anche per limiti di minutaggio, di non improvvisare e di non dedicarsi alla profusione di sollazzanti chiacchiere cinefile. Ci si attiene, infatti, a un testo precedentemente approntato, in modo da entrare nel merito e procedere senza digressioni, con analisi che mettono ancora una volta al centro il cinema e un intento mirato di critica, anziché l'esibizione dell'identità del soggetto parlante. Nell'episodio *Da Bresson a Kieslowski. Con Grazia. E ovviamente Guè Pequeno* in occasione dell'uscita de *La Grazia* (Paolo Sorrentino, 2025) è addirittura conclamata la lettura di una recensione che mette a fuoco le peculiarità stilistiche del regista, con un rigore che non cede il passo ad alcun *excursus* labirintico o fuorviante.

4.2. I progetti di «Film Tv» sul territorio

Andrea Bellavita, intervenendo circa il tema del film festival e del suo costituire una modalità di discorso filmico,⁴⁵² riflette a partire da un ragionamento di Jacques Lacan intitolato *Il rovescio della psicanalisi*,⁴⁵³ nel quale a quest'ultimo viene mossa l'accusa di rispondere con parole forbite e complicate alle difficili questioni sociali e politiche che attanagliano quegli anni. Allo psicanalista viene

⁴⁴⁹ Cfr. *Episodio podcast Full Frontal su Orfeo* (Virgilio Villoresi, 2025)

⁴⁵⁰ Cfr. *infra* 4.3.

⁴⁵¹ Cfr. *supra* 3

⁴⁵² ANDREA BELLAVITA, *Il discorso del festival* in MENARINI, R., (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, pp. 71-83

⁴⁵³ JACQUES LACAN, *Il seminario, Libro XVII, Il rovescio della psicoanalisi*, 1969-1970, Einaudi, Torino, 2001

fatto presente polemicamente che i mezzi per dirimerle andrebbero cercati al di fuori di quelle parole. Bellavita trasla il concetto in campo festivaliero interrogandosi sulla possibilità di sperimentare una pratica e una conoscenza del cinema internazionale oltre i confini di quegli eventi. Lacan risponde alla provocazione rinnegando la dicotomia tra un “fuori” e un “dentro” e sostenendo che i soggetti implicati continuano il dibattito e lo generano a propria volta. Con un’ulteriore ricontestualizzazione potremmo allora sostenere che non è necessaria una migrazione altrove rispetto alla carta, in quanto non diventano afasici i lettori, né tantomeno la critica, che ragiona e prosegue la sua azione, o la cinefilia che appassionatamente persevera nella costruzione di feticci e simulacri. L’incarnazione pratica dell’idea di cinema strenuamente portata avanti dalla rivista si rivela allora inevitabile, come esito di un processo generativo autopoietico e iterativo che, partendo dalla carta, risulta in varie implicazioni, corollari e fisiologiche messe a terra.

A ciò è opportuno aggiungere alcune considerazioni deducibili dagli studi di sociologia del cinema, che esplorano il rapporto tra collettività e individui attraverso l’analisi del fenomeno cinematografico e del suo impatto sociale. Sin dagli albori, la visione in sala isola gli spettatori, pur uniti dalla condivisione in simultanea dell’esperienza, dimostrando che l’oggetto filmico non è esclusivamente documento, bensì elemento in grado di riflettere e parallelamente influenzare le dinamiche socioculturali.⁴⁵⁴ Nella contemporaneità della visione rilocalizzata e solitaria, nella quale la necessità di attenzione ed empatia che un’opera richiede è insidiata dalla concitazione impostasi con l’online, affinché sia percepita come seduttiva e stimolante, la proiezione pubblica di un film deve essere investita dell’aura di evento.

È bene, cioè, che venga presentato nel quadro di una rassegna, con *talk* o occasioni conviviali che fungano da appendice, oppure ancorato a temi che si spingono ben oltre la tecnica e l’estetica cinematografica e che pongano in campo argomenti d’attualità e meritevoli di essere discussi. La sempre più frequente “eventificazione” del cinema, o la creazione di un fenomeno mediatico totalizzante o di un caso che diviene oggetto di conversazione obbligata (si veda il recente *Barbenheimer*),⁴⁵⁵ è richiesta per la riproposizione di film del passato ancor più che per le uscite in sala. Se queste ultime godono di una capillare promozione e dell’effetto di novità che scatena la curiosità del pubblico, il ritorno di pellicole più datate spesso non ha dalla propria la memoria dello spettatore che, eccezion fatta per l’instancabile cinefilo, risulta dimentico delle fondamenta su cui il presente inevitabilmente poggia e miope nella conoscenza della storiografia del cinema. A tal proposito, con intento formativo spesso accompagnato al desiderio di guidare alla scoperta di filmografie marginali e di non immediata fruizione, dal 2018 al 2020 «Film Tv» dà avvio a *Film Tv Lab*.

Il progetto nasce dall’incontro del settimanale con l’associazione *Dinamo Culturale*, ideatrice e curatrice del corso di educazione all’immagine *Capire la storia del cinema* e organizzatrice di rassegne e festival

⁴⁵⁴ PIERRE SORLIN, *Introduzione a una sociologia del cinema*, edizioni ETS, Pisa, 2017.

⁴⁵⁵ *Barbenheimer* è una parola macedonia per descrivere il fenomeno culturale, memetico e mediatico legato all’uscita contemporanea nelle sale cinematografiche di *Barbie* (Greta Gerwig, 2023) e *Oppenheimer* (Christopher Nolan, 2023). Cfr. Il Tascabile.com [Essere e gadget](#)
[Cosa resta di Barbenheimer e delle profezie di Günther Anders ora che abbiamo consumato il prodotto.](#)

attivi sul territorio lombardo. Facendo propria la massima di John Berger, secondo il quale «è il vedere che determina il nostro posto all'interno del mondo che ci circonda», con un impianto laboratoriale, come testimoniato dal titolo, si concretizzano visioni, incontri e confronti capaci di stimolare riflessioni e provocazioni dal respiro innovativo. In questo «spazio polifunzionale»⁴⁵⁶ viene messa a frutto la competenza dei membri della redazione, con l'obiettivo di coinvolgere target diversi, in una prospettiva intergenerazionale, in sintonia con l'indirizzo della rivista, e in un proficuo amalgamarsi di esperienze e desideri di approfondimento di professionisti, studenti e curiosi.⁴⁵⁷ Il critico dimostra così di saper prendere atto che la propria attività professionale coincide, per altri, con una forma di svago, che può però ambire a divenire una pratica ricreativa esercitata con coscienza, in continuità con una consapevolezza già maturata da Morandini.⁴⁵⁸ Egli sostiene:

Più che la letteratura, il teatro, la musica, il cinema è, o è stato, sinonimo e sineddoche di tempo libero, svago, divertimento. Ne deriva il carattere particolarmente delirante e schizofrenico del nostro mestiere: un critico di cinema ha come base del proprio lavoro quello che per gli altri – per la maggioranza dei cittadini – è o era uno dei modi per occupare il tempo libero, ossia, secondo l'anglomania imperante, il *leisure*.

L'idea di critica portata avanti dalla rivista dimostra di non voler defraudare lo spettatore del piacere legato alla natura ricreativa della visione, ma di conoscere e applicare un discrimine rispetto all'«obbligatoria tempestività»,⁴⁵⁹ che è lo specifico cui si circoscrive la critica quotidianista, e alla conoscenza razionale del discorso accademico. Quest'ultimo poggia inevitabilmente su un legame sociale in cui il sapere si rimette all'autorità dell'autore e a quanto convenzionalmente riconosciuto e incontestabilmente tramandato «dalla scienza ufficiale.»⁴⁶⁰ Non rinunciando a conciliare l'anima ludica con quella pedagogica, *Film Tv Lab* si distingue come fucina dialettica che non si limita a consolidare un sapere già istituzionalizzato, ma lo sottopone a verifica critica, mettendolo alla prova e interrogandone le fondamenta.

Centrali sono i laboratori di critica militante, nei quali ci si interroga sullo statuto della professione in oggetto, facendo proprio il monito di François Truffaut, secondo il quale «L'esercizio della critica è molto più interessante quando c'è battaglia, la critica è un'intendenza, la linea di confine con il fronte».⁴⁶¹

⁴⁵⁶ Filmtvlab.it

⁴⁵⁷ Cfr. *Ibidem*

⁴⁵⁸ MORANDO MORANDINI, *Non sono che un critico. Il ritorno*, Milano, Il Castoro, 2003, p.13.

⁴⁵⁹ LORENZO PELLIZZARI, *Premessa*, in *Vivement Truffaut! Cinema, libri, donne, amici, bambini*, Torino, Lindau, 2011, p.16

⁴⁶⁰ SILVIA CIMARELLI, *Una lettura introduttiva ai quattro discorsi di Lacan*, in «Attualità lacaniana», n.11, 2010, p.81. Cfr. ANDREA BELLAVITA, *Il discorso del festival* in MENARINI, R., (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, pp. 71-83.

⁴⁶¹ Cfr. FRANÇOIS TRUFFAUT, *Une certaine tendance du cinéma français*, Cahiers du Cinéma, n. 31, 1954.

Alcuni dei partecipanti possono successivamente mettere a frutto quanto appreso e sperimentato grazie a un accredito stampa, fornito da filmtv.press, con il quale curare la copertura giornalistica dei festival Sguardi Altrove, Bergamo Film Meeting, Festival del Cinema Africano, d'Asia e America Latina.

Similmente, chi porta a termine il workshop di giornalismo cinematografico può tradurre in pratica gli insegnamenti volti a produrre una scrittura autonoma, volta a non essere schiavi delle parole altrui, garantendo la propria presenza e il proprio lavoro di produzione testuale al Filmmaker Festival. Quest'ultima è una realtà avvezza alla collaborazione con la rivista, data l'afferenza di alcuni selezionatori e organizzatori allo stesso ambiente redazionale. Accanto a proiezioni di titoli poco noti, non canonici o passati in sordina, quali *Prologo ed ecfrasi di Alberto Camerini* (Riccardo Giacconi), *Ilegitim* (Adrian Sitaru), *Curzio e Marzio* (Dario Agazzi, Luca Ferri), vengono appagati i consolidati piaceri cinefili, in forma di retrospettive (come quella dedicata a Quentin Tarantino) o di serate in collaborazione con *Bloodbuster*, storica videoteca milanese. Non mancano le iniziative curate da case di produzione indipendenti, come *Reading Bloom* di Letizia M.Gatti, a proposito del restauro di *Ombre* (*Shadows*, John Cassavetes, 1980), alla presenza di Ross Lipman, che proietta il proprio cinesaggio *Notfilm* (Ross Lipman, 2015) a proposito delle vicende produttive di *Film* (Alan Schneider, Samuel Beckett, 1965), una collaborazione tra Samuel Beckett e Buster Keaton. Le nuove uscite possono fungere da occasioni per addentrarsi nelle filmografie degli autori o risalire ai loro esordi cinematografici, come avviene per Todd Phillips: l'arrivo in sala di *Joker* (Todd Phillips, 2019) invita a scoprire il documentario *Hated: GG Allin and the Murder Junkies* (Todd Phillips, 1993). In pieno spirito laboratoriale, il teatro non viene contemplato solo sul frangente teorico-analitico, tramite incontri con Enrico Casagrande e Daniela Nicolò (*Motus*), Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, Silvia Calderoni, Pippo Delbono o Amedeo Punzo (*Compagnia della Fortezza*), ma anche in prospettiva applicativa, con la messa in scena di alcuni capitoli della sceneggiatura di *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) sotto la guida attoriale di Mino Manni. La redazione di «Film Tv» diviene anche teatro di performance musicali, con le esibizioni di Verano (Anna Viganò), Daniele Carretti (storico chitarrista degli Offlagga Disco Pax), Nicolò Carnesi, Alessandro Fiori, Any Other (Adele Nigro), Giovanni Succi, coerenti con un contesto di evasione e intrattenimento.

Rispondenti alle urgenze di problematizzazione poste in campo dallo scenario socioculturale sono, per esempio, le presentazioni di libri, tra gli altri *Grandi affari (Big Business): Laurel & Hardy e l'invenzione della lentezza* (Gabrielle Gimmelli, 2018) o *L'occhio della macchina* (Simone Arcagni, 2018), ma anche eventi come *Queer is the new black*, con cui Ilaria Feole indaga identità e rappresentazione nella serialità contemporanea, un workshop di Rinaldo Censi sulla figura del curatore e sulla sua crucialità nel paesaggio intellettuale odierno, la proiezione e contestualizzazione di *The Dead Nation* (Radu Jude, 2017) durante la ricorrenza del Giorno della Memoria. Sebbene l'imperversare dell'epidemia di Covid-19 possa minacciare una battuta d'arresto del progetto, nel dicembre 2020, *Film*

Tv Lab aderisce a una vera e propria *Didattica a distanza*⁴⁶² e segnala ben dieci corsi da regalare, in versione online, che spaziano dal cinema di genere italiano alle serie tv, dalla fantascienza a Woody Allen, dalla poesia alla canzone⁴⁶³ e l'iniziativa procede recentemente con un'edizione online di teoria e pratica del cinema in intelligenza artificiale, con la docenza di Pietro Lafiandra e Flavio Pizzorno.

Nel 2024, «Film Tv» tenta ancora una volta di ovviare alle carenze di una scena cinematografica e critica milanese che spesso ha parvenze di esilità o inconsistenza, in contrapposizione a un clima romano più istituzionale e istituzionalizzato, date anche le possibilità di formazione offerte dal Centro Sperimentale di Cinematografia, che si traducono in un dialogo diretto e florido con le industrie. Per radicarsi in una realtà sontuosamente metropolitana, ma parallelamente più periferica e indisciplinata dal punto di vista dell'architettura di progetti e della generale prassi cinematografica, la rivista si consacra a un nuovo corso con la collaborazione instaurata con il Nuovo Anfiteatro Martesana (NAMA).⁴⁶⁴ Proprio da una bigia, operosa e avanguardistica città che sperimenta progetti di ingegneria sociale e che «disciplina (in maniera occulta) il proprio capitale umano urbano facendolo ballare sulle ceneri dell'antagonismo sociale» prende avvio una rassegna che si cura delle sollecitazioni del contesto e «suggerisce un programma di visioni per confrontarsi/specchiarsi con l'immagine della città».⁴⁶⁵ In un programma concepito tra richiami offerti da testi musicali (*L'inutilità della puntualità*, Afterhours) ed echi poetici novecenteschi (*In questo progresso scorsoio*, Andrea Zanzotto), nei mesi di marzo e aprile 2024, NAMA, centro culturale e creativo affacciato su uno dei quartieri più multietnici della città, ospita, con l'introduzione di Lucia Tozzi e alla presenza di registi e critici, le proiezioni di *San Siro* (Yuri Ancarani, 2014), *L'infinita fabbrica del Duomo* (Massimo D'Anolfi, Martina Parenti, 2015), *Il festival del proletariato giovanile al parco Lambro* (Alberto Grifi, 1976), *DUE* (Riccardo Giacconi, 2017) *Un'estate a Milano* (Demetrio Giacomelli, 2018) e *De Sancto Ambrosio* (Antonio Di Biase, 2018), *ZONA/* (Andrea Caccia, 2020), *BloccoNove* (Michele Silva, Federico Frefel e Léa Delbès, 2020).

Nel 2025, con l'ardire di sondare lo spazio del mondo ritenuto irraggiungibile ed eternamente condannato al fuori campo, in quanto “osceno”, nel suo significato etimologico di “non appartenente alla scena” e dunque impendibile, la collaborazione di Nuovo Anfiteatro Martesana con «Film Tv» e Filmmaker Festival si riattiva. In quattro incontri tesi a ragionare sulle possibilità di filmare l'invisibile e sulle conseguenze, al brutale eccesso di visibilità che demistifica l'illusione e infrange il mistero, lo spettatore è invitato a confrontarsi con riprese in carcere, immagini che filmano il sesso sfidando le regole imperanti nella grammatica pornografica, cortometraggi sprezzanti dell'emofobia e scrutanti il sangue dalla dimensione orrorifica a quella naturale e corporea, telecamere che riprendono il sé in un intimo “Cinema-Io”. Il palinsesto comprende: *Il grande fardello* (Marianna Schivardi, Simone Pera, 2004), *Cattività* (Bruno Oliviero, Luca Mosso, 2019), *69Bites* (Marianna Schivardi, Kristoph Tassin,

⁴⁶² «Film Tv» 50/2020, p. 15

⁴⁶³ *Ibidem*

⁴⁶⁴ Cfr. nuovoanfiteatromartesana.org

⁴⁶⁵ «Film Tv» 09/2025, p. 7

2008), *ISVN - Io sono Valentina Nappi* (Monica Stambrini, 2018), *Chello 'ncuollo* (Olga Torrico, 2023) *Ferine* (Andrea Corsini, 2019), *Kirsa Nicholina* (Gunvor Nelson, 2016), *Ritratto temporale IV* (Ilaria Pezone, 2025), *Vita Nova* (Danilo Monte, 2016).

La riflessione sull'infilmabile riattiva il confronto con gli eccessi, come l'amore e la morte, che già per Roland Barthes ne *La camera chiara* (1980)⁴⁶⁶ sono relegati all'oscenità e che necessitano di essere riletti alla luce delle fratture del presente. Il ritorno ai nuclei da sempre problematici in tema di ripresa e fuoricampo è accompagnato all'articolazione di ipotesi e slanci che testano i tempi a venire. *Talk* e proiezioni sotto il titolo *Il cinema è un'invenzione senza futuro?*, nel 2026, chiamano in causa realtà virtuale e intelligenza artificiale, formulando una scommessa sulle forme che l'audiovisivo potrà assumere, data la possibilità di ridefinirne statuto e ontologia con i dispositivi emergenti. All'interno del festival culturale di NAMA, *Immaginare il futuro*, «Film Tv», con Filmmaker e NeNet, ragiona su un cinema definibile «(trapassato) prossimo»,⁴⁶⁷ in una conciliazione di conoscenze che, come avviene di consueto per la rivista, comprende le fondamenta irrinunciabili e le sfide e anticipazioni, abbracciando la diacronia.

4.3. «Film Tv» e la distribuzione

In un editoriale del 2024, Sangiorgio, rispondendo a parole biasimevoli e insultanti ricevute, soprattutto sui social, circa la copertina di un precedente numero dedicata a Taylor Swift, sembra intavolare un prezioso discorso, volto non tanto a mettere a tacere dissensi e reclami, quanto a dettare i principi dell'idea di critica perseguita dalla rivista. La rilevanza attribuita alla popstar, fenomeno di massa che costituisce un caso degno di nota anche solo in termini numerici, è indice della capacità di rinunciare all'autoreferenziale godimento cinefilo dato dal dedicarsi all'esame di autori rigorosamente bistrattati e sconosciuti ai più. Allo stesso modo, l'accogliere le contestazioni di buon grado, se espresse con garbo, denota l'umiltà di distaccarsi dalle proprie convinzioni radicate, non tenere ostinatamente il proprio punto, ma saper scorgere eventualità percorribili anche oltre il confine del proprio ambito di pertinenza.⁴⁶⁸ Il naturale sviluppo di questo discorso potrebbe risiedere nelle argomentazioni comparse in un numero dell'anno successivo.⁴⁶⁹ Nell'editoriale svetta il titolo *Tautologie* ed è proprio dalle circolarità pleonastiche che il direttore vorrebbe prendere le distanze. All'indomani dell'elezione del nuovo papa, Robert Francis Prevost, Leone XIV, Sangiorgio riflette sul casuale didascalismo insito nel suo nome, che suona in italiano come "prevosto", e coglie l'occasione per sottolineare come l'incappare nella riaffermazione dell'ovvio sia un morbo contemporaneo, anche in ambito cinematografico. A fronte dell'istupidimento del ripetere verbalmente ciò che l'immagine già trasmette in autonomia, cita esempi

⁴⁶⁶ Cfr. ROLAND BARTHES, *La camera chiara*. Nota sulla fotografia, Einaudi, Torino, 2003.

⁴⁶⁷ Cfr. Programma completo su nuovoanfiteatromartesana.org

⁴⁶⁸ «Film Tv», n. 39/2024, p.3

⁴⁶⁹ «Film Tv», n. 19/2025, p.3

di reazione alla tautologia, nei nomi di David Fincher, Dag Johan Haugerud, Steven Soderbergh, David Cronenberg, Wes Anderson, che firmano diverse opere nelle quali i semplicistici schemi moralistici delle confessioni dei protagonisti sono discussi e terremotati o la superfetazione di informazioni offusca l'immediata comprensione. Ridondare insistendo sul superfluo o accondiscendere nella ratifica di prodotti unanimemente acclamati sembra una piaga che infetta anche gli organismi critici odierni. Tendendo a un approccio conciliativo, mirato a non scontentare nessuna parte, le voci dissidenti o marginali si modulano e armonizzano nel discorso comune. Quest'attenuazione ha senz'altro il pregio di preservare l'*appeal* generale e non alienare il proprio pubblico né procurarsi l'indignazione di autori e registi,⁴⁷⁰ ma si tratta anche di una mitigazione che potrebbe risultare in una perdita di incisività del gesto critico. Una neutralità diffusa sfocia in una riduzione della sostanza delle affermazioni e in una mancanza di fermezza nella difesa di ogni posizione. Per non ricadere nella tautologia espressiva, dunque, «Film Tv» si esprime con slancio, non solo evitando gli ammorbidenti di giudizio, ma anche sostenendo “anima e corpo” i film particolarmente apprezzati. È proprio tale espressione a intitolare un progetto il cui atto di nascita compare nel numero 31/2024. La premura di recensire tutte le uscite nelle sale, con i mezzi di cui si è approfonditamente discusso nel capitolo precedente,⁴⁷¹ è lodevole ma non sufficiente al mandato militante che il settimanale non rinuncia a perseguire. Ai consigli di visione si sommano ora pochissimi titoli, nemmeno uno al mese tra agosto e dicembre dello stesso anno, accolti sotto la propria tutela e valorizzati con il proprio supporto. A partire da una comunicazione pensata su misura per ciascuno di essi, si tenta di assicurare a queste opere il pubblico che meritano, garantendo loro lo spazio del giornale, dei social, della *newsletter* e della *community*. Si caldeggia, in accordo con i distributori dei primi tre film in questione, Lucky Red, Istituto Luce, I Wonder Pictures, una visione partecipata che faccia da preludio a un dibattito fecondo.

Invelle (Simone Massi, 2023), in sala dal 29 agosto, è il primo lungometraggio di uno dei massimi animatori italiani. Il titolo in dialetto marchigiano, traducibile con la perifrasi “in nessun posto in particolare” allude con immediatezza a tempi e geografie arcane, che troneggiano in un cinema di resistenza che esplica la dimensione analogica della fatica, del lavoro delle mani e della preservazione di una memoria messa a rischio. «*Invelle* si muove in immagini nette eppure cangianti, potenti, pulsanti, pronte a passare, come sempre questo cinema che se ha dei padri ce li ha russi, poeti, *scultori del tempo*: Andrej Tarkovskij, Aleksandr Alekseev, Aleksandr Petrov»⁴⁷². Le voci che consentono l'espressione dei personaggi sono quelle di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Mimmo Cuticchio, Luigi Lo Cascio, Giovanna Marini, Achille Massi, Gemma Massi, Toni Servillo, Filippo Timi. I riferimenti qui chiamati in causa sono sufficienti a comprendere la crucialità di riservare al lavoro di Massi una cura prioritaria, a partire da contenuti Instagram dedicati, comprendenti una videointervista al regista condotta da Matteo Marelli, un dialogo con il produttore Daniele Di Gennaro, la segnalazione della sua programmazione

⁴⁷⁰ «Film Tv», n. 39/2024, p.3

⁴⁷¹ Cfr. *supra*, 3.2.

⁴⁷² «Film Tv», n. 35/2024, p.3.

presso il Cinema Quattro Fontane – Circuito Cinema di Roma con una mostra *Frammenti di Invelle*, che prevede una selezione degli oltre 40 mila fotogrammi, disegnati e lavorati a mano, che compongono il film.⁴⁷³ Matteo Marelli interviene inoltre, alla presenza del regista, durante la proiezione presso il Cinema Beltrade, mediando il dibattito con il pubblico in sala.

Il secondo titolo è *Bestiari, Erbari, Lapidari* (Massimo D'Anolfi, Martina Parenti, 2024), un'enciclopedia che interroga la nostra visione sull'universo animale, vegetale e minerale tramite capitoli dedicati. Viene presentato Fuori concorso alla 81ª Mostra del cinema di Venezia ed esce in sala dal 5 ottobre.⁴⁷⁴ Oltre ai post nei quali i due registi raccontano la lavorazione di un documentario che è un vero e proprio viaggio in preziosi archivi cinematografici, nell'orto botanico di Padova e in un cementificio per risalire alla genesi delle pietre d'inciampo, si trova il giudizio di Paolo Mereghetti, che, in quanto autore di un'opera sistematica e organica come *Il Dizionario*, rivendica non poche affinità con la struttura onnicomprensiva di *Bestiari, Erbari, Lapidari*. L'intervista a Massimo Mariani, responsabile del suono del film, riporta in descrizione anche i seguenti appuntamenti del tour, che comprendono le proiezioni al Cinema Greenwich di Roma, al Cinema Roma di Pistoia, all'Auditorium San Tommaso di Pavia,⁴⁷⁵ al Teatro Invito Ultimaluna di Lecco, al Cinema Rouge et Noir di Palermo.

Infine, *The Beast (La Bête)*, Bertrand Bonello, 2023) percorre la via della distopia tramite la storia melodrammatica di un amore che subisce le sferzate di un tempo impietoso, che va dalla Belle époque a un 2044 con un'intelligenza artificiale imperante. Nei parametri di una *science-fiction*, la storia di un legame impossibile raccontato da Henry James è traslata in un'oscurità straordinariamente narrata da uno dei massimi registi contemporanei e dalla performance dell'"attrice-autrice" Léa Seydoux. Il Cinema Beltrade organizza una proiezione con il regista in collegamento, anche questa volta moderata da Marelli. Il film viene proiettato in anteprima durante la seconda edizione del Fantasticon Film Fest di Milano, con la direzione artistica di Pedro Armocida e le interviste a Bonello guidano lo spettatore alla scoperta dei suoi maestri, da Jim Jarmusch di *Stranger Than Paradise* (Jim Jarmusch, 1984) a Wenders, Antonioni, Pasolini e Dreyer, secondo una progressione anarchica che prescinde dalla cronologia e, con un percorso appassionato e bulimico, arriva ad abbracciare Carpenter, Romero e Fulci.⁴⁷⁶

L'eterogeneità dei titoli non lascia spazio a riserve in merito all'impegno di «Film Tv» di accogliere testi filmici di matrice generica e di registro formale ben distinti, non avviluppandosi viziosamente nell'apologia di autorialismi di sorta, ma argomentando le scelte con motivazioni saldamente radicate nel valore effettivo degli oggetti artistici in questione.

A distanza di poco tempo, nuovi titoli in uscita nel 2025 integrano il progetto: è il turno di *The Shrouds – Segreti sepolti* (*The Shrouds*, David Cronenberg, 2024), *Dreams* (*Drømmer*, Dag Johan Haugerud,

⁴⁷³ Cfr. [Profilo Instagram di @filmtvrivista](#), post del 28 agosto 2024.

⁴⁷⁴ Cfr. *infra* 4.4

⁴⁷⁵ Cfr. *Infra*

⁴⁷⁶ Cfr. [Profilo Instagram di @filmtvrivista](#)

2024), *Balentes* (Giovanni Columbu, 2024). Il primo di questa terzina, presentato in anteprima alla 23^a edizione di Busto Arsizio Film Festival, durante il quale David Cronenberg dialoga con Gianni Canova, e in uscita il 3 aprile distribuito da Europictures, è un film “beckettiano” e «parlato, in cui si discute fittamente di quel che sta oltre, riprendendo una trama che è solo un coacervo di ipotesi, e le inquadrature, ferme e allucinate, non sanno distinguere il vero dal possibile. Un film magistrale».⁴⁷⁷ Pier Maria Bocchi, invece, presenta l’opera del norvegese Haugerud, il terzo capitolo, in sala per Wanted Cinema, dopo *Sex* (Dag Johan Haugerud, 2024) e *Love* (Dag Johan Haugerud, 2024), vincitore dell’Orso d’oro alla Berlinale 2025, come il racconto di formazione di una liceale con i sussulti del cuore e i tormenti tipici dell’adolescenza, che lavora soprattutto sul rapporto dialettico tra l’uomo e lo spazio che lo circonda, nello specifico la città di Oslo.⁴⁷⁸ I protagonisti conversano senza la veemenza propria dei conflitti pur affrontando questioni controverse, anche grazie alla levità della scrittura, desunta dal modello francese di Éric Rohmer, mentre allo spettatore è delegato l’onere riflessivo in merito alle possibilità d’azione nelle fitte trame del reale. Intervistato al Cinema Beltrade da Sangiorgio, Haugerud attraversa temi come i sogni, la memoria e la scrittura dell’amore.

Dopo la presentazione nel 2024 ad *Alice nella città* alla Festa del cinema di Roma, e poi all’*International Film Festival Rotterdam*, ad *Annecy* e a *IsReal*, *Balentes* (Giovanni Columbu, 2024) esce in sala dal 29 maggio e conquista il favore della redazione di «Film Tv», grazie a immagini epifaniche di una Sardegna all’alba degli anni Quaranta che, similmente al lavoro di Simone Massi, prendono vita grazie all’artigianalità dell’animazione. La sceneggiatura, in principio, è già corredata di disegni che, ottenuto dal ministero un contributo per lo sviluppo del progetto, smettono di essere condannati all’immobilità delle tavole fisse, e dimostrano come il metodo debba necessariamente scaturire dall’opera e non possa precederla.⁴⁷⁹

Il passo ulteriore di una rivista che ambisce a muoversi in una traiettoria di supporto alla distribuzione, tramite associazioni interessate ad accogliere e raccontare film e sale o spazi universitari che desiderino accompagnare la proiezione con forum e analisi a fini didattici, è quello di assumere la funzione di area espositiva che metta in risalto un’opera affinché questa possa circuitare. Nasce, allora, l’iniziativa de *I fantastici 4 di Film Tv*, riassunta nei termini di una «versione indipendente, fuori mercato e di guerriglia di *Anima e Corpo*».⁴⁸⁰ I film scelti sono realizzati con poco budget e, una volta approdati ai festival, non hanno potuto godere di una distribuzione. Data la familiarità dei critici del giornale con concorsi e rassegne cinematografiche (si pensi a Mauro Gervasini, consulente alla Mostra del Cinema di Venezia o a Maria Sole Colombo, membro del comitato di selezione al Trento Film Festival) accade assai frequentemente di intercettare opere che, a dispetto di un’innegabile qualità, non raggiungono la sala a causa di un’incertezza nella profilazione di un target. Con le loro forme sorprendenti, tuttavia, meritano

⁴⁷⁷ «Film Tv», n. 12/2025, p. 18

⁴⁷⁸ Cfr. [Profilo Instagram di @filmtvrivista](#)

⁴⁷⁹ Cfr. «Film Tv», n. 20/2025, pp.16-18.

⁴⁸⁰ «Film Tv», n. 23/2025, p. 16.

di incontrare il pubblico, quandanche la sua entità non possa essere riassumibile né prevedibile. Sovvertendo le norme precostituite a favore di una dirompente ricerca del paradosso, *Giganti rosse* (Riccardo Giacconi, 2023), *Fratello documentario* (Diego Fossati, 2024), con *Per Finta* (Diego Fossati, 2024), *La meccanica delle cose* (Alessandra Celesia, 2023) e *Astrid's Saints* (Mariano Baino, 2024) costituiscono il polittico delle quattro pellicole.⁴⁸¹ Contattando via mail il direttore della rivista, è possibile che queste opere si diano allo sguardo degli spettatori, offrendo esempi “supereroistici” di cinema non omologato.⁴⁸² La preziosa mediazione di «Film Tv» si esplica attraverso un sostegno nella comunicazione, ma soprattutto nel favorire l’incontro con esercenti, associazioni culturali e cineforum intenzionati a inserire i suddetti film nella propria programmazione, ponendosi come prezioso anello di congiunzione tra autori e distribuzione.⁴⁸³

Nel febbraio 2026,⁴⁸⁴ *Cinelabnews* aggiorna i lettori sulla diffusione in sala de *I fantastici 4* al Museo nazionale del cinema di Torino e sulla proiezione dei lavori di Diego Fossati al Cinema Beltrade di Milano, durante la serata della rassegna *Indocili*, realizzata dall’associazione Tafano e dedicata ad autori e autrici *under 35*.

In un panorama cinematografico come quello italiano, che sembra non esporsi al rischio d’impresa, quanti riescono nell’ambiziosa e sfidante opera di realizzazione di forme cinematografiche atipiche o non standardizzate, meritano senza dubbio l’appoggio dei dispositivi critici che non vogliano perseverare nell’asservimento compiaciuto dei linguaggi preponderanti.

Del resto, la rivista cinematografica può conoscere questo unico modo per sopperire all’incuria rivolta verso alcune opere trascorse inosservate nello scenario cinematografico nazionale. Se esistono infatti in campo letterario iniziative editoriali che hanno addirittura influito sulla genesi di romanzi, contrassegnati quindi da attributi quali “solariano”, “vociano” o “rondesco”⁴⁸⁵, finanche determinando gli orizzonti e fornendo linfa vitale a futuri capolavori (*Uno, nessuno, centomila* di Pirandello, *Il garofano rosso* di Vittorini o *La cognizione del dolore* di Gadda)⁴⁸⁶, nell’audiovisivo è esclusivamente possibile una viva forma di attivismo culturale. Si raccoglie in questo modo il testimone di un lavoro critico che sin dal Novecento, dalle rivalutazioni di Carlo Di Carlo della bistrattata prima stagione produttiva documentaristica e sperimentale “antonioniana”⁴⁸⁷, sostiene posizioni indipendenti da quelle conformi alla tendenza dominante.

⁴⁸¹ Cfr. *Infra* 4.4

⁴⁸² «Film Tv», n. 23/2025, p. 16.

⁴⁸³ Cfr. *Ibidem*

⁴⁸⁴ «Film Tv», n. 07/2026, p. 5

⁴⁸⁵ GIUSEPPE LANGELLA, *Il Novecento delle riviste: letteratura e cultura militante* in GIULIANO LADOLFI, ROBERTO CARNERO (A CURA DI), *Spazi della letteratura. - (Studi;57)*, Interlinea, Novara, 2008, p.23

⁴⁸⁶ *Ibidem*

⁴⁸⁷ Cfr. FABRIZIO PESIRI, MARIA PIA SILLA, FRANCESCA ROMANA VAGNONI, (A CURA DI), *Antologiadoc*, Fondazione Bizzarri Edizioni, 2019

4.4. Cadenze d'inganno. Il documentario italiano nelle pagine di «Film Tv»

Ulteriore prova dell'impegno della rivista nella concretizzazione della propria idea di critica, attraverso rapporti con le istituzioni e collaborazioni che coinvolgono associazioni culturali e realtà attive sul territorio lombardo, è la relazione sinergica con realtà accademiche, come l'Università degli Studi di Pavia. Tale reiterata ed efficace interazione ha luogo all'interno dell'Auditorium di Palazzo San Tommaso,⁴⁸⁸ uno spazio polifunzionale nato nel 2019 e dedicato alla memoria di Vincenzo Buccheri, destinato all'incontro tra istituzioni, studenti e cittadinanza in occasione di proiezioni, retrospettive, spettacoli teatrali, conferenze e seminari. Gli eventi e le iniziative citati poc'anzi condividono con il settimanale un'identità di vedute che riguarda l'eterogeneità dei lettori-spettatori cui si rivolgono. La scelta di una forma non settoriale né elitariamente specialistica consente di raggiungere non solo studenti interessati a consolidare il proprio percorso formativo, per lo più afferenti alla laurea magistrale in Scritture e Progetti per le Arti Visive e Performative, ma anche cultori della settima arte o appassionati dediti all'intrattenimento cinematografico. L'accesso gratuito costituisce un ulteriore fattore d'attrazione e d'inclusione, rendendo l'Auditorium un luogo didattico-ricreativo che si offre come alternativa e implementazione all'interno di un panorama cittadino che ospita un unico piccolo cinema. Il Politeama di Pavia, privo della diversificazione di programmazione garantita dai multisala, non può infatti soddisfare le esigenze di visione di un pubblico composito per gusti e abitudini. La sala dell'Auditorium, pur di ridotte dimensioni corrispondenti a un totale di 46 sedute, si sta affermando come punto di riferimento culturale del polo universitario pavese e della città tutta. La sua collaborazione con «Film Tv» vede i propri precedenti in eventi nei quali sono intervenuti diversi redattori della rivista e si consolida nell'anno accademico 2025/2026, ospitando dapprima la rassegna de *I fantastici 4 di Film Tv*,⁴⁸⁹ alla presenza dei registi in dialogo con Giulio Sangiorgio e con il pubblico, e, in seguito, la mostra dal titolo *Cadenze d'inganno. Il documentario italiano tra le pagine di «Film Tv»*. Questo allestimento ha luogo nel *foyer* dell'Auditorium, nel quale sono esposte quattro teche contenenti materiale esclusivamente cartaceo attinto dallo stesso giornale. Giona A. Nazzaro, nel 2020, descrive la natura del “cinema del reale” attribuendole un mandato raddomante, ma comunque votato a rifrangere un contemporaneo presunto, indifferente e imprevedibile.

Si pensa ai fratelli Lumière come antesignani del documentario e a Méliès come creazione fantastica. E se fosse vero il contrario? Méliès “documenta” le possibilità del dispositivo di creare un'altra realtà che per essere vista può solo essere filmata, mentre i Lumière, filmando gli operai che escono dalla fabbrica (quante volte hanno fatto ripetere la “scena” prima che sembrasse vera?) di fatto creano le premesse per un doppio

⁴⁸⁸ Il Palazzo San Tommaso è una sede universitaria pavese, edificio storico al centro della città, sito in Piazza del Lino, 1.

⁴⁸⁹ Cfr. *Supra* 4.3.

fantastico del mondo che, con cadenza d'inganno, si dichiara "reale" [...] Il documentario è il regno della finzione.⁴⁹⁰

L'Italia è un paese chiamato costantemente e inevitabilmente a fare i conti con l'ingombrante tradizione del neorealismo, a causa della quale la realtà è troppe volte assunta a feticcio o a condizione necessaria a conferire autorevolezza al cinema. Il documentario italiano degli ultimi vent'anni, tuttavia, secondo la lettura della redazione di «Film Tv», sembra abdicare al ruolo di imbonitore che imbriglia gli accidenti indomabili del presente: la tendenza più frequentemente riscontrata è di cedere a quelle che Nazzaro definisce *cadenze d'inganno*. Queste insidiose dissimulazioni del reale, numerose e complesse, sono così denominate citando il documentario realizzato nel 2011 dal cineasta Leonardo Di Costanzo.

Il regista incontra Antonio, ragazzino di dodici anni, nel 2003, in un giardino pubblico nel centro di Napoli. Inizia a seguire le sue giornate scandite tra la casa, la scuola e lo svago nel quartiere popolare in cui vive, fino a quando il ragazzo dimostra di perdere interesse per il progetto e si sottrae allo sguardo della videocamera e dell'autore. Di Costanzo, tuttavia, non rinuncia a portare avanti il proprio lavoro, alternando alle già realizzate riprese di Antonio le proprie inedite riflessioni personali, fino alla richiesta da parte del giovane di tornare a filmare otto anni dopo, in occasione del suo matrimonio. L'attesa e la sospensione, con l'eventualità dell'incompiutezza, divengono dunque elementi fondanti di questa narrazione documentaria.

Il titolo scelto per la mostra sembrerebbe evocare, inoltre, una fonte letteraria illustre, ossia la seconda raccolta pubblicata da Giovanni Raboni nel 1975, per la collana *Lo Specchio* di Mondadori. È lo stesso poeta a chiarire, durante un'intervista all'indomani dell'uscita, la ragione dell'allusione musicale insita nel titolo. Rispondendo alle domande poste da Vittorio Sereni, infatti, espone il significato del termine *cadenza*, attinente alle progressioni armoniche dei brani: «Cadenza d'inganno indica un finto ritorno alla tonalità dominante, cioè un ritorno alla tonalità dominante che però non è conclusivo, bensì di passaggio, e quindi finge di chiudere e invece apre verso la continuazione del discorso.»⁴⁹¹ I componimenti, in parte concernenti la sfera privata e tragica dei lutti familiari e per metà scrutanti la storia civile contemporanea, infatti, non trovano un suggello definitivo. Il poeta ritiene non solo di non poter considerare concluso il discorso avviato da *Cadenza d'inganno*, ma anche che non si possa contrassegnare con l'assolutezza di un epilogo alcuna questione. Ogni tema degno di trattazione, infatti, per propria natura, è passibile di un rinvio e di una continuazione futura. Come in una progressione armonica risolta inaspettatamente e che rimanda un discorso, dunque, il documentario italiano sembra non poter più negare, nel contemporaneo, l'impossibilità strutturale di restituire la realtà metastabile fedelmente e definitivamente nella sua immediatezza, scendendo a compromessi con la necessità, imposta da un reale aleatorio e prismatico, di sospendere e differire l'atto conclusivo.

⁴⁹⁰ «Film Tv», n. 51/2020, p.103

⁴⁹¹ Archivi RSI, *Cadenza d'inganno*. Intervista di Vittorio Sereni a Giovanni Raboni, trasmissione *Pagine aperte*, RSI, 30 marzo 1976

A ben vedere, a dimostrazione della ricorrenza di prospettive, ambizioni ed *impasse* davanti alla macchina da presa e tra i versi poetici, anche il «fintotontismo», replicando un termine impiegato da Fortini per analizzare i testi di Raboni,⁴⁹² di un Io che si cela dietro a marche di sedicente oggettività, riguarda per anni non solo la bibliografia raboniana, ma anche il *corpus* documentale. Con la pretesa di un distacco obiettivo mai raggiunto e impossibile sin dai tempi di *Nanook of the North* (Robert J. Flaherty, 1922), nel quale il regista interviene sull'ambiente circostante, costruendo un igloo per necessità di ripresa,⁴⁹³ la soggettività sembra mascherarsi in un infingimento che conduce a adottare espressioni quali “mosca sul muro”, a voler indicare l'assenza di interferenze con il profilmico. Non potendo prescindere da un punto di vista, benché dissimulato, non può sussistere uno sguardo scevro da condizionamenti e caratterizzato da neutralità: mettere in sordina il proprio Io, sebbene possa favorire l'esplorazione del reale, osservato con l'apparente estraneità di chi ne nega la comprensione, non è mai un'operazione pienamente realizzabile. La reciproca interferenza tra la realtà multiforme e la sua rifrazione mediante una prospettiva connotata non può che risultare in un'opera contaminata dagli artifici della finzione. Nel documentario italiano contemporaneo, tale ibridazione risulta spesso volte esibita ed evidenziata, come riscontrato da «Film Tv» attraverso interviste, recensioni, articoli e numeri speciali. Gli studenti che, durante la laurea magistrale, approfondiscono le proprie conoscenze nell'ambito delle discipline dello spettacolo, selezionando i materiali forniti dalla rivista, possono saggiare la visione organica del settimanale su autori e temi del cosiddetto “cinema del reale” e cogliere il polso delle rappresentazioni di soggetti, dispositivi e luoghi in esso implicati.

Il punto di partenza della mostra è l'intersezione della realtà del giornale con la programmazione dell'Auditorium, attraverso il già menzionato progetto de *I fantastici 4 di Film Tv*. Emblematici della cura nei confronti di opere che non hanno incontrato una precedente distribuzione, ma meritano di coinvolgere il pubblico in un insidioso corpo a corpo con il reale, i quattro titoli esemplificano il confine labile tra il documentario e la messa in scena. Ne *La meccanica delle cose* (Alessandra Celesia, 2023), un montaggio che intreccia sapientemente diversi percorsi di guarigione da ferite fisiche e psicologiche con le visioni della regista bambina e un immaginario viaggio spaziale conferisce alla narrazione una struttura inequivocabilmente ponderata con una certa accuratezza. Nonostante ciò, Celesia sostiene che quell'«anima in ebollizione» attraversata da immagini rimosse e riaffiorate tramite la terapia non possa certo venire alla luce tramite una rielaborazione intellettualizzata in un percorso *ad hoc* per il film, né attraverso una ricomposizione soppesata di frammenti resi digeribili.⁴⁹⁴ «Devi riportare quello che senti senza chiederti se sia giusto o sbagliato, se sia o meno politicamente corretto».⁴⁹⁵

⁴⁹² SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Scrittori contemporanei. Intervista a Sandra Petrigiani, Giovanni Raboni, Gianni Celati* in FRANCESCO BRUNI (A CURA DI), «Leggiadre donne...» *Novella e racconto breve in Italia*, Marsilio, Venezia, 2000, p.309

⁴⁹³ Cfr. DIEGO SCARPONI, *Robert Flaherty, la realtà ricreata*, in «FILM DOC» n.85, novembre - dicembre 2009

⁴⁹⁴ «Film Tv», n. 28/2025, p. 13

⁴⁹⁵ *Ibidem*

Similmente, *Giganti Rosse* (Riccardo Giacconi, 2023), si tramuta dopo pochi minuti in un faccia a faccia con la finzione: benché la famiglia ripresa sia reale, i rapporti tra i suoi membri vengono rielaborati in funzione del film, inducendo lo spettatore a interrogarsi sull'autenticità di ogni inquadratura. Giacconi, in un'intervista condotta da Matteo Marelli e pubblicata con l'eloquente titolo *Per finta o per davvero?*, afferma di aver frequentemente lavorato con forme cinematografiche di tipo osservativo, vagliando contesti sociali e relazioni interpersonali, insindacabilmente categorizzabili come "documentarie." Aggiunge, quindi, di essere al suo esordio con gli «elementi di finzione», dimostrandosi tuttavia scettico circa l'utilizzo di tale espressione.⁴⁹⁶ Le interazioni dialogiche tra i registi e i redattori di «Film Tv», come quella qui riportata, attestano le incertezze, anche da parte di chi vanta la paternità delle opere, in merito all'entità dell'ibridazione e all'estensione del bacino di realtà che queste chiamano in causa: anche le prove estrinseche fornite dall'intenzionalità dell'autore denotano dubbi sull'ontologia dei film che non possono in alcun modo essere fugati.

Astrid's Saints (Mariano Baino, 2024), lambendo i confini dell'ultraterreno, non lascia riserve circa la sua natura eminentemente finzionale. Lo struggimento di Coralina Cataldi-Tassoni, protagonista lacerata dalla sofferenza per la morte del figlio e in grado di fare del corpo un angosciato dispositivo performativo, assume i tratti di un *happening* saturato di elementi onirici, condizione di addentramento nelle oscurità del culto dei morti e del mistero della perdita. Con una parabola di segno opposto rispetto a quella di Giacconi, che si allontana dal reale per approssimarsi alla spirale della finzione, Baino, dopo il *cult* horror *Dark Waters* (Mariano Baino, 1993), propende per la visceralità di una *performance* luttuosa che induce all'ipnosi lo spettatore, di fronte a un mondo compatto e ricco di segni.⁴⁹⁷

Fratello Documentario (Diego Fossati, 2024), infine, è distribuito in coppia con il cortometraggio *Per Finta* (Diego Fossati, 2024) con il quale forma un dittico che esplora rispettivamente il rapporto tra chi filma e chi viene filmato e, pur nel microcosmo infantile, quello tra dominatori e sottomessi. Il primo pone sotto esame il significato di essere ripresi e di agire nella realtà simulando, il secondo esaspera dinamiche di potere che lo spettatore sente riguardarlo in prima persona. Il protagonista del documentario è spesso soggetto alle decisioni del regista, ma nel lavoro di questo giovane autore la figura centrale sembra ribellarsi alla disparità e, non vedendo decollare la sua carriera nel cinema di finzione, inizia a recitare nel reale, apportando significative modificazioni all'ambiente circostante e mutando le sorti del girato della videocamera.⁴⁹⁸

Ampliando il raggio d'azione si incontra l'evidenza che le peculiarità fin qui emerse non riguardano soltanto il sottobosco documentario o i circuiti festivalieri, ma sono occorrenze che si presentano con costanza nel panorama nostrano. «Film Tv», in particolare nelle figure di Matteo Marelli e Giulio Sangiorgio, interrogandosi riguardo *A che cosa pensa il documentario italiano?*, individua quattro punti che si sono imposti come tendenze contemporanee. La ritrattistica e l'autoritrattistica, ossia il cinema in

⁴⁹⁶ «Film Tv», n. 24/2025 p. 16

⁴⁹⁷ «Film Tv» n. 39/2024, p. 19

⁴⁹⁸ «Film Tv», n. 27/2025, p. 16

prima persona, dominano accanto alle docu-inchieste, condotte da un Io spesso infido e incline al raggiri, e alla visione enciclopedica del mondo, proposta con un assetto rigoroso e strutturato.⁴⁹⁹ La mappatura di queste propensioni e questi vizi di forma merita una teca dedicata, che raccoglie altresì recensioni e interviste a registi di film eletti a modello di ciascun tema. La raffigurazione di Ennio Morricone in *Ennio* (Giuseppe Tornatore, 2021) è condotta tramite illustrazioni visive e musicali intrecciate alla narrazione che ripercorre le tappe della sua carriera nella sua complessità, tra libertà creativa e conflitti produttivi.⁵⁰⁰ Mario Martone, invece, con il suo *Laggiù qualcuno mi ama* (Mario Martone, 2023) realizza un'opera che Matteo Marelli definisce un «film saggio in forma di documentario biografico», ma che il regista concepisce come un atto d'amore e di ragionamento sul cinema, partendo dall'assunto che, per Massimo Troisi, al quale l'opera è dedicata, il contenuto del racconto abbia sempre a che fare con il suo linguaggio e la sua messa in quadro.⁵⁰¹ Di altra natura è il ritratto realizzato ne *La casa dell'amore* (Luca Ferri, 2020), messa in atto di una trasformazione del documentario d'osservazione in un teatro intimo e spettrale. Entrando nello spazio domestico di Bianca Dolce Miele, prostituta trans di Milano, Ferri disinnescava ogni morbosità e mette in crisi i pregiudizi dello spettatore, cercando nell'«inutile» e nell'«inopportuno» una forma di verità. Secondo le dichiarazioni dello stesso regista, il venire a galla dell'autenticità di Bianca collima, paradossalmente, con la sequenza più attentamente congegnata del film, che non manca di essere istigato alla realtà da momenti di pura fiction.⁵⁰² In un tempo di sospensione e annullamento della consuetudine come quello del *lockdown*, la messa in dubbio delle prassi convenzionali è ancora più marcata: in *Dissipatio* (Filippo Ticozzi, 2020) il regista si autoritrae nel proprio confinamento, come corpo che ripete gesti e posture, interrogando le gerarchie del quotidiano.⁵⁰³

La messa in scena non è esclusa neppure dall'atto di autocoscienza realizzato da Marco Bellocchio in *Marx può aspettare* (Marco Bellocchio, 2021), tra documento e memoria, per riflettere su colpe e omissioni e attraversare la storia della propria famiglia, segnata dal trauma irrisolto del suicidio del fratello Camillo. L'opera, che si premura di rinnegare ogni adombrato riferimento a persone reali, è

Un film de remploi, che rovista nell'inconscio del regista e fa il make-up al proprio found footage. E certo un film-saggio, autocritico. Ma anche un film di finzione con scenografo e costumista, montato da Francesca Calvelli, voce fuori campo di Bellocchio, musica di Ezio Bosso. Gli attori sono i suoi familiari, alle prese con un copione studiato per 50 anni.⁵⁰⁴

In *Selfie* (Agostino Ferrente, 2019) l'autoritratto arriva a frammentarsi e moltiplicarsi: i protagonisti si filmano da soli, mentre il regista arretra, orchestrando una dialettica tra sguardo personale e controllo

⁴⁹⁹ «Film Tv», n. 40/2024, p. 21

⁵⁰⁰ «Film Tv», n. 04/2022, p. 30

⁵⁰¹ «Film Tv» n. 08/2023, p. 12

⁵⁰² Cfr. «Film Tv», n. 02/2021, p.6

⁵⁰³ «Film Tv», n. 03/2022, p. 35

⁵⁰⁴ «Film Tv», n. 29/2021, p.19

impersonale, in un'operazione eterodiretta di esposizione del sé. Il regista si occupa di disinnescare l'eccesso di autorappresentazione, ridimensionando «quell'ansia da prestazione che si ha nel cercare di dare il meglio di sé attraverso la propria immagine».⁵⁰⁵ Gli esempi relativi alla docu-inchiesta, dato il loro successo di pubblico, abbondano e assumono spesso rilevanza di casi che si impongono nel discorso pubblico, dalla miniserie *Il caso Yara – Oltre ogni ragionevole dubbio* (Gianluca Neri, 2024)⁵⁰⁶ a *Food for Profit* (Giulia Innocenzi, Pablo D'Ambrosi, 2024). È in *SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano* (Gianluca Neri, Cosima Spender, 2024) che si rende evidente come una ricostruzione possa diventare autoritratto mediatico, in grado di trasformare San Patrignano e Vincenzo Muccioli in personaggi, attraverso materiali d'archivio e una scrittura votata al coinvolgimento emotivo. La docuserie riflette sulle modalità con le quali un'istituzione si dedica a costruire la propria immagine pubblica, portando a galla i rimossi collettivi e le ambiguità di un'intera stagione della storia italiana. Se l'inchiesta è uno strumento d'indagine sul quale l'industria dello spettacolo può scommettere con la garanzia di un profitto sicuro, con la certezza di un mai sopito desiderio voyeuristico dello spettatore, inebetito e compiaciuto dal sapiente e ingannevole cortocircuito di informazione e intrattenimento, *SanPa* vanta il merito di condurre un viaggio interstiziale tra il «conoscere e il conoscersi».⁵⁰⁷ Nel presentarlo come consiglio di visione sulla piattaforma *Netflix*, Matteo Marelli segnala *Il festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* (Alberto Grifi, 1976), indirizzando verso una comprensione dei pregressi storico-sociali di un decennio, quello degli anni Ottanta, raccontato calcando troppo spesso la mano sull'edonismo e sull'ostentazione, omettendo le tragiche sottotrame sacrificali che scorrono nelle viscere del consumismo sfrenato. Anche in questo caso, la rivista permette un inquadramento contestuale che trascende la contemplazione descrittiva o valutativa del prodotto filmico, ingaggiando il lettore nell'adombramento di un'architettura di continuità tra opere e registi, invitando a un approccio organico alla storia del cinema e offrendo coordinate e radici anche ai documentari di recente uscita.

Nella sezione finale della seconda teca, quella enciclopedica, troneggia in mostra *Bestiari, Erbari, Lapidari* (Massimo D'Anolfi, Martina Parenti, 2024), che nuovamente traccia una linea di tangenza con la programmazione dell'Auditorium di San Tommaso, nel quale il film è stato proiettato, in data 25 novembre 2024, alla presenza dei registi in dialogo con Giulio Sangiorgio. Oltre al coinvolgimento nel progetto *Anima e corpo*,⁵⁰⁸ «Film Tv» dedica, nello stesso numero già citato di panoramica delle tendenze del documentario contemporaneo, tre pagine al film, in concorso all'81 Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia e in uscita nelle sale dal 5 ottobre 2024, e ai precedenti lavori dei registi, come corollario alla loro intervista. In quest'occasione affermano che durante il processo di ideazione, ripresa e montaggio, la realtà filmata non è mai la stessa, ma è resa metafora di un sentimento o una riflessione di profondità ulteriore. Incastonano così il proprio lavoro a pieno titolo

⁵⁰⁵ «Film Tv», n. 22/2019, p. 51

⁵⁰⁶ «Film Tv», n. 31/2024, p. 32

⁵⁰⁷ «Film Tv», n. 02/2021, p. 24

⁵⁰⁸ Cfr. *supra*. 4.3.

nello scenario di sperimentazione del reale tramite ibridazioni, degenerazioni o semplici ricerche di condizioni e atmosfere strategiche, affinché un'emozione possa essere messa per immagini, pur senza piegare le imprevedibilità del mondo a un'idea preordinata e inscalfibile.⁵⁰⁹ Associando a ciascuno dei tre capitoli un sentimento che ne è il cardine, rispettivamente la cura, la ricerca e la memoria, *Bestiari*, *Erbari*, *Lapidari*, riordina il reale per dissonanze e risonanze, avvicinandosi a una forma più poetica che descrittiva: l'immagine fissa ciò che resta, fino a diventare pietra. Le parti si organizzano come un compendio contemporaneo, ispirato ai cataloghi medievali, in cui mondo animale, vegetale e minerale vengono scrutati secondo dispositivi cinematografici differenti, attraverso archivio, osservazione e film industriale. Sanciti i nuclei attorno ai quali si addensano gli interessi del "cinema del reale," gli studenti procedono con l'allestimento di una teca che tributa l'opportuno riconoscimento a nomi che, a vario titolo, dominano attualmente l'orizzonte del documentario, nelle sue forme più o meno possibili di aderenza al vero. Meritevoli di menzione sono Alberto Fasulo, Pietro Marcello, Roberto Minervini, Costanza Quatriglio, Alessandro Rossetto. Selezionando tra l'abbondanza di incursioni e spunti forniti dalle pagine del settimanale, vengono approfondite maniere e posture di Michelangelo Frammartino, Alina Marazzi, Gianfranco Rosi, Leonardo Di Costanzo che, negli ultimi venticinque anni, operano un rinnovamento del linguaggio del cinema *tout court*, conquistando visibilità anche oltre i confini nazionali. A partire da *Il dono* (Michelangelo Frammartino, 2003) e proseguendo con opere di notevole risonanza come *Le quattro volte* (Michelangelo Frammartino, 2010), il regista nato a Milano da genitori calabresi elabora una concezione prossima alla filosofia espressa in forma poetica, filmando, nella verde maestosità di un paese, lo stesso de *I dimenticati* (Vittorio De Seta, 1959), segmenti animali e umani «in una lingua inaudita e sconosciuta, la lingua preistorica che esisteva prima di Platone, con la sua invenzione metafisica di un altro mondo da quello che c'è, eterno e incorruttibile».⁵¹⁰ Questo sguardo sperimentale e sorprendente fa sì che il nome di Frammartino si imponga come quello di documentarista per antonomasia, pur non avendo in alcun modo operato con la macchina da presa nei termini tradizionali e convenzionalmente confacenti al cinema del reale. Rielaborare e risemantizzare il materiale d'archivio è invece una peculiarità propria dello sguardo femminile di Alina Marazzi, che con *Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002) e *Vogliamo anche le rose* (Alina Marazzi, 2007) dà voce a esperienze intime e collettive, intrecciando dimensione personale e storia sociale. Quando le viene domandata l'intenzione sottesa all'utilizzo di materiale di repertorio, insinuando che tale scelta nasconda una sfiducia verso le nuove immagini o alternativamente un entusiasmo che si origina dalla possibilità di vivificare e dialogare personalmente con quelle vecchie, la regista dichiara il proprio interesse per le operazioni di scavo e osservazione svolte su quelle che lei definisce come vere e proprie testimoni tramandate dalla storia con lo scopo di ricostruire una memoria altrimenti obliata. Le fonti spaziano da riprese televisive o militanti, ma non mancano attingimenti da territori intimi e informali come i diari o

⁵⁰⁹ «Film Tv», n. 40/2024, pp. 15-17

⁵¹⁰ «Film Tv», n. 21/2010, p.7

i filmati amatoriali e, senza alcuna eccezione, ognuna tradisce un certo punto di vista, una falsità che necessita uno smascheramento, cui Marazzi ambisce.⁵¹¹

Quella di *Sacro GRA* (Gianfranco Rosi, 2013), Leone d'Oro a Venezia⁵¹² e *Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016), Orso d'Oro a Berlino, è una prospettiva spesso accusata di manipolazione artistica in favore di una narrazione eccessivamente partecipata e vibrante che minaccerebbe un “rigore morale,” tradizionalmente riconosciuto come consono al cinema che si erge a testimone della realtà, ma in verità «pretestuoso e stucchevole».⁵¹³ A quanti sospettino un apriorismo programmatico alla base del suo lavoro, Rosi risponde:

Tutto quel che accade nei miei film è reale, ogni situazione è colta mentre accade. Frequento per mesi le persone che voglio raccontare, quasi sempre senza macchina da presa. In qualche modo divento loro complice nelle cose della vita, ma allo stesso tempo loro diventano parte integrante del mio cinema, in modo naturale, a volte senza accorgersene. Di solito decido di riprendere quando la luce è giusta, non se mi aspetto che stia succedendo qualcosa.⁵¹⁴

Registi come Leonardo Di Costanzo hanno sviluppato parallelamente percorsi nella fiction, come confermato dal suo recente *Elisa* (Leonardo Di Costanzo, 2025).

Ariaferma (Leonardo Di Costanzo, 2021) convoca, a detta di Goffredo Fofi, un portamento che si situa ben oltre la denuncia e permette la trasformazione delle vicende in romanzo. Quest'ultimo affonda seraficamente le proprie radici nel documentario: un occhio capace di cogliere le torsioni dell'instabilità del presente come quello di Di Costanzo, formatosi agli Ateliers Varan di Parigi, si focalizza sull'individuazione dell'istante in cui avviene una mutazione, anziché sul clamore di un conflitto, padroneggiando «il modo giusto per filmare le conseguenze di una delibera».⁵¹⁵ Nel definire lo scacco cui sono sottoposte le riprese di *Cadenza d'inganno* (Leonardo Di Costanzo, 2011), Luca Mosso sentenzia: «La libertà d'azione quasi assoluta non risulta filmabile». Antonio, manifestando un disagio crescente, finisce per avventurarsi nel fuoricampo che, se spesso «salva [...] dal ricatto del referente e genera feconde ambiguità»⁵¹⁶, non è tuttavia privo di rischi che possono compromettere lo statuto del documentario per come lo conosciamo.

L'ultimo nome citato all'interno della teca è quello di Stefano Savona, noto per il racconto del drammatico periodo del Covid-19 direttamente dal suo epicentro cittadino ne *Le mura di Bergamo* (Stefano Savona, 2023). Scongiurando qualsiasi sovrapposizione tra storia e cronaca, Savona lega a doppio filo il cinema con il primo termine, ancorandolo a una visione che avverrà in un prossimo futuro

⁵¹¹ «Film Tv», n.10/2008, pp. 18-19

⁵¹² Rosi torna in Concorso alla 82^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia con *Sotto le nuvole* (Gianfranco Rosi, 2025) che gli vale il Premio speciale della giuria.

⁵¹³ «Film Tv», n. 09/2016, p. 3.

⁵¹⁴ «Film Tv», n. 08/2016, p. 15

⁵¹⁵ «Film Tv», n. 41/2021, p.9

⁵¹⁶ *Ibidem*

con un'ottica retrospettiva.⁵¹⁷ Già cinque anni prima, con *La strada dei Samouni* (Stefano Savona, 2018), è evidente un'audacia nella sperimentazione di forme innovative, concretizzate con il contributo dell'illustratore Simone Massi. Il racconto del dramma di una famiglia colpita dalla guerra a Gaza con un punto di vista alternativo rispetto a quello consueto e cinicamente giornalistico innesca un ampliamento delle possibilità espressive, nel quale la fatica e la quantità di disegni necessaria per l'animazione sono una sorta di correlativo oggettivo della sfida del fare memoria.⁵¹⁸

Il rinnovamento di linguaggi e modalità esplorative del contemporaneo attecchisce e risuona nel contesto milanese. L'ultima teca, con il titolo *Filmare Milano* prende le mosse dalla collaborazione tra «Film Tv», Filmmaker Festival e Nuovo Anfiteatro Martesana⁵¹⁹ e, seguendo le coordinate fornite dall'articolo *Vedi Milano e poi...*⁵²⁰, colmo di citazioni letterarie meneghine, prova a tracciare le direttrici delle modalità di rappresentazione di questa città-laboratorio, che funge da banco di prova delle innovazioni culturali e sociali o da cassa di risonanza, amplificatore urbano che intensifica e rende visibili fenomeni presenti altrove sottotraccia. Ancora una volta, Massimo D'Anolfi e Martina Parenti trovano spazio con una loro raffigurazione dell'icona della città, nonché della sua zona più affollata e rumorosa, con un'attenzione solo marginale per le figure umane e dando invece largo spazio ai risultati del loro lavoro, delineando statue e cantieri in immagini dal silenzio sacrale. Dopo *L'infinita fabbrica del Duomo* (Massimo D'Anolfi, Martina Parenti, 2015), campo di forze di un rapporto di potere nel quale l'esiguità dell'uomo si confronta con l'eternità della cattedrale,⁵²¹ il duo di registi torna con *Blu* (Massimo D'Anolfi, Martina Parenti, 2018), che indaga un altro cantiere milanese, quello sotterraneo e moderno della più recente linea della metropolitana. L'umanità brulica nei margini, lontano dalle guglie, negli interstizi periferici. *Benvenuti in galera* (Michele Rho, 2024) mostra un carcere senza retorica, cercando dignità oltre il pregiudizio, attraverso un lavoro che a Bollate diviene fatica in grado di trasformare la pena in riscatto. Sostenendo di aver girato, soprattutto mosso da un senso di responsabilità nei confronti delle persone coinvolte, senza intervenire in alcun modo sulla realtà di fronte a lui, Rho non nega un lavoro minuzioso in fase di montaggio, alla spasmodica ricerca di un tono che non ne rimarcasse morbosamente le ombre né le assurgesse a martiri.⁵²²

Ambientato nello storico quartiere Niguarda, *Bloccoconove* (Federico Frefel, Michele Silva e Léa Delbès, 2020) svela la periferia come formazione: tra pose da suburra e gergo rapper, emerge la tenerezza di una gioventù che cerca con pudore il proprio posto nel mondo. A metà tra il romanzo di formazione e un compendio di educazione sentimentale, i tre registi eludono le attese dello spettatore, che presagisce una parabola di emancipazione dai margini, per poi rimanere invischiato nel pedinamento di due amanti colti

⁵¹⁷ «Film Tv», n. 11/2023, p.8

⁵¹⁸ «Film Tv», n. 19/2018, pp. 18-20

⁵¹⁹ Cfr. *supra* 4.2.

⁵²⁰ «Film Tv», n.09/2025 p.7

⁵²¹ «Film Tv», n. 13/2016, p.24.

⁵²² «Film Tv», n. 14/2025, p. 44

nel passaggio tra l'adolescenza e l'età adulta.⁵²³ Non manca, infine, la narrazione sulla criminalità milanese: in *Giallo a Milano* (Sergio Basso, 2009) è raccontata allo spettatore con un meccanismo ingegnoso, ossia mediante un'intervista a un collaboratore di giustizia che, per la volontà di mantenere l'anonimato, viene rappresentato attraverso una serie di sequenze animate realizzate da Lorenzo Latrofa. In *MM Milano Mafia* (Gianni Barbacetto, Bruno Oliviero, 2011) i registi vanno ancora più a fondo, riuscendo a trasmettere la presenza fitta della criminalità organizzata nella capitale lombarda e su tutto il territorio regionale, grazie a immagini di notevole impatto emotivo. Lo sguardo in macchina dei mafiosi certifica la loro presenza, materializzando l'insidia di una minaccia costante. Nonostante il valore di testimonianza civile e politica, è innegabile l'impianto di un congegno smaccatamente thriller e pluristratificato, che vede come proprie fonti illustri i film politici e spettacolari di Damiano Damiani o Elio Petri.

La mostra giunge dunque alla propria conclusione dopo aver vagliato le sfaccettature di quello che è spesso erroneamente definito un genere, ma è classificabile piuttosto come un modo del cinema che gode di un ampio spettro di possibilità contenutistiche e formali. Con un allestimento che si serve esclusivamente del materiale presente negli archivi della redazione⁵²⁴ e che consta, nella pratica, di sola carta, senza alcun supporto aggiuntivo, multimediale o audiovisivo, l'effetto è quello di valorizzare il dispositivo. Il fruitore deve necessariamente avvicinarvisi per osservare con scrupolo e cimentarsi nella lettura che, con il solo ausilio delle foto pubblicate dal settimanale stesso, accompagna lungo un itinerario che, lungi dal raggiungere l'esaustività, fornisce indizi su predilezioni e attitudini dei registi italiani contemporanei. Le piste suggerite da recensioni e interviste sono sintetizzate nelle deduzioni degli studenti, elaborate in brevi testi che introducono o riassumono le informazioni delle teche. La prolificità del documentario degli ultimi vent'anni e la sua circuitazione in rilevanti contesti festivalieri è innanzitutto un marcatore della facoltà di rinnovare dai margini il cinema italiano, proponendo novità fruttuose che vengono abbracciate con notevole fervore. È inoltre sulla messa in quadro della realtà, presunta o effettiva, che si concentrano i rimasugli di atti critici che mirano allo spoglio della morale delle immagini. Su tale snodo si concentra Giulio Sangiorgio nell'editoriale del recente numero di «Bianco e Nero»:⁵²⁵ *Il documentario italiano 2000-2025*, numero a cura dello stesso direttore e di Luca Mosso. La consacrazione di circa 190 pagine alla premessa e «incubatrice del miglior cinema italiano recente» con la partecipazione di ben 50 voci autorevoli tra docenti, critici e registi, per la rivista quadrimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia, edita da Minimum Fax, dimostra quanto il documentario possa essere articolato, iper-ramificato e parallelamente nevralgico. In quanto due riviste dalle matrici teoriche e dai profili editoriali marcatamente distinti, «Film Tv» e «Bianco e Nero», pur avendo in comune, dal 2025, la stessa direzione, problematizzano lo stesso oggetto con angolature,

⁵²³ «Film Tv», n. 03/2022, p. 35

⁵²⁴ Nel 2020, «Film Tv» dedica un numero al documentario del XXI secolo con una prospettiva internazionale. Cfr. «Film Tv», n. 51/2020.

⁵²⁵ «Bianco e nero», anno LXXXVI, n.611- 612, gennaio-agosto, 2025, p.7

codici e linguaggi non sovrapponibili. Un'inevitabile convergenza si registra, tuttavia, nel ratificare il documentario quale via preferenziale per un esercizio dubitativo dello sguardo sulla realtà, constatata la sua facoltà, in consonanza con quella sospensione dell'armonia musicale cui ci si riferisce all'inizio del paragrafo, di astenersi dall'emettere sentenze e la sua predilezione per l'interrogazione di narrazioni e forme.

La mostra allestita da alcuni degli iscritti al corso magistrale di Scritture e Progetti per le Arti Visive e Performative ha concesso, a giovani nel bel mezzo del proprio percorso formativo, di toccare con mano gli ingranaggi di una realtà editoriale consolidata e le strategie argomentative adottate per condurre un'analisi in termini discorsivi cinematografici. La selezione effettuata attingendo direttamente dagli archivi redazionali consiste nella lettura estesa di recensioni critiche, permettendo di individuare un *modus operandi*, un paradigma non cristallizzato, ma versatile e soggetto a saltuarie e doverose variazioni. La perlustrazione dettagliata e la ricognizione completa della posizione di «Film Tv» di fronte alle direzioni del documentario italiano richiede dunque la messa alla prova di competenze e non solo la convalida di acquisizioni nozionistiche. Quest'occasione, in aggiunta alla possibilità offerta dalla rivista di maturare presso la redazione i crediti formativi universitari utili per il completamento del proprio tirocinio curriculare, certifica nuovamente la natura di una realtà critica non avulsa dal proprio contesto, anzi variamente implicata in progetti didattici e culturali.

INTERVISTE

Intervista a Giulio Sangiorgio, direttore di «Film Tv»

1. Quali sono le sfide che derivano dal dirigere una rivista cartacea e che probabilmente non si presenterebbero se lavorasse esclusivamente con una redazione online?

Direi che, più che di sfide, si tratta di possibilità. Nonostante la precarietà che caratterizza oggi il lavoro culturale, «Film Tv» è una realtà che si sostiene innanzitutto attraverso le vendite. Questo è significativo soprattutto se si considera che, sul finire degli anni Novanta, il mercato editoriale ha conosciuto un cambiamento cruciale: la maggior parte delle testate ha iniziato a reggersi principalmente sulla pubblicità, segnando un vero e proprio cambio di paradigma. In questo contesto, «Film Tv» rappresenta un caso piuttosto raro. La rivista riesce a dare lavoro a una quindicina di persone e a pagare i propri collaboratori, fatta eccezione per chi sceglie volontariamente di contribuire a titolo gratuito. Questo aspetto è fondamentale, perché significa che non si tratta di un lavoro volontario, come gran parte della scrittura critica contemporanea. Il fatto di retribuire i collaboratori mi permette di chiedere loro un certo tipo di ricerca e di cura e allo stesso tempo di garantire una reale libertà di espressione. Se, al contrario, si lavorasse nella gratuità, non potrei pretendere, ad esempio, che qualcuno vada in un determinato cinema a vedere un film che magari è uscito solo lì. Il fatto che la rivista si basi su un'attività finanziariamente sostenibile crea dunque anche una serie di libertà. Per quanto riguarda l'online, credo che esistano sostanzialmente due strade. La prima è quella della gratuità. Molte riviste nate tra la fine degli anni Novanta e l'inizio dei Duemila, infatti, si fondavano proprio su questo modello. Erano spazi creati da persone che desideravano fare critica, spesso ancora in senso novecentesco, ma che non avevano a disposizione spazi ufficiali, non trovavano cioè luoghi istituzionali dove pubblicarla, e quindi fondavano riviste per poterla praticare. C'è poi un'altra dimensione, diventata nel tempo preponderante. Si tratta di quella che si confonde progressivamente con la promozione, fino a esserne completamente inglobata. In questi casi, la cosiddetta critica nasce all'interno di contesti in cui i finanziatori sono le distribuzioni stesse. Di fatto non si tratta dunque più di critica, ma di promozione dei film.

Le vere sfide, invece, riguardano il fatto che una rivista come «Film Tv» deve comunque essere venduta. È una sorta di mostro a più teste. Buona parte dei lettori la compra perché è legata alla programmazione televisiva; cercano i palinsesti e le schede dei film. Altri hanno bisogno di una guida alle piattaforme per orientarsi tra le novità. Altri ancora vogliono la guida alle sale. E poi c'è il pubblico che segue la dimensione propriamente critica.

Proprio su questo punto ho cercato di intervenire quando ho preso in mano la rivista. Ho provato a radicalizzare la dimensione critica, offrendo ai lettori quello che un tempo era garantito dalle testate specializzate e che oggi è quasi scomparso. Molte riviste di settore non esistono più, gli spazi sui quotidiani si sono drasticamente ridotti e la critica cinematografica ha perso le sue case. Il tentativo è

stato quindi quello di creare una nuova casa per la critica, tramite una rivista che si possa trovare in edicola ogni settimana e che permetta di riflettere sia sulla storia del cinema sia sulle nuove uscite. La sfida principale è quindi quella di risultare appetibili in un contesto in cui il pensiero critico sul cinema si è molto ridotto. In un certo senso, questa riduzione è diventata la nicchia dentro la quale lavoriamo. Bisogna poi sempre trovare un equilibrio tra lo slancio verso un pubblico possibile e l'appagamento di un pubblico già dato. A volte ho provato a spingere la rivista verso lidi che non sono quelli strettamente cinefili, cercando di trattare fenomeni di massa in modo più critico e approfondito. Penso, per esempio, al numero con Checco Zalone in copertina o a quello di qualche anno fa con Fabio Rovazzi. Dal punto di vista delle vendite sono stati dei flop. Nonostante il trattamento fosse quello tipico di «Film Tv», la copertina non rientrava nell'orizzonte identitario dei lettori. Per questo ogni volta si tratta di trovare un equilibrio, e in fondo di fare un esperimento, tra i lettori possibili e quelli che già ci seguono.

2. In che modo sono cambiati la struttura e i propositi di «Film Tv» rispetto al 2017, anno nel quale ha iniziato la sua direzione?

Il disegno alla base del progetto della mia direzione è stato quello di trovare uno spazio in cui la critica potesse realmente esprimersi. Non una critica di tendenza nel senso novecentesco del termine, quella in cui si scelgono alcuni film e si trattano soltanto quelli che interessano, come accadeva per esempio nei «Cahiers du cinéma». Proprio perché «Film Tv» include praticamente tutto ciò che è possibile coprire, l'idea era piuttosto quella di rendere la critica la vera protagonista del giornale. Questo significa una cosa molto precisa: avere critici molto diversi tra loro, ma capaci di far parlare il film, il momento storico o l'autore. Per questo ho composto una squadra di collaboratori estremamente eterogenea, sia per formazione che per età anagrafica. Non mi interessa essere d'accordo con ciò che scrivono dal punto di vista del gusto personale; ciò che mi interessa è che si creino dei testi in grado di produrre pensiero sul film. Questo era il proposito iniziale della direzione. Nel tempo però si è scontrato con una serie di cambiamenti profondi che si sono verificati negli ultimi dieci anni, tra cui l'espansione delle piattaforme, accelerata ulteriormente durante la pandemia. In quel periodo il rischio di chiudere si è fatto sentire. Una rivista come «Film Tv», infatti, è costruita in gran parte come guida ai film in sala e, con le sale chiuse, temevamo che la situazione potesse diventare molto difficile. In realtà siamo riusciti a reagire. Abbiamo ampliato la parte dedicata alle piattaforme e realizzato servizi che riflettevano sulle immagini e sulle modalità di fruizione durante il periodo pandemico, accanto a suggerimenti su cosa guardare in sala quando possibile. In quel momento siamo riusciti a rispondere nel momento giusto a esigenze socioculturali, economiche e politiche, adattando il giornale al contesto. Oggi, dal punto di vista dell'evoluzione e del mantenimento della rivista, le sfide sono quelle che riguardano in generale chiunque faccia critica e sono relative soprattutto alla capacità di stare al passo con i tempi. Ci troviamo infatti in una situazione nella quale molti giovani che si sono formati in un ambiente completamente

digitalizzato spesso non sanno bene che cosa sia la critica. Non hanno l'idea della critica che abbiamo noi, che veniamo da una formazione novecentesca. Non è necessariamente un difetto, è piuttosto un cambio di paradigma. La vera sfida è quindi trovare nuovi lettori, anche giovani, che possano sostenere le vendite, parlando una lingua che sia comprensibile per loro, ma allo stesso tempo accompagnandoli verso un linguaggio critico che spesso non conoscono più. Me ne accorgo anche nei corsi che tengo con gli studenti. Quando li invito a discutere di un film con determinati strumenti e stimoli, mi rendo conto che non si sono mai posti molte delle domande alla base della critica. Questo problema riguarda anche i collaboratori. Avendo una redazione composta da persone molto giovani e da altre più anziane, emerge spesso una difficoltà doppia. Da un lato, non sempre i giovani possiedono gli strumenti critici con cui le generazioni precedenti interrogavano il cinema, per cui è necessario un lavoro formativo importante e complicato; dall'altro lato, anche i critici più anziani, come quelli della mia età o più grandi, non sempre riescono a far parlare il film in modo adeguato e contestualizzato rispetto al presente. Si tratta di un problema che riguarda chiunque faccia questo lavoro. Negli ultimi dieci anni è diventato sempre più difficile rimanere aggiornati senza fossilizzarsi o specializzarsi eccessivamente. Avere il polso della produzione cinematografica nel suo insieme è sempre più complicato. Non è un caso che negli ultimi anni si sia creato un divario più evidente tra l'accademia e quello che rimane della critica. Il sapere accademico tende a diventare sempre più iperspecializzato, mentre il sapere critico ha tradizionalmente una natura più organica. Oggi però questa dimensione organica è difficile da mantenere. Per i giovani, ad esempio, è complesso svilupparla perché la loro formazione culturale è molto più orizzontale. Quei sistemi di valori gerarchici che esistevano un tempo, e contro cui la mia generazione e quelle precedenti avevano anche lottato, oggi non esistono più. Si crea così un paradosso secondo il quale per anni abbiamo cercato di mettere in discussione il canone e di dimostrare che la storia del cinema non è fatta solo da pochi autori e pochi film e oggi, con l'avvento del digitale e con la dispersione dell'offerta, il canone sembra quasi scomparso, e paradossalmente diventa necessario ricrearlo. È una situazione molto complessa, che richiede di mantenere equilibri delicati.

3. Pur facendo del cartaceo il proprio cardine, «Film Tv» si trova impegnata in progetti che riguardano anche il web (dal sito *filmtv.it* al neonato podcast *Full Frontal*) o che perseguono la strada della militanza e dell'attivismo culturale, proponendosi come intermediario per la distribuzione di opere meritevoli di incontrare il pubblico. In che modo questa articolazione su più piani incide sul ruolo della rivista e sulla percezione della critica nel contesto contemporaneo?

Da un lato si tratta proprio di pratiche concrete. Quando sono diventato direttore, per esempio, abbiamo aperto anche una sala in cui organizzare eventi e fare programmazione. Questo perché il ruolo del critico, da sempre, ma soprattutto negli ultimi anni, si è progressivamente avvicinato ad altre attività, anche a causa della precarietà del lavoro culturale. Oggi chi fa critica spesso si muove anche tra la docenza

universitaria o accademica, la programmazione nei festival e altre forme di mediazione culturale. In questo senso, fare critica significa anche contribuire alla formazione di un pubblico attraverso canali diversi dalla sola scrittura. Iniziative come *I fantastici 4 di Film Tv* o *Anima e corpo* rientrano anche in una logica di costruzione dell'identità della rivista, di "brandizzazione". Da un lato ci permettono di sostenere e accompagnare alcuni film in cui crediamo particolarmente, dall'altro offrono a quei film una comunicazione più specialistica rispetto a quella, inevitabilmente più standardizzata e seriale, che caratterizza la promozione delle distribuzioni. C'è anche l'idea di non limitarsi a parlare dei film in astratto, ma di mostrarli. Spesso, infatti, le critiche più efficaci sono proprio i film stessi: un buon film può risultare più illuminante di un testo critico, perché mette in dialogo le immagini con altre immagini. In questo senso, si può fare critica anche attraverso la programmazione e il confronto diretto tra opere. Dal punto di vista digitale, abbiamo poi un sito riservato agli abbonati dove è possibile trovare tutti i contenuti della rivista e confrontarsi con l'archivio, si tratta naturalmente di una piattaforma in *paywall*. Accanto a questo esiste il sito gratuito, che nel corso degli anni si è evoluto molto e ha sempre avuto una forte dimensione di *community*. In un certo senso era una sorta di Letterboxd *ante litteram* nel quale gli utenti potevano votare i film, discuterli e scrivere recensioni. Questa dimensione esiste ancora oggi, anche se a volte genera qualche equivoco. Può capitare, per esempio, che gli uffici stampa leggano le recensioni degli utenti e mi scrivano chiedendo perché la rivista abbia stroncato un film, senza rendersi conto che non si tratta di testi redazionali ma di contributi della *community*. Tuttavia, è un modo interessante per coinvolgere il pubblico nel discorso cinematografico. In passato questa partecipazione era più strettamente legata alla rivista, dopo una fase di separazione si è sviluppata in modo più autonomo e oggi stiamo cercando di ricostruire nuove forme di dialogo tra le diverse dimensioni. È un processo che richiede tempo. Nonostante il digitale abbia ritmi molto veloci, il nostro lavoro resta fortemente legato alla periodicità della rivista. Pubblicando 52 o 53 numeri all'anno, oltre agli annuari e ad altri speciali, è inevitabilmente più marginale tutto ciò che avviene online. Fare cultura online in modo finanziariamente sostenibile, inoltre, richiede numeri molto alti, che spesso non sono compatibili con il tipo di qualità che cerchiamo di mantenere sulla rivista. Se mille lettori comprano il giornale in edicola e generano un certo introito, mille lettori online, invece, non producono praticamente nulla. Per rendere economicamente rilevante il digitale bisognerebbe arrivare a centinaia di migliaia di lettori, ma a quel punto il genere di contenuto cambia, non si fa più critica nel senso in cui la intendiamo noi, ma qualcosa di diverso, che ha a che vedere con altri tipi di discorsi. Stiamo comunque cercando di sperimentare attraverso il podcast e una comunicazione più al passo con i tempi. Le cose stanno funzionando, ma resta da capire se riusciranno a produrre anche una ricaduta economica concreta. In ogni caso cerchiamo di affrontare queste nuove iniziative con lo stesso spirito con cui realizziamo la rivista.

4. Come immagina il futuro di «Film Tv» e della critica in generale? Sono previste trasformazioni o ipotesi di cambiamento per il settimanale, oppure progetti attualmente in fase di elaborazione?

Sul futuro è difficile fare previsioni. Bisognerà capire quanto un progetto come questo sia ancora sostenibile e per quanto tempo. In questo momento «Film Tv» funziona, ma, essendo una rivista che si regge soprattutto sulle vendite, resta inevitabilmente esposta alle dinamiche del mercato. Proprio in questi giorni, per esempio, è uscito in edicola l'ultimo numero di «Ciak»: è il segno di un contesto in cui molte riviste stanno scomparendo. «Tutti ci muoiono intorno». Negli ultimi anni abbiamo cercato di adottare strategie di diffusione più mirate. La distribuzione in edicola ha costi molto alti e richiede scelte sempre più oculate sulla tiratura e sulla presenza nei punti vendita. Dietro c'è un complesso sistema industriale che impone decisioni molto precise. Al di là del fatto che sia la rivista che dirigo, «Film Tv» rappresenta comunque un avamposto prezioso, quasi un *unicum* nel panorama italiano. Oggi esistono molte realtà che si occupano di critica, ma non con una presenza settimanale in edicola e con questa struttura. Mi auguro quindi che il progetto possa avere la vita più lunga possibile. Per ora non ci siamo ancora confrontati seriamente con eventuali sviluppi futuri che siano sostenibili con questo tipo di contenuti, anche perché le cose stanno funzionando. La vera questione è capire se, cambiando medium o passando ad altri contenuti, questa esperienza rimarrebbe sostenibile e se sarebbe quello che voglio fare. Bisogna anche capire quanto il lavoro stesso del critico sia praticabile nel futuro. Oggi attività come l'insegnamento, la programmazione e l'organizzazione di eventi, modalità molto diverse dalla scrittura, sono diventate sempre più centrali. Paradossalmente, il futuro della critica mi sembra configurarsi come un passo indietro del fare critica. Se un tempo il confronto avveniva soprattutto attraverso la discussione sui testi, oggi il punto è piuttosto fornire gli strumenti per comprendere quei testi e far vedere i film che vale la pena che vengano visti. In un certo senso questa retrocessione è già avvenuta. Dai «Cahiers du cinéma» in poi la critica si è spesso costruita come un discorso fondato su una visione molto precisa di cosa dovesse essere il cinema. Oggi, però, quello sguardo *tranchant* e un po' apodittico, che stabilisce cosa è giusto e cosa è sbagliato, ha perso gran parte del suo senso. Il tentativo che facciamo con «Film Tv», anche attraverso un'eterogeneità di sguardi, è piuttosto quello di offrire strumenti che permettano allo spettatore di dialogare con i film. Non si tratta più quindi di difendere un'unica idea di cinema.

In questo senso, stiamo già portando avanti questo discorso che ha a che fare con la programmazione (noi infatti programiamo e sosteniamo dei film) e con l'insegnamento. Non è più importante, a parte per qualche critico che proviene da formazioni più vecchie, proclamare se un film sia buono o cattivo, quanto spiegare come funziona il film e cosa valga la pena di pensare rispetto a questo funzionamento. È una posizione diversa rispetto a quella della critica intesa come guida e totale delega al gusto di un critico, ancora presente su alcuni quotidiani. Un esempio è quello di Paolo Mereghetti, che rappresenta ancora un modello di critica di questo genere. Noi, sul giornale, abbiamo critici che lavorano in quella direzione, ma li considero soprattutto come poli dialettici, posizioni che aiutano a produrre pensiero.

Intervista a Luca Griffini, editore di «Film Tv»

1. Nel mercato editoriale si parla di un fenomeno di erosione delle vendite. Come sono cambiati i dati relativi alle tirature e alla diffusione dall'esordio di «Film Tv» a oggi? Si riscontra anche una distribuzione geografica eterogenea?

Negli ultimi dieci anni il mercato perde circa il 7% o l'8% ogni anno. Alcune testate registrano cali maggiori, altre hanno momenti di gloria. Penso, per esempio al caso de «Il Manifesto», che, negli ultimi due o tre anni, ha vissuto una fase particolarmente positiva. A livello consolidato tutti gli editori perdono quella percentuale. Alcuni quotidiani risentono di più di quest'erosione, ma anche a causa di scelte editoriali scellerate o politiche sbagliate. Nel complesso, tuttavia, la tendenza riguarda l'intero settore dell'edicola e della tiratura. Anche «Film Tv» ha seguito questo andamento: in alcuni anni le perdite sono state inferiori alla media, in altri superiori. La rivista mantiene comunque un pubblico molto fedele, perché alla funzione critica affianca una funzione di servizio. Sebbene la tv rappresenti oggi un segmento in parziale declino, il bisogno di informazione resta sempre forte. Naturalmente occorre considerare anche il vero tema dell'editoria di oggi e degli ultimi dieci anni, riguardante la filiera distributiva. La responsabilità di questi cali è infatti in larga parte attribuibile a un sistema distributivo che è in assoluto il più resistente ai cambiamenti tecnologici che io abbia mai conosciuto nella mia vita. Questo è estremamente significativo perché, ancora oggi, nel 2026, per un editore, non sapere con esattezza, avendo accesso a dati chiari e immediati, dove finiscono le copie stampate e dove vengono vendute, è un problema importante. Ottenere queste informazioni comporta spesso richieste costanti e sforzi inauditi di richieste costanti. Ciò rappresenta una delle cause principali della crisi editoriale legata ai quotidiani e alla stampa periodica. Questo meccanismo è come un treno in corsa e gli editori ne risentono notevolmente.

2. La variazione di questi dati può essere letta come un indicatore delle difficoltà della critica nel confrontarsi con i cambiamenti della società contemporanea, anche in termini di adattamento o di compromesso, oppure andrebbe intesa come un esito fisiologico di una trasformazione più ampia del contesto culturale e dei consumi?

Se vogliamo rimanere nell'ambito della critica svolta da «Film Tv», va ricordato che questa rappresenta solo una parte del giornale e non la sua totalità. Si tratta di un settimanale che ha anche sezioni di attualità e di servizio sui programmi televisivi, che occupano un 50% del giornale. Non sarebbe solo la critica ad essere rimasta eventualmente al palo rispetto all'evoluzione. Per quanto riguarda la critica cinematografica, si sono verificati recentemente fenomeni contrastanti: si è molto evoluta o involuta nell'arco degli ultimi anni. Da un lato, tutti sembrano essere diventati in qualche misura critici. Dall'altro, i critici hanno radicalizzato e polarizzato il proprio atteggiamento, come spesso succede in

questi frangenti. Ci sono paradossalmente due movimenti opposti: c'è un aumento dell'interesse per il cinema e le serie tv, anche grazie all'utilizzazione delle piattaforme streaming e ci sarebbe, quindi, un maggiore bisogno di letture approfondite di critica. D'altra parte, ci sono tanti altri luoghi di discussione: molte piattaforme online, alternative alla carta stampata, si sono trasformate in spazi di critica. Di conseguenza, tra questi due movimenti di maggiore richiesta e maggiore offerta, il sistema risulta tutto sommato in equilibrio. Se la distribuzione fosse più efficace sarebbe più facile calibrare il rapporto tra tiratura e diffusione.

3. Perché ritiene importante che una rivista come «Film Tv» affianchi al cartaceo un sito web e altre attività collaterali? In che misura questi progetti incidono sull'andamento degli abbonamenti e della diffusione?

In realtà incidono molto poco. Gli abbonamenti puramente digitali della rivista, per come è strutturata adesso, restano limitati. Questo dipende dal fatto che «Film Tv» contiene una parte di servizio molto ampia legata alla programmazione televisiva: paradossalmente, questa funzione continua a essere fruibile in maniera efficace attraverso il tradizionale sistema dei colonnini dei palinsesti stampati. Questo è evidente perché, per quanto tutti gli editori abbiano cercato di realizzare guide televisive digitali, cambiando un po' la struttura della consultazione, gran parte del pubblico continua a preferire un'organizzazione lineare delle informazioni. Per esempio, vuole sapere cosa viene trasmesso su Rai 1 alle 21.00 o su Canale 5 allo stesso orario. L'abitudine a questa modalità di consultazione fa sì che le innovazioni digitali, come sistemi aggregati o personalizzati di selezione dei programmi, nei quali il lettore sceglie la propria preferenza in un dato orario, non incontrino il bisogno dell'utente medio televisivo, ma solamente quello degli utenti più sofisticati e più abituati a consultare riviste attraverso i formati che internet offre. Esiste dunque una certa resistenza anche da parte dell'audience. Per quanto riguarda la dimensione della critica, sicuramente negli ultimi anni si è progressivamente spostata altrove. Il bisogno di leggere riflessioni critiche si è infatti disperso tra numerose piattaforme digitali. Nonostante questo, filmtv.it mantiene una community solida: gli utenti continuano ancora a interagire, a scrivere e ad animare un dibattito che resta civile e piuttosto attivo, anche se all'interno di un ecosistema relativamente circoscritto.

4. In che modo la figura dell'editore collabora alla definizione dei contenuti e della forma della rivista, oltre a essere responsabile della realizzazione materiale del prodotto?

Non saprei dire come operi in generale la figura dell'editore in altre realtà editoriali. Nel caso di «Film Tv», io considero la rivista come una squadra molto roduta: tutti coloro che vi collaborano, partecipano anche, in forme diverse, alla dimensione di scelte su come si appronta il giornale. Io e il direttore Giulio Sangiorgio ci sentiamo ogni giorno e manteniamo vari livelli di interazione. Solo raramente discutiamo

sui massimi sistemi e le questioni più generali e molto più spesso ci confrontiamo su aspetti di ordinaria amministrazione, di gestione quotidiana, anche legati alla scelta della copertina o dell'argomento del podcast settimanale. Poiché ho una passione particolare per la grafica, interagiamo molto spesso a tal proposito. In generale io lavoro con i grafici, con i giornalisti e con le diverse figure coinvolte nella realizzazione della rivista. Mi considero quindi un editore molto vicino alla produzione del giornale. La modalità è diventata questa ed è una scelta personale perché è un lavoro che mi appassiona molto e desidero seguirlo il più da vicino possibile.

5. Quali sono le previsioni riguardo al futuro di «Film Tv»?

Questa domanda si ricollega al discorso iniziale sulla distribuzione. Io sono fiducioso che, prima o poi, le resistenze messe in atto dal sistema distributivo verranno superate. Attualmente funziona ancora come una filiera molto lunga: l'editore stampa il giornale, il distributore nazionale ritira le copie e le consegna ai distributori locali, i quali a loro volta le portano alle edicole, che infine vendono i giornali ai lettori e poi comunicano i risultati delle vendite. Il problema è che i dati raccolti dai distributori locali non sempre vengono condivisi con il distributore nazionale e, di conseguenza, non arrivano all'editore che è il soggetto da cui parte l'intero processo produttivo e che si fa carico dei costi di stampa e della fattura del giornale. Questa è l'assurdità di una filiera molto lunga in cui le informazioni si disperdono. Questa cosa va a detrimento dell'intero processo. Può accadere, ad esempio, che l'editore debba stampare 24.000 copie per venderne circa 7.500, quando sarebbe sufficiente stamparne 12.000 e comunque coprire tutte le edicole, se la filiera rispondesse positivamente e funzionasse in maniera più efficace. Non si tratta di un problema tecnologico. Fino a quindici anni fa, digitalizzare un'edicola avrebbe richiesto strumenti ingombranti e costosi, probabilmente un computer di un metro cubo in un luogo che ne aveva tre a disposizione. Oggi per digitalizzare un'edicola sarebbe sufficiente un semplice telefono. Una maggiore digitalizzazione, dunque, sarebbe semplice e possibile e comporterebbe a catena numerosi risvolti positivi. L'editore stamperebbe meno copie, il distributore ne trasporterebbe di meno e si ridurrebbero anche i costi logistici. Se questo cambiamento non avviene è perché esistono delle resistenze spesso legate all'abitudine, ma anche al fatto che, nell'opacità, c'è qualcuno che porta avanti interessi economici ben consolidati. Questi sono probabilmente i distributori locali, che ci tengono a mantenere questi margini, non gli edicolanti, non gli editori né i distributori nazionali. Nonostante ciò, resto ottimista. La tecnologia è già disponibile e sono fiducioso che, a un certo punto, com'è successo in molti altri settori, con internet il sistema verrà lentamente ma inesorabilmente cambiato. Quando ciò accadrà, anche gli editori che ancora scelgono di stampare un giornale su carta ne saranno finalmente agevolati: potranno finalmente beneficiare di un sistema distributivo più efficiente.

Intervista a Roy Menarini, critico cinematografico e collaboratore di «Film Tv»

1. Alla luce della sua esperienza che, oltre all'attività accademica, abbraccia la critica cinematografica su supporto cartaceo e digitale, in che modo ritiene che lo spazio mediale influisca sulla configurazione formale e contenutistica del discorso critico?

Sì, penso che sia effettivamente così. Ciò che possiamo osservare e che abbiamo di fronte a noi oggi è un'esperienza di questo tipo. Il fatto che la critica cinematografica abbia una storia secolare, se non addirittura ultrasecolare, di attività denominate recensioni pubblicate su periodici cartacei ha fatto sì che l'istituzione critica si riconoscesse molto in questa attività e che questa piattaforma di comunicazione che è la carta portasse con sé una serie di codici critici consolidati: contenuti, modalità di esposizione e di organizzazione del discorso. Le grandi configurazioni critiche sono avvenute in questo modo. Appena ci si è discostati da questo secolare modello, come è accaduto, per esempio, con l'emergere dei media digitali, è stato quasi automatico e naturale utilizzare altri approcci e metodi differenti. La dimensione della critica meno istituzionalizzata, dallo *youtuber* alle altre forme, anche di critica scritta online, ma spesso più legate al fandom, si sono rivelate quelle più facili, immediate e dirette per operare in questo territorio, in quanto più *user friendly*. Questo ha contribuito a modificare, almeno in parte, le strutture e i contenuti della critica. Un aspetto interessante, che necessita di essere sottolineato, soprattutto in base a quanto emerso dalle analisi condotte con alcuni colleghi, è che quando la critica online, penso proprio a quella degli *youtuber*, è così spontanea e poco istituzionalizzata, in verità tende a utilizzare categorie critiche molto tradizionali. Lo si è potuto osservare invitando in aule universitarie alcune di queste figure, come Victor Laszlo e lo si capisce anche ascoltando i loro discorsi. Le categorie ricorrenti restano infatti quelle classiche della tradizione critica: l'autore, il genere, il contenuto. Questo non significa che si tratti di categorie "vecchie" in senso negativo, ma senza dubbio indica che, da questo rinnovamento delle forme comunicative, non è nata una critica radicalmente nuova, ribelle, innovativa o non conciliante. Piuttosto, sono emerse modalità espressive differenti ma che continuano ad appoggiarsi a categorie molto antiche, consolidate e tradizionaliste oltre che tradizionali. In questo senso, uno degli aspetti più sorprendenti è forse proprio questo mancato sviluppo di nuovi paradigmi critici a partire da queste forme più recenti.

2. Ritiene che i diversi contenuti del *Roy Menarini Universe*, dal podcast *Il posto delle fragole* ai brevi e incisivi interventi di *In poche righe*, facciano presa su profili di fruitori differenti, oppure che attraggano lo stesso pubblico, interessato ai suoi discorsi indipendentemente dalla forma?

Devo premettere che la nascita di questi canali, cresciuti nel tempo, è dovuta proprio ai ragionamenti cui accennavo prima.

Pur non appartenendo né per generazione né per approccio alla categoria dei critici digitali, provo a lavorare su quelle piattaforme e su quei territori cercando di trovare un punto di equilibrio tra i nuovi media, che conosco discretamente, pur non essendoci cresciuto, e le categorie di analisi più cinefilo-accademiche che mi interessano particolarmente. L'obiettivo non era parlare al pubblico che già mi

leggeva, quanto piuttosto cercare di intercettarne uno nuovo. Queste sono le intenzioni iniziali. I risultati, naturalmente, restano in parte difficili da valutare, sono un punto interrogativo.

Quello che ho potuto fare per avere un'indicazione più concreta è cercare di osservare le profilazioni offerte dalle stesse piattaforme digitali, perché altrimenti potrei basarmi soltanto su impressioni empiriche e dire di aver saputo qualcuno mi legge e altri mi ascoltano.

Dai dati mi sembra di poter dire che questo progetto sia parzialmente riuscito. Con “parzialmente” intendo che c'è una parte che non saprei quantificare con precisione, ma forse intorno a un terzo, di *follower* che non erano coinvolti nelle modalità precedenti in cui mi muovevo e che non mi conoscevano neanche. Mentre tanti preesistenti lettori, che già mi seguivano, si sono semplicemente spostati su queste piattaforme. Ma credo di avere intercettato un po' di persone; quindi, che i fruitori siano abbastanza ben distribuiti.

A questo si aggiunge un ulteriore elemento: devo ammettere che, nel corso degli anni, attraverso l'attività accademica, ho avuto molti studenti laureati, nell'ordine delle migliaia. Anche questo canale didattico ha fatto sì che quei laureati, che ora magari hanno trent'anni o più, abbiano continuato a seguirmi e a interessarsi ai miei interventi. Non si tratta, in questo caso, di un pubblico intercettato attraverso strategie di marketing digitale, ma di persone che mi hanno conosciuto durante il percorso universitario e che hanno scelto di continuare a seguire il mio lavoro.

3. Può raccontare come è nata la sua collaborazione con «Film Tv» e quale ritiene essere la specificità editoriale e culturale della rivista, che le ha consentito di imporsi come unico settimanale di critica cinematografica in Italia?

Il mio rapporto con «Film Tv» non è stato immediato. Ero innanzitutto un lettore della rivista fin dalla sua nascita e lo sono rimasto per tanto tempo. Il primo a coinvolgermi fu il direttore Aldo Fittante, che mi chiese una prima rubrica, in quel caso dedicata al cinema italiano. Successivamente la collaborazione è proseguita con il direttore Mauro Gervasini, con cui nacque la rubrica quindicinale *Visioni dal fondo*, che poi è stata mantenuta da Giulio Sangiorgio, attuale direttore. Dunque, ho collaborato, negli anni, con tre diversi direttori. Non ho mai svolto per «Film Tv» l'attività tradizionale di recensione di film. Il mio rapporto è sempre stato già maturo, di firma. Mi è sempre stato chiesto di intervenire con un commento, un corsivo, una rubrica, cercando di analizzare che cosa si muoveva nell'immaginario contemporaneo, più che di valutare le singole uscite cinematografiche. Non sono mai stato un recensore in questa rivista.

Per quanto riguarda la specificità della rivista, credo che «Film Tv» si sia sempre distinta per la capacità di coniugare due dimensioni diverse e avere contemporaneamente uno spazio per la critica e un uso concreto di guida ai programmi che tutto sommato conserva ancora oggi una certa utilità: anche se abbiamo tantissimi strumenti in più, soprattutto digitali, per conoscere le programmazioni, il settimanale offre una gerarchia e un'organizzazione delle informazioni che mantengono un valore d'uso oltre a

quello critico e cinefilo. Da sempre e in maniera estremamente radicata con la direzione di Sangiorgio si tratta di una rivista di critica cinematografica oltre che una rivista televisiva. Questi due aspetti, per quanto ne so, sono una specificità piuttosto rara anche a livello europeo. Quest'impostazione va avanti dagli anni Novanta. Nel frattempo, le cose sono molto cambiate e ha dovuto confrontarsi con queste trasformazioni profonde nel sistema dei media. Per esempio, la funzione di guida adesso riguarda sempre di più anche le piattaforme. Il lettore può avere una rivista cartacea settimanale nella quale ha tutto quello che gli serve sapere su piattaforme di streaming come Apple Tv o Disney+. Naturalmente le stesse informazioni si possono cercare e trovare anche sul web, ma in modo dispersivo, in un vero e proprio *mare magnum*, mentre il settimanale le presenta con una loro compattezza e una loro gerarchia e sono soprattutto filtrate da uno sguardo critico. Resta, tuttavia, il problema strutturale della stampa cartacea. Non è un segreto per nessuno, lo stesso direttore lo conferma, che anche «Film Tv» subisce, come gli altri giornali, mese dopo mese, un'erosione costante, che interessa i cartacei continuamente da trent'anni. Trattandosi di una rivista rivolta a un pubblico di appassionati, quindi già di nicchia, la speranza risiede nella resistenza. Il fatto stesso che si parli di resistenza indica quanto il contesto attuale sia complesso. Resta da vedere se in futuro questa proposta critica potrà svilupparsi ulteriormente all'interno di un sistema ancora più integrato tra carta e digitale.

4. La sua rubrica *Visioni dal fondo* sembra offrire, in chiusura, una sintesi o una riflessione sull'andamento del cinema contemporaneo. Quale ritiene sia la natura di questo intervento finale e quale funzione critica e interpretativa svolge all'interno della struttura complessiva della rivista? Su «Film Tv» 07/2026, per esempio, tratta dei problemi degli adattamenti cinematografici di opere letterarie in forma di co-produzione internazionale.

La rubrica *Visioni dal fondo* non è semplice da realizzare. Anche se esce ogni quindici giorni e quindi non è un'attività quotidiana, non è sempre facile trovare ventisei volte all'anno un argomento che meriti questo approfondimento. Il mio lavoro si muove generalmente su due terreni principali. Il primo consiste nell'osservare i film in uscita in quei giorni e cercare di capire se si possa, evitando la recensione, cercare di utilizzarne uno come punto di partenza per “prendere la temperatura” al cinema e all'immaginario contemporaneo tramite una riflessione più ampia. Nel caso citato, il riferimento era a *Il mago del Cremlino* (Olivier Assayas, 2026), utilizzato per sviluppare un discorso sulle coproduzioni internazionali e sulla difficoltà degli adattamenti cinematografici di opere letterarie. In altri casi un film può servire per affrontare questioni diverse: fare un discorso sugli attori, per esempio, come nel caso della riflessione sul dislivello anagrafico tra attori maschili e attrici femminili nel cinema italiano quando è uscito il film *Il Maestro* (Andrea Di Stefano, 2025). Pierfrancesco Favino e Valentina Bellè rappresentavano due protagonisti legati da una relazione sentimentale con una notevole differenza d'età. Nel film questa dinamica appariva perfettamente bilanciata, ma nella realtà gli attori hanno circa vent'anni di differenza. In questi casi il film diventa quindi uno strumento per portare alla luce una questione più generale.

Il secondo livello riguarda tutta una serie di interventi più estemporanei, che non hanno questo legame con l'attualità. Si tratta, magari, di riflessioni che possono riguardare la critica, l'editoria, la storia del cinema. In quel caso sono pezzi che potevano essere pubblicati in momenti diversi senza perdere la loro validità ed essere collocati lì sei mesi prima oppure sei mesi dopo. In entrambi i casi l'obiettivo è mantenere uno sguardo trasversale, evitando di ripetere quello che si trova già nelle altre sezioni della rivista. Non bisogna dimenticare, inoltre, l'alternanza dell'ultima rubrica tra me e Filippo Mazzarella. Non ci mettiamo d'accordo preventivamente sugli argomenti e non ci coordiniamo tra un numero e l'altro, però, secondo l'idea del direttore Sangiorgio, questa alternanza produce una sorta di "ping-pong", tra approcci e stili diversi, in dialogo tra di loro anche con dinamiche curiose. A volte finiamo per esprimere posizioni simili, altre volte emergono prospettive differenti. In ogni caso abbiamo la massima libertà di scelta sia dell'argomento che del tono dell'intervento.

CONCLUSIONE

È arduo tracciare una panoramica storica della pratica critica che, benché non possa vantare la longevità dei suoi corrispettivi letterario, d'arte o teatrale, data la ben più radicata e antecedente diffusione di queste discipline, prevede l'articolazione di un percorso complesso. La parabola procede per tentativi, inciampi, assestamenti, progressive messe a fuoco e seguenti allontanamenti dalla presunta definizione tradizionale di critica. Nel quadro delineato, con la necessità di provvedere a fornire uno scenario complessivo delle fondamenta poste nel Novecento e della loro messa in discussione, talvolta tempestiva, talaltra approssimativa, con una degenerazione paradossale in una "critica acritica" che rinnega il discernimento, si è tralasciata una scansione cronologica puntuale. A scapito di un nozionismo che avrebbe lambito la completezza documentaria, come un archivio di nomi e testi che certificherebbero le modalità di un esercizio ormai ultrasecolare, si è preferita la raccolta di un più ristretto repertorio, che potesse risultare significativo, in quanto espressione manifesta di certe marche cruciali introdotte nella pratica discorsiva e che devono essere messe al vaglio anche nei decenni successivi. Alcuni parametri non cessano dunque, anche nel presente, di essere interrogati per provare a determinare quale assetto la critica sembri adottare più ricorrentemente. Il profilo del soggetto scrivente, lo spazio preposto alla disciplina o quello che essa si è stentatamente o naturalmente ritagliata, talvolta eccedendo dai confini che la perimetrano convenzionalmente, così come un significativo insieme di cambiamenti contestuali, hanno interferito sulla percezione del discorso sul cinema nel contemporaneo. La variata condizione della settima arte, determinata anche da un esubero produttivo e da un collocamento di questa sovrabbondanza in luoghi e, consequenzialmente, entro tempi differenti da quelli della sala, sono responsabili di contatti e approcci radicalmente mutati da parte del pubblico nei confronti del cinema. La facile prossimità con gli oggetti filmici sembra coincidere con un'euforica convulsione del dibattito, uno smarrimento dei riferimenti concettuali e una decostruzione non programmatica delle coordinate culturali, prima ravvisate negli interventi di pochi celebri esperti, intellettuali e perciò frequentatori di festival e spazi d'elezione. La facoltà di parola in merito all'arte cinematografica sembra essere passata dai critici dei quotidiani o i tenutari di rubriche su riviste specializzate, componenti di una fascia di personalità di spicco nel Novecento, a qualsivoglia cinefilo o spettatore che, talvolta vanitosamente o malmostosamente, desidera esprimere la propria opinione generando o assecondando dicotomie banalizzanti. Se un tempo solo pochi letterati e filosofi, cui sono attribuiti un aspetto lunare e un carattere lunatico,⁵²⁶ contribuiscono a cronache e riflessioni cinematografiche, oggi il critico sembra

⁵²⁶ LORENZO PELLIZZARI, *Lunatici, lunardi e stralunati: quattro intellettuali al cinema*, in *Studi Novecenteschi*, Vol. 28, No. 61, giugno 2001, pp. 125-142

essersi affrancato da quell'aura stereotipica di eccezionalità, potendosi forgiare dell'appellativo tanto il giornalista esperto di storiografia del cinema quanto il divulgatore influencer che crea contenuti *prêt-à-porter*.

In questo contesto, risulta naturale tentare di indagare riguardo all'esistenza e alle caratteristiche di una via perseguibile per un ragionamento critico analitico e scrupoloso, che possa imporsi come guida in uno smarrimento generalizzato. «Film Tv» si presenta come caso con delle specifiche caratteristiche di unicità, dall'eccezionalità della cadenza settimanale alla consuetudine reazionaria del supporto cartaceo. Lungo la sua storia, mette alla prova i paradigmi del secolo scorso e dialoga con le novità febbrilmente introdotte dal tempo presente. Alcune tecniche argomentative, che si potrebbero ormai identificare come connaturate alla critica, trovano ancora riscontro nelle recensioni o in altre forme, anche più brevi e incisive, che compaiono sul giornale. Le concessioni e le rimodulazioni, in risposta alle mutate circostanze, segnalano una permeabilità alle evoluzioni contestuali. Se da un lato, infatti, settimanalmente, il direttore e i suoi collaboratori si premurano di realizzare contenuti che accontentino il cliente abbonato e avvezzo alla lettura di «Film Tv», dall'altro è evidente la sensibilità con la quale l'assetto va incontro, di volta in volta, all'esigenza di stimolare l'interesse di un pubblico profano. Il lettore, talvolta, non è consueto al consumo cinefilo *strictu sensu*, ma forse solo tangenzialmente attratto dall'approfondimento di un autore o di un fenomeno di ampia risonanza mediatica che guadagna il proprio posto in copertina, dal *blockbuster* a una popstar di fama mondiale, da un giovane interprete in ascesa grazie a una serie televisiva di successo a un regista di culto, ricordato in occasione di un anniversario significativo. La realtà della rivista può essere dunque descritta come un prodigioso equilibrio e una sintesi armonica, e a tratti miracolosa, data la singolarità del caso in questione. Presentandosi, per fattura e dispositivo, nonché per alcune firme e impostazioni retoriche implicate, come un baluardo di una pratica critica di lungo corso che necessita di essere preservata, è parallelamente un esempio di sguardo non anchilosato in una fossilizzazione su stilemi desueti che non mostrerebbero più alcuna aderenza con l'oggi, ma immanente e radicato nel presente.

Rispondendo a un'inchiesta sul cinema e sulla libertà della cultura, nel 1952, Italo Calvino si riferisce al cinema come all'arte che, più di ogni altra e, anzi, con una tendenza opposta rispetto a quelle, è legata strettamente al pubblico, che talvolta la condiziona direttamente. Uno scarto rispetto agli interessi, la morale, il linguaggio, attuali o potenziali, pertinenti all'orizzonte di riferimento dello spettatore, significherebbe una corruzione delle inclinazioni del fruitore. Un equiparabile fallimento sarebbe l'accondiscendenza supina e passiva al gusto e alle prospettive unanimi, forse risultante in un apparente successo in termini quantitativi e finanziari, ma di certo decadente come «mordente culturale»⁵²⁷. Nel primo caso si tratterebbe di un'operazione non formativa o degradante, nel secondo addirittura futile, inefficace e dunque fattualmente inesistente su un piano pratico. Il cinema dovrebbe invece mirare a un

⁵²⁷ ITALO CALVINO, MARCO BELPOLITI (a cura di), *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, Mondadori, Milano, 2023, p.63

proposito educativo, non in termini prescrittivi di un certo sistema valoriale e quindi ben lontano dall'intento moraleggiante, ma con un mandato disvelatore di atteggiamenti, personaggi e tratti paradossali nei comportamenti comuni e nelle aspirazioni dei più. Mettendoli alla luce, la macchina da presa conferisce loro uno statuto di popolarità, non raggiungibile prima dell'intervento pionieristico e chiarificatore del film. Al contrario, il cinema avrebbe una deprecabile valenza deviante e diseducativa se dedito a speculare su mezzi infimi per ottenere il facile plauso del pubblico o la sua risposta emotiva non ottenuta autenticamente, ma ricercata con subdole astuzie. L'autore menziona il ricorso all'erotismo, alla brutalità, alla comicità volgare, all'evasione, allo sfarzo e a strategie riprovevoli per suscitare il fulgore della commozione negli occhi. Il conformismo mentale porta a un consenso automatico e diffuso, ottenibile attraverso la trattazione densa di retorica su temi quali la patria, la guerra, gli affetti familiari o la religiosità artificiosa. Calvino aggiunge che la portata diseducativa di alcuni film si attenuerebbe di gran lunga se buona parte del pubblico non accogliesse a bocca aperta e senza riserve le pellicole e le istanze da queste prese in esame, ma le considerasse alla stregua di oggetti con i quali dialogare, sui quali dibattere ben al di là della *reductio ad unum* rappresentata dal parere di gusto, categorico e spesso affrettato. Lo scrittore auspica quindi uno spettatore futuro che abbia l'ardore e la profondità di riflettere su alternative di forma e contenuto, anziché sperare in un indottrinamento vincolante e senza stimoli. L'entità delle questioni poste in campo dal cinema e dal suo pubblico, così come i risultati riportati, del resto, non appaiono oggi considerevolmente dissimili. Lo stesso meccanismo di specchio nullificante e deteriore oppure di rifrazione che accondiscende e compiace concerne gran parte del discorso critico. Una rivista di cultura non può che presentarsi come la lastra riflettente del clima nel quale sopravvive, ma dovrebbe parallelamente essere il centro d'irradiazione di un movimento centrifugo, oltre i confini della carta, abbattendo il perimetro di isolamento nella recidiva tautologica del riconfermare il già noto e del dare rilievo al comprovato. Così «Film Tv» sembra un luogo d'elezione per questo doppio moto, in quanto offre non solo il ritratto, sfaccettato, composito e insolitamente accurato dell'esistente, ma contempla un altrove, spaziale, temporale e concettuale, in cui spera di apportare un cambiamento. Senza infingimenti da prodotto compiacente e a un tempo tenendo fede alle richieste del lettore, prima tra tutti la funzione operativa di guida ai palinsesti, si arrischia a muovere tasselli in un ampio panorama, a provocare spostamenti, a sollecitare segmenti di abitudini incancrenite e ad avanzare una piccola interferenza in una raffigurazione che sarebbe altrimenti più simile a una natura morta che a un paesaggio vivo e dinamico.

Calvino sostiene che «Il pubblico di una partita di football, che è largo e disparato come può esserlo quello di un film, è in confronto un prodigio di spirito critico, di sottigliezza d'analisi e di partecipazione attiva»⁵²⁸, dimostrando di serbare un'opinione fin troppo svalutante degli spettatori e forse non sempre aderente alla realtà della loro natura e abilità di comprensione. D'altro canto, non si può che abbracciare l'affermazione che segue, ancora attuale e rigorosamente fondata: «Perciò, tutto quello che si può fare

⁵²⁸ Ivi, p.64

in questo senso (dibattiti pubblici su film, cine-club popolari, campagne di stampa) è d'enorme importanza».⁵²⁹ Si percepisce tuttora, infatti, la necessità di fornire strumenti di guida e discriminare per approcciarsi con contezza all'audiovisivo.

«Film Tv» prova a proporsi come bussola per navigare tra i flutti di un sovrappiù d'offerta, senza innalzarsi in cattedra dinnanzi a un pubblico ritenuto incolto o sprovveduto, ma, al contrario, accompagnando i suoi desideri cinefili e culturali e conducendo le sue conoscenze verso approfondimenti contestuali necessari. La trasformazione cui ambisce, e che effettivamente pratica, trova il suo punto di partenza nella parola, che intesse argomentazioni, rimanda a oggetti mediali correlati e vari e invita alla partecipazione a eventi che promuovono il cinema e non l'individualità egotica di chi ne scrive per narrare di sé, come avviene spesso nei meandri dell'online. Con un'interdipendenza causale e una propagazione di impercettibili effetti, si possono forse generare dei cambiamenti significativi nell'industria cinematografica o nelle modalità di concepire il sistema. Superficie riflettente, ma anche bacino di approfondimento e leva propulsiva per un'evoluzione, «Film Tv» può essere certamente oggetto di un'analisi di caso, che restringe il campo rispetto alla vastità di direzioni e deviazioni attuate nei secoli dalla critica in Italia. La trattazione, tuttavia, apre la strada a vedute di ampio respiro e a disamine ben più estese. Menzionare «Film Tv», ripercorrere la sua parabola, con l'avvicinarsi di direttori e di pratiche cinematografiche che vanno dalla sala all'home video, dal cinema come evento collettivo alla programmazione televisiva, da una fase di crisi per l'intero settore a un *surplus* di proposte sulle piattaforme, significa discorrere di altre questioni e indagare ben oltre la critica. Il raggio d'azione della rivista comprende il cinema nella sua totalità, in quanto oggetto prioritario con il quale si rapporta, ma parallelamente convoca temi che si dipanano dal mercato editoriale alla materialità della carta come *medium* non asettico ma portatore di implicazioni, facoltà propria di qualsivoglia dispositivo. Coinvolge il rapporto della società con la rete e con le nuove tecnologie, la sua modalità di cercare e recepire informazioni, in aggiunta, naturalmente, alle abitudini di visione e ai luoghi che diventano *setting*, anche inconsueti, di proiezioni cinematografiche. Conseguenzialmente, la sempre più facile accessibilità all'oggetto filmico, tramite lo streaming o la pirateria, produce, in altre sedi, la proliferazione di discorsi con una sconsideratezza nei confronti della qualità dell'argomentazione, ma diventa un'occasione, per «Film Tv», di indagare anche la "liquidità" dei legami sociali, il disgregarsi o il rinsaldarsi di una collettività, la tendenza al solipsismo di un diario personale affiancata alla necessità di vedere tale intimità esposta e ritenuta pubblicamente rilevante. Analizzare la critica, oggi, comporta dunque un esame del rapporto con l'altro, dell'espressione del proprio parere e della ricerca di una validazione dello stesso, ma soprattutto della capacità, o mancata tale, di arretrare rispetto al proprio punto di vista e permettere a un interlocutore, fregiatosi o meno del titolo di *auctoritas*, di traghettare un soggetto ancorato alla propria visione verso una prospettiva inedita e largamente motivata.

⁵²⁹ *Ibidem*

Se la rivista in questione è quindi un esempio specifico, oltre che un *unicum*, può essere concepita non solo come una lente d'ingrandimento sul contemporaneo, ma anche come dispositivo che non limita il suo ruolo all'osservazione, ma, intervenendo nell'ambiente oggetto di studio, lo influenza attivamente, come avviene per gli strumenti che interagiscono con gli elementi in gioco in un esperimento scientifico. «Film Tv» disquisisce dunque di cinema e cultura, ma indaga anche le prospettive tecnologiche, politiche e sociali, finendo, come sostenuto nelle dichiarazioni introduttive del podcast *Full Frontal*, per parlare delle immagini e del mondo.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDER, FRANZ, *Gli elementi fondamentali della psicanalisi*, Sansoni, Firenze, 1969
- ALVARO, CORRADO, *Filiazione e parentela*, «Cinema Nuovo», a. I, n. 1, 15 dicembre 1952
- AMELIO, GIANNI, *Il vizio del cinema. Vedere, amare, fare un film*, Einaudi, Torino, 2004
- ANTONELLI, GIUSEPPE, *L'italiano nella società della comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 2007
- ASTRUC, ALEXANDRE, *The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Style*, in *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, Scott MacKenzie, Berkley: University of California Press, 2014
- BARTHES, ROLAND, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003
- BARTHES, ROLAND, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 2016
- BAUMAN, ZYGMUNT, *Modernità liquida*, Laterza, Bari, 2011
- BAZIN, ANDRÉ, *Réflexions sur la critique*, in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Cahiers du cinéma, Paris 1998
- BELLVAVITA, ANDREA, *Il discorso del festival* in MENARINI, R., (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, Mimesis, Milano, 2012
- BENJAMIN, WALTER, *Le affinità elettive*, in Id., *Angelus Novus*, tr. it., Einaudi, Torino, 1995
- BENJAMIN, WALTER, *Novità sui fiori*, ora in PINOTTI, A., SOMAINI A., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di, Torino, Einaudi, 2012
- BENJAMIN, WALTER, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Torino, Einaudi, 1983
- BERARDINI, MATTEO, *Il fragore della battaglia. I Sindacati della critica cinematografica in Italia attraverso la stampa d'epoca* in «Cinergie» – Il cinema e le altre arti. N.23, 2023
- BERGALA, ALAIN, *L'ipotesi cinema. Piccolo trattato di educazione al cinema nella scuola e non solo*, Edizioni Cineteca di Bologna, 2023
- BERGER, JOHN, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Il saggiatore, Milano, 2002
- BIANCHI, PATRICIA, MAFFEI, GIOVANNI, *Nuove letture per Matilde Serao*. Università di Napoli Federico II 17-18 ottobre 2018, *Atti*. Anno XLVII- Fasc. IV - N. 185/ 2019
- BIRKETS, SVEN, *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*, Farrar Straus & Giroux, New York, 2006
- BISONI, CLAUDIO *Critica* in CARLUCCIO G., MALAVASI L., VILLA F., *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci, Roma, 2015
- BOLTER, J. DAVID, GRUSIN, RICHARD, *Remediation: Understanding New Media*, Mit Press, Cambridge, 1999
- BORELLI, MASSIMILIANO, *Il Politecnico di Vittorini*, Oblique Studio, 2011

- BOURDIEU, PIERRE, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 2001
- BRUNETTA, GIAN PIERO, *Il cinema muto italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008
- BRUNI, DAVID, FLORIS, ANTIOCO, LOCATELLI, MASSIMO, VENTURINI, SIMONE, (a cura di), *Il cinema come disciplina. L'università italiana e i media audiovisivi (1970-1990)*, Mimesis, Milano, 2020
- CALVINO, ITALO, BELPOLITI, MARCO, (a cura di), *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, Mondadori, Milano, 2023, p.63
- CALVINO, ITALO, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, «Cinema Nuovo», a. II, n. 10, 1 maggio 1953
- CALVINO, ITALO, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988
- CALVINO, ITALO, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano, 1991
- CANOVA, GIANNI, *Contro la cinefilia. Liberi dalla critica*, in «Segnocinema», 10, 46, 1990
- CANOVA, GIANNI, *Postilla*, in MENARINI R. (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, Mimesis, Milano, 2012
- CASETTI, FRANCESCO, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano, 2015
- CASETTI, FRANCESCO, *Per una definizione di critica cinematografica*, in "Ikon", 92-94
- CASTELLANO, FRANCESCA, (a cura di), *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, Società Editrice Fiorentina, 2019
- CAVALLARO, GIOVAN BATTISTA. *et al.* (a cura di), *Critici e autori: complici e/o avversari?*, Marsilio, Venezia, 1976
- CERAOLO, FRANCESCO, *Oltre la semiologia. Pier Paolo Pasolini critico cinematografico* in GUERRA, M. (a cura di), MARTIN, S. (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma, 2019
- CERTEAU, MICHEL DE, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2010
- CHECCAGLINI, CHIARA, *Scrivere di tutto. Audiovisivo e critica nei siti non specializzati* in GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma, 2019
- CHIUSANO, ITALO ALIGHIERO, *La mia ricetta, ragionamento e buoni sentimenti*, «Il Dramma», anno 48, n 7-8, luglio-agosto 1972
- CIMARELLI, SILVIA, *Una lettura introduttiva ai quattro discorsi di Lacan*, in «Attualità lacaniana», n.11, 2010
- CLAUDIO BISONI, *Critica* in CARLUCCIO G., MALAVASI L., VILLA F., *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci, Roma, 2015
- COMAND, MARIAPIA, MARIANI, ANDREA, (a cura di) *Ephemera. Scrapbook, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Venezia, Marsilio, 2020
- CORTI, MARIA *Introduzione*, in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti Postumi*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1988

- COVIELLO, MASSIMILIANO, *Una rete di oggetti teorici. La critica cinematografica italiana sul web*, in GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma, 2019
- DANEY, SERGE, *Il cinema, e oltre. Diari 1988 – 1991*. Il Castoro, Milano, 1997
- DE GAETANO, ROBERTO, *Teorie del cinema in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005
- DE KERCKHOVE, DERRICK, *La pelle della cultura. Un'indagine sulla nuova realtà elettronica*, Costa & Nolan, Genova, 2002
- DE MARCHI, BRUNO (a cura di) *La critica cinematografica in Italia. Rilievi sul campo*, Marsilio, Venezia, 1977
- DELEUZE, GILLES, *L'immagine-movimento. Cinema I*, trad. di Jean-Paul Manganaro, Milano: Ubulibri, 1984, 264 pp.; n. ed. Torino: Einaudi, 2016
- DUSI, NICOLA, SPAZIANTE, LUCIO, *Editing is anything: pratiche di video essays tra semiotica ed estetica* in «Cinergie – Il cinema e le altre arti». N.13, 2018
- ECO, UMBERTO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990
- ELLIS, JOHN, *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*, I.B. Tauris, Londra
- ERNAUX, ANNIE, *La scrittura come un coltello* su «L'Altravoce Il Quotidiano», rubrica “Io, donna”, 21 giugno 2025
- FACCINI, LUIGI, *Riflessione prima sui metalinguaggi critici*. In VOLPI, GIANNI, ROSSI, ALFREDO, CHessa, JACOPO, *Barricate di carta. «Cinema&Film», «Ombre Rosse», due riviste intorno al '68*, Mimesis, Milano, 201
- FARINATI, LUCIA, THATCHER, JENNIFER, *Theorising the Artist Interview*, Routledge, London and New York, 2025
- FICARA, GIORGIO, (A CURA DI), GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, cap.2, Mondadori, Milano, 2017
- FOFI, GOFFREDO, *Breve Storia del cinema militante*, Elèuthera, Milano, 2023
- FOFI, GOFFREDO, *Il cinema del no. Visioni anarchiche della vita e della società*. Elèuthera, Milano, 2015
- FORTINI, FRANCO, *Il libro di Sereni*, in «Quaderni piacentini», V, 26 marzo 1966
- FRATEILI, ARNALDO, *La critica trent'anni fa, ricordi di un testimone*, Filmcritica, n. 9, 1951
- GAROFALO, DAMIANO, MASCIULLO, PIETRO, *Televisione delle origini e critica cinematografica. Per una genealogia della critica televisiva in Italia (1953 – 1960)*, in GUERRA, M. (a cura di), MARTIN, S. (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma, 2019
- GENETTE, GÉRARD, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1997
- GHEZZI, ENRICO, *Paura e desiderio cose (mai) viste*, La nave di Teseo, Milano, 2024
- GIAN PIERO BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia, 1997
- GIULIO, FERRONI, *La solitudine del critico. Leggere, riflettere, resistere*, Roma, Salerno Editrice, 2019

- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON, *Massime*, Tascabili Economici Newton, Roma 1994
- GOFFMAN, ERVING, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1997
- GRIZZAFFI, CHIARA, *Critica attraverso le immagini: il progetto "Per una controstoria del cinema italiano"* in GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma, 2019
- GUERRA, MICHELE, MARTIN, SARA, *Introduzione. Culture del film. Il cinema e il pensiero critico italiano*, in GUERRA, M. (a cura di), MARTIN, S. (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma, 2019
- GUERRA, MICHELE., MARTIN, SARA, *La cultura della lettera. La corrispondenza come forma e pratica di critica cinematografica. Cinergie – Il cinema e le altre arti*, 15, 2019
- GUERRA, MICHELE, MARTIN, SARA, (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*. Il Mulino, Bologna, 2020
- GUIDO, CARLOTTA, *Dalla carta al web, dal web alla carta: inversioni di tendenze nella critica cinematografica online*, in GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma, 2019
- KANT, IMMANUEL, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999
- LABRANCA, TOMMASO, *Haiducii*, Excelsior 1881, 2010
- LACAN, JACQUES, *Il seminario, Libro XVII, Il rovescio della psicoanalisi*, 1969-1970, Einaudi, Torino, 2001
- LANGELLA, GIUSEPPE, *Il Novecento delle riviste: letteratura e cultura militante* in LADOLFI, GIULIANO, CARNERO, ROBERTO (A CURA DI), *Spazi della letteratura. - (Studi;57)*, Interlinea, Novara, 2008
- LEPRATTO, LIVIO, *Una critica cattolica non integrata «L'Eco del Cinema e dello Spettacolo» e «Cronache del Cinema e della Televisione»* in GUERRA, MICHELE (a cura di), MARTIN, SARA (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web* Diabasis Parma, 2019
- LOPATE, PHILLIP, *In Search of the Centaur: The Essay-Film*, in *The Threepenny Review* N. 48, 1992
- LOTTI, DENIS, *Il cinema tra le colonne. Storia, metodi e luoghi della critica cinematografica in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2020
- LUPERINI, RENATO, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli, 2006
- LUPERINI, ROMANO, *Marxismo e intellettuali*, Marsilio, Venezia, 1974
- MAIELLO, ANGELA, *L'analisi del racconto, la teoria del formato. Critica online e serie tv* in GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma, 2019
- MALAVASI, LUCA, *Dal portale al blog. Storie della critica non ufficiale* in MENARINI, R., (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, Mimesis, Milano, 2012
- MANCINO, ANTON GIULIO, *Il film e il suo doppio. Critica, teoria, cinefilia* Mimesis, Milano, 2014
- MANCINO, ANTON GIULIO, *Lo sguardo e l'ossessione. Forme della critica cinematografica* Bulzoni, Roma, 2002

- MANGANELLI, GIORGIO, *Concupiscenza libraria*, Adelphi Ebook, 2020
- MANOVICH, LEV, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano, 2002
- MCLUHAN, MARSHALL, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Gingko Press, Berkeley, 1964
- MENARINI, ROY *Il discorso e lo sguardo – Forme della critica e pratiche della cinefilia*, Diabasis, Parma, 2018
- MENARINI, ROY, *Cinefilia* in GIULIA CARLUCCIO, LUCA MALAVASI, FEDERICA VILLA, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*. Carocci, Roma, 2015
- MINUZ, ANDREA *Tarantino avrebbe iniziato come blogger* in «8½» *L'esplosione dei cineblogger. Stanno cambiando la critica italiana?*, V, 35, novembre 2017
- MONDELLO, ELISABETTA, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta*, Milella Lecce, 1985
- MORANDINI, LAURA, MORANDINI, LUISA, MORANDINI, MORANDO, *Il Morandini. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna, 2007
- MORANDINI, MORANDO, *Non sono che un critico. Il ritorno*, Milano, Il Castoro, 2003
- MORREALE, EMILIANO *Archeologie del popolare. Note sul dibattito critico degli anni Sessanta*, in GUERRA, MICHELE (a cura di), MARTIN, SARA (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma, 2019
- MUGHINI, GIAMPIERO, *Legittimità del dubbio e articolazione di un dibattito*, in *Giovane Critica*, 4, aprile-maggio 1964
- O'LEARY, ALAN, O'RAWE, CATHERINE, *Against realism: on a 'certain tendency' in Italian film criticism*, 16:1, 107-128
- ORLANDO, FRANCESCO, *Gli Oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Einaudi, Torino, 2015
- ORLANDO, FRANCESCO, *Per una teoria Freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1973
- PAPINI, GIOVANNI, *La filosofia del cinematografo*, "La Stampa", Torino, a. XLI, 18 maggio 1907
- PELLIZZARI, LORENZO, *Le nuove forme tra critica e ideologia*, in GIORGIO DE VINCENTI, *Storia del cinema italiano 1960/1964*, Marsilio, Venezia-Roma, 2001
- PELLIZZARI, LORENZO, *Lunatici, lunardi e stralunati: quattro intellettuali al cinema*, in *Studi Novecenteschi*, Vol. 28, No. 61, giugno 2001
- PELLIZZARI, LORENZO, *Premessa*, in *Vivement Truffaut! Cinema, libri, donne, amici, bambini*, Torino, Lindau, 2011.
- PESIRI, FABRIZIO, SILLA, MARIA PIA, VAGNONI, FRANCESCA ROMANA, (A CURA DI), *Antologiadoc*, Fondazione Bizzarri Edizioni, 2019.

PEZZOTTA, ALBERTO, *Censori e recensori. La critica nella revisione cinematografica preventiva* in GUERRA, M. (a cura di), MARTIN, S. (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma, 2019

PEZZOTTA, ALBERTO, *Cinefilia, trash e mutazioni mediatriche* in ROY MENARINI (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, Mimesis, Milano, 2012

PEZZOTTA, ALBERTO, *Il "popolare" e la marginalità del critico. Appunti e materiali dagli anni Cinquanta al trash* in CLAUDIO BISONI (a cura di) *Le frontiere del "popolare" tra vecchi e nuovi media*, in PESCATORE, GUGLIELMO, *Media Mutations. Convegno internazionale di studi sull'audiovisivo*, 2010

PEZZOTTA, ALBERTO, *La critica cinematografica*, Carocci, Roma, 2021

PIAZZONI, IRENE, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web Tv*, Carocci, Roma, 2014

POLANYI, MICHAEL, *The Tacit Dimension*. Garden City, New York: Doubleday, 1996

PREZZOLINI, GIUSEPPE, *La Voce 1908 – 1913, Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, Rusconi, Milano, 1974

PROUST, MARCEL, *Sur la lecture*, prefazione a JOHN RUSKIN, *Sésame et les lys*, Mercure de France, Paris, 1906

RAGGHIANI, CARLO LUDOVICO, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte* in *Arti della visione, I. Cinema*, Einaudi, Torino, 1975

RONCAGLIA, GINO, *L'età della frammentazione: Cultura del libro e scuola digitale*, Laterza, Roma-Bari 2018, XVIII-218

RONDOLINO, GIANNI, TOMASI, DARIO *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. De Agostini, Novara, 2022

SACCHI, FILIPPO, *L'ombra di Kafka sulla follia omicida dell'inquisitore* in «Epoca», n. 1013 Vol. LXXVIII, Milano, 22 febbraio, 1970.

SCARPONI, DIEGO, *Robert Flaherty, la realtà ricreata*, in «FILM DOC» n.85, novembre - dicembre 2009

SORLIN, PIERRE, *Introduzione a una sociologia del cinema*, edizioni ETS, Pisa, 2017

SPINELLI, MARTIN, DANN, LANCE, *Podcast – Narrazioni e comunità sonore*, Minimum Fax, Roma, 2021

STELLA, RENATO, *Sociologia delle Comunicazioni di Massa*, UTET Università, Milano, 2012

TADINI, EMILIO, *Letterati al cinema*, prima parte, «Cinema Nuovo», a. II, n. 22, 1 novembre 1953

TAMIOZZO GOLDMANN, SILVANA, *Scrittori contemporanei. Intervista a Sandra Petrignani, Giovanni Raboni, Gianni Celati* in FRANCESCO BRUNI (A CURA DI), «Leggiadre donne...» *Novella e racconto breve in Italia*, Marsilio, Venezia, 2000

TRUFFAUT, FRANÇOIS, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia, 2003

TRUFFAUT, FRANÇOIS, *Une certaine tendance du cinéma français*, Cahiers du Cinéma, n. 31, 1954

TUCCI, NAUSICA, *I generi del discorso. La riflessione critica ai tempi del web* in GUERRA, M., (a cura di), MARTIN, S., (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma, 2019

VENZI, LUCA, *L'atto di nascita, l'amuleto, la morte del poeta. Tre cose su Daney e il cinema italiano*, in GUERRA, M. (a cura di), MARTIN, S. (a cura di) *Atti critici in luoghi pubblici: scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma, 2019

VIRILIO, PAUL, *L'espace critique*, Christian Bourgois Editeur, 1984

WALLACE, DAVID FOSTER, *Questa è l'acqua*, Einaudi, Torino, 2017

WARBURG, ABY, GHELARDI, MAURIZIO, (A CURA DI), CENTANNI, MONICA, (A CURA DI), *L'atlante delle immagini*, Carocci, Roma, 2026

WILDE, OSCAR, *Il critico come artista*, Feltrinelli, Milano, 1995

WOLF, MARIANNE, *The Importance of Deep Reading*, in «Literacy 2.0», vol.66, n.6, marzo 2009

RIVISTE

«8½» *L'esplosione dei cineblogger. Stanno cambiando la critica italiana?*, V, 35, novembre 2017

«Bianco e nero», anno LXXXVI, n.611- 612, gennaio-agosto, 2025

«Bianco e Nero», anno XXXIII, n. 1-2,1972

«Bianco e Nero», anno XXXIII, n. 3-4, 1972.

«Bianco e Nero», anno XXXVIII, n. 1 del 1977

«Bollettino Fox Film», n.03/1929

«Cinedivi», 1945

«Cinema & Film», n.1, 1974

«Cinema Nuovo» n. 11/1953,

«Cinematografo» N. 15, 1927

«Cinesorriso illustrato», n.15, 1931

«Film d'oggi», n. 48, 1952

«Film Tv», n. 01/2002

«Film Tv», n. 01/2014

«Film Tv», n. 01/2017

«Film Tv», n. 01/2017

«Film Tv», n. 01/2025

«Film Tv», n. 02/1993

«Film Tv», n. 02/1993

«Film Tv», n. 02/2008

«Film Tv», n. 02/2017

«Film Tv», n. 02/2021

«Film Tv», n. 02/2021

«Film Tv», n. 02/2021
«Film Tv», n. 03/2008
«Film Tv», n. 03/2017
«Film Tv», n. 03/2017
«Film Tv», n. 03/2022
«Film Tv», n. 03/2022
«Film Tv», n. 04/2017
«Film Tv», n. 04/2022
«Film Tv», n. 04/2023
«Film Tv», n. 04/2025
«Film Tv», n. 05/2020
«Film Tv», n. 06/2023
«Film Tv», n. 06/2023
«Film Tv», n. 06/2023
«Film Tv», n. 06/2026
«Film Tv», n. 07/2025
«Film Tv», n. 07/2026
«Film Tv», n. 08/2013
«Film Tv», n. 08/2016
«Film Tv», n. 08/2023
«Film Tv», n. 09/2016
«Film Tv», n. 09/2018
«Film Tv», n. 09/2025
«Film Tv», n. 09/2025
«Film Tv», n. 10/2008
«Film Tv», n. 10/2020
«Film Tv», n. 11/2008
«Film Tv», n. 11/2022
«Film Tv», n. 11/2023
«Film Tv», n. 12/2012
«Film Tv», n. 12/2025
«Film Tv», n. 13/2016
«Film Tv», n. 13/2019
«Film Tv», n. 13/2020
«Film Tv», n. 13/2020
«Film Tv», n. 13/2020.
«Film Tv», n. 13/2021
«Film Tv», n. 14/2012
«Film Tv», n. 14/2013
«Film Tv», n. 14/2013

«Film Tv», n. 14/2013
«Film Tv», n. 14/2020
«Film Tv», n. 14/2025
«Film Tv», n. 15/2025
«Film Tv», n. 16/2019
«Film Tv», n. 19/2018
«Film Tv», n. 19/2025
«Film Tv», n. 20/2023
«Film Tv», n. 20/2025
«Film Tv», n. 21/2010
«Film Tv», n. 21/2020
«Film Tv», n. 21/2025
«Film Tv», n. 22/2018
«Film Tv», n. 22/2018
«Film Tv», n. 22/2018
«Film tv», n. 22/2018.
«Film Tv», n. 22/2019
«Film Tv», n. 22/2022
«Film Tv», n. 23/2018
«Film Tv», n. 23/2025
«Film Tv», n. 24/2025
«Film Tv», n. 25/2022
«Film Tv», n. 25/2022
«Film Tv», n. 26/2018
«Film Tv», n. 26/2020
«Film Tv», n. 26/2025
«Film Tv», n. 27/1993
«Film Tv», n. 27/2019
«Film Tv», n. 27/2024
«Film Tv», n. 27/2025
«Film Tv», n. 28/2025
«Film Tv», n. 28/2025
«Film Tv», n. 29/2021
«Film Tv», n. 30/2018
«Film Tv», n. 30/2018
«Film Tv», n. 30/2018
«Film Tv», n. 30/2025
«Film Tv», n. 31/2019
«Film Tv», n. 31/2024
«Film Tv», n. 31/2025

«Film Tv», n. 32/2021
«Film Tv», n. 33/2025
«Film Tv», n. 34/2019
«Film Tv», n. 34/2020
«Film Tv», n. 35/2024
«Film Tv», n. 36/2020
«Film Tv», n. 38/2024
«Film Tv», n. 38/2025
«Film Tv», n. 38/2025
«Film Tv», n. 39/1993
«Film Tv», n. 39/2024
«Film Tv», n. 39/2024
«Film Tv», n. 39/2024,
«Film Tv», n. 39/2025
«Film Tv», n. 40/2019
«Film Tv», n. 40/2024
«Film Tv», n. 40/2024
«Film Tv», n. 40/2024
«Film Tv», n. 41/2011
«Film Tv», n. 41/2011
«Film Tv», n. 41/2021
«Film Tv», n. 42/2019
«Film Tv», n. 43/2017
«Film Tv», n. 43/2022
«Film Tv», n. 43/2023
«Film Tv», n. 44/2002
«Film Tv», n. 44/2025
«Film Tv», n. 47/2019
«Film Tv», n. 48/2017
«Film Tv», n. 49/2025
«Film Tv», n. 50/2020
«Film Tv», n. 50/2024
«Film Tv», n. 51/2020
«Film Tv», n. 51/2020
«Film Tv», n. 52/2024
«Filmcritica», n. 1, 1950
«Filmcritica», n. 151-152
«Filmcritica», n. 30, 1953
«Filmcritica», n. 33, 1954
«Filmcritica», n. 33, 1954

«Filmcritica», n. 35, 1954
 «Filmcritica», n. 36, 1954
 «Filmcritica», n. 42-43, 1954
 «Filmcritica», n.18, 1952
 «Il Cineconvegno», n. 01/1933
 «La Stampa», n. 152, 26 giugno 1942
 «La Stampa», anno VI numero 112, 7 settembre 1950
 «La Stampa», anno X, numero 124, 26 maggio 1954
 «La Stampa», anno IX n.103, 2.3, maggio 1955
 «La Stampa», anno XI – n.127, 29 maggio 1955
 «La Stampa», anno IX n.281, 26, 27 novembre 1955
 «La Voce», II, n. 28, 23 giugno 1910
 «La Voce», II, n.1, 16 dicembre 1910
 «La Voce», III, n.42, 19 ottobre 1911
 «Lacerba», I n. 24, 15 dicembre, 1913
 «Ombre Rosse» n.1, maggio 1967
 «Ombre Rosse» n.8, dicembre 1969
 «Quaderni Piacentini», III, n. 17-18, luglio – settembre, 1964
 «Quaderni Piacentini», VII n. 33-34, febbraio-maggio, 1968
 «Rinascita», anno XXIII, n. 14, 2 aprile 1966
 «Segnocinema», 10, 46, 1990
Brancaleone 1 - Cinema italiano: realtà e sogno, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2006
Brancaleone 2 - Il cinema e il suo doppio, Agenzia X, Milano 2007,
Cinestampa in «La Stampa», anno XI, 24 ottobre 1933

SITOGRAFIA

Carmelo Bene - Uno contro tutti. Maurizio Costanzo Show, 1995

«La Stampa». Archivio storico dal 1867.

Biblioteca digitale Luigi Chiarini, Fondazione CSC – Centro Sperimentale di cinematografia

Peplum in Enciclopedia Treccani

Adriano Aprà in Enciclopedia Treccani

Filippo Sacchi in Enciclopedia Treccani.

Metalinguaggio in Enciclopedia Treccani.

Istituto Nazionale di Statistica, *Le tecnologie dell'informazione e della comunicazione: disponibilità nelle famiglie e utilizzo degli individui*, 27 dicembre 2005

Come va l'editoria nel 2025 tra crisi e trasformazione digitale? Dati, tendenze e prospettive del settore
Classifiche e trend diffusione quotidiani: nel buio generale brilla 'Il Fatto'.

[Mymovies.it](#)

[duels.it](#)

[ALBERTO PEZZOTTA, Contro i documentari](#), in Cinemi.it, 11 settembre 2007.

[FLAVIO DE BERNARDINIS, Segnocinema: la fine di una rivista e il silenzio della critica](#), in «Doppiozero», 21 dicembre 2023

[La critica cinematografica sul web: situazione e prospettive](#), su CinceCriticaWeb, dicembre 2009.
[Mission di sentieriselvaggi.it](#)

[«Cineblog»](#)

[«Il Davinotti»](#) tramite Internet Archive. Wayback Machine, 13 ottobre 2007.

[Rotten Tomatoes](#)

[Metacritic](#)

[Trattasi di omicidio prete-intenzionale: la rece di Wake Up Dead Man](#) in I 400 calci. Rivista di cinema da combattimento, 15 dicembre 2025.

[Cinefile, "Millennium" di David Fincher](#), 1 febbraio 2012
[Report among film critics in Europe](#)

[Armond White: "I Do Think It Is Fair To Say That Roger Ebert Destroyed Film Criticism"](#)

[Il finale di Stranger Things mi ha emozionato](#)

[Stranger Things – Stagione 5 – Volume 2 e 3, di Matt e Ross Duffer](#) su «Sentieri Selvaggi».
[Emilia Pérez di Jacques Audiard](#) su «Cineforum».
[Emilia Pérez? "Film moralista e dall'aroma transfobico, perché..."](#). Parla l'attivista Antonia Caruso: "L'evoluzione quando le persone trans potranno parlare di cose diverse dalla propria transizione" su «Mow.mag»

[Appunti per un dibattito sulla critica cinematografica](#) su «Il Manifesto».

[Ossessionati dal personal branding](#) su «Il Tascabile»

[I migliori video essay italiani di quest'anno, e il vincitore secondo BadTaste](#)

[Hollywood Party](#)

[Il posto delle fragole – podcast](#)

[Manifesto per una critica poetica](#) su «Arte Settima»

[Programma del 44 premio Sergio Amidei](#)

[Sito web «Tv Spielfilm»](#)

[Sito web «RTÉ Guide»](#),

[Sito web «Dag Allemaal»](#)

[Sito web di abbonamento a «What's on TV»](#).

Seminario di critica - Masterclass con Marco Bellocchio, Goffredo Fofi e Paolo Mereghetti, Bobbio Film Festival, 2024.

Intervista a Ilaria Feole e Giulio Sangiorgio in occasione del premio conferito a Film Tv al 44° Premio Sergio Amidei

Il critico di cinema nell'epoca dell'opinione diffusa, discorso di Giulio Sangiorgio, TEDx Università IULM Salon, novembre 2021

Screen vs. Paper: Which One Boosts Reading, Comprehension? Oxford Learning

Filmtv.it tramite Internet Archive. Wayback Machine, 29 ottobre 2004

Filmtv.it tramite Internet Archive. Wayback Machine, 30 dicembre 2012

Filmtv.it tramite Internet Archive. Wayback Machine, 29 marzo 2019

Newsletter Singolare, femminile!.

Newsletter Fuori le serie!.

Recensione di *Full Frontal* (Steven Soderbergh, 2002) su Spietati.it

Introduzione agli episodi del podcast *Full Frontal*, disponibile su Spotify, Apple Podcasts, Spreaker

Episodio podcast *Full Frontal* su *Orfeo* (Virgilio Villoresi, 2025)

Il Tascabile.com Essere e gadget

Cosa resta di Barbenheimer e delle profezie di Günther Anders ora che abbiamo consumato il prodotto.

Filmtvlab.it

Sito web nuovoanfiteatroartesana.org

Profilo Instagram di @filmtvrivista

Archivi RSI, *Cadenza d'inganno*. Intervista di Vittorio Sereni a Giovanni Raboni, trasmissione *Pagine aperte*, RSI, 30 marzo 1976

I siti sono stati consultati per l'ultima volta in data 09/03/2026

FILMOGRAFIA

69Bites (Marianna Schivardi, Kristoph Tassin, 2008)

A ciascuno il suo (Elio Petri, 1967)

Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965)

Amore 14 (Federico Moccia, 2009)

Argo (*Argo*, Ben Affleck, 2012)

Ariaferma (Leonardo Di Costanzo, 2021)

Arrival (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016)

Asilo di polizia (*Detective School Dropouts*, Filippo Ottoni, 1985)

Astrid's Saints (Mariano Bano, 2024)

Balentes (Giovanni Columbu, 2024)

Benvenuti in galera (Michele Rho, 2024)

Berberian Sound Studio (*Berberian Sound Studio*, Peter Strickland, 2012)

Bestiari, Erbari, Lapidari (Massimo D'Anolfi, Martina Parenti, 2024)

Blade Runner (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982)

BloccoNove (Federico Frefel, Michele Silva, Léa Delbès, 2020)

Blu (Massimo D'Anolfi, Martina Parenti, 2018)

Boyhood (*Boyhood*, Richard Linklater, 2014)

C'eravamo tanto amati (Ettore Scola, 1974)

Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914)

Cadenza d'inganno (Leonardo Di Costanzo, 2011)

Cantando sotto la pioggia (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952)

Carabinieri (*Les Carabiniers*, Jean-Luc Godard, 1963)

Cattività (Bruno Oliviero, Luca Mosso, 2019)

Chello 'ncuollo (Olga Torrico, 2023)

Come foglie al vento (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956)

Curzio e Marzio (Dario Agazzi, Luca Ferri, 2016)

Dark Waters (Mariano Baino, 1993)

De Sancto Ambrosio (Antonio Di Biase, 2018)

Dissipatio (Filippo Ticozzi, 2020)

Dreams (*Drømmer*, Dag Johan Haugerud, 2024)

DUE (Riccardo Giacconi, 2017)

Elisa (Leonardo Di Costanzo, 2025)

Emilia Pérez (*Emilia Pérez*, Jacques Audiard, 2024)

Ennio (Giuseppe Tornatore, 2021)

Ferine (Andrea Corsini, 2019)

Fight Club (*Fight Club*, David Fincher, 1999)

Film (*Film*, Alan Schneider, 1965)

Food for Profit (Giulia Innocenzi, Pablo D'Ambrosi, 2024)

Fratello documentario (Diego Fossati, 2024)

Full Frontal (*Full Frontal*, Steven Soderbergh, 2002)

Fuocoammare (Gianfranco Rosi, 2016)

Giallo a Milano (Sergio Basso, 2009)

Giganti rosse (Riccardo Giacconi, 2023)

Giglio infranto (*Broken Blossoms*, D. W. Griffith, 1919)

Glass Onion: Knives Out (*Glass Onion: A Knives Out Mystery*, Rian Johnson, 2022)

Hated: GG Allin and the Murder Junkies (*Hated: GG Allin and the Murder Junkies*, Todd Phillips, 1993)

Here (*Here*, Robert Zemeckis, 2024)

Histoire(s) du cinéma (*Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988)

Holy Motors (*Holy Motors*, Leos Carax, 2012)

I cancelli del cielo (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980)

I dimenticati (Vittorio De Seta, 1959)

I quattrocento colpi (*Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut, 1959)

I soliti ignoti (Mario Monicelli, 1958)

Identificazione di una donna (Michelangelo Antonioni, 1982)

Il bandito delle 11 (*Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard, 1965)

Il caso Yara – Oltre ogni ragionevole dubbio (Gianluca Neri, 2024)

Il curioso caso di Benjamin Button (*The Curious Case of Benjamin Button*, David Fincher, 2008)

Il dono (Michelangelo Frammartino, 2003)

Il festival del proletariato giovanile al parco Lambro (Alberto Grifi, 1976)

Il grande fardello (Marianna Schivardi, Simone Pera, 2004)

Il Maestro (Andrea Di Stefano, 2025)

Il mago del Cremlino (*The Wizard of the Kremlin*, Olivier Assayas, 2026)

Il Padrino – Parte II (*The Godfather Part II*, Francis Ford Coppola, 1974)

Il ritorno di Don Camillo (*Le retour de Don Camillo*, Julien Duvivier, 1953)

Il seme del fico sacro (*The Seed of the Sacred Fig*, Mohammad Rasoulof, 2024)

Il sorpasso (Dino Risi, 1962)

Ilegitim (*Ilegitim*, Adrian Sitaru, 2016)

In viaggio con mio figlio (*Ezra*, Tony Goldwyn, 2023)

Incontri ravvicinati del terzo tipo (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977)

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto (Elio Petri, 1970)

Invelle (Simone Massi, 2023)

ISVN - Io sono Valentina Nappi (Monica Stambrini, 2018)

Joker (Todd Phillips, 2019)

Joker: Folie à Deux (*Joker: Folie à Deux*, Todd Phillips, 2024)

Kapò (Gillo Pontecorvo, 1960)

Kirsa Nicholina (*Kirsa Nicholina*, Gunvor Nelson, 2016)

Kraven – Il cacciatore (*Kraven the Hunter*, J.C. Chandor, 2024)

L'anno scorso a Marienbad (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961)

L'eclisse (Michelangelo Antonioni, 1962)

L'Inferno (Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro, 1911)

L'infinita fabbrica del Duomo (Massimo D'Anolfi, Martina Parenti, 2015)

L'orchestra stonata (*En fanfare*, Emmanuel Courcol, 2024)

L'ultima risata (*Der letzte Mann*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924)

L'ultimo Yakuza (*First Love*, Takashi Miike, 2019)

La casa dell'amore (Luca Ferri, 2020)

La corazzata Potëmkin (*Bronenosec Potëmkin*, Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, 1925)

La Grazia (Paolo Sorrentino, 2025)

La La Land (*La La Land*, Damien Chazelle, 2016)

La meccanica delle cose (Alessandra Celesia, 2023)

La migliore offerta (Giuseppe Tornatore, 2013)

La sera della prima (*Opening Night*, John Cassavetes, 1977)

La signora senza camelie (Michelangelo Antonioni, 1953)

La strada dei Samouni (Stefano Savona, 2018)

Laggiù qualcuno mi ama (Mario Martone, 2023)

Le città di pianura (Francesco Sossai, 2025)

Le mura di Bergamo (Stefano Savona, 2023)

Le quattro volte (Michelangelo Frammartino, 2010)

Le sorelle Macaluso (*Le sorelle Macaluso*, Emma Dante, 2020)

Les Parapluies de Cherbourg (*Les Parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy, 1964)

Lo chiamavano Jeeg Robot (Gabriele Mainetti, 2015)

Love (Dag Johan Haugerud, 2024)

Una storia americana (*Made in USA*, Jean-Luc Godard, 1966)

Marx può aspettare (Marco Bellocchio, 2021)

Médée Miracle (*Médée Miracle*, Tonino De Bernardi, 2011)

Millennium – Uomini che odiano le donne (*The Girl with the Dragon Tattoo*, David Fincher, 2011)

MM Milano Mafia (Gianni Barbacetto, Bruno Oliviero, 2011)
Moon (*Moon*, Duncan Jones, 2009)
Mulholland Drive (*Mulholland Drive*, David Lynch, 2001)
My Soul Summer (*My Soul Summer*, Fabio Mollo, 2022)
Nanny (*Nanny*, Nikyatu Jusu, 2022)
Nanuk l'esquimese (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922)
Notfilm (*Notfilm*, Ross Lipman, 2015)
Notre Corps (*Notre Corps*, Claire Simon, 2023)
Ombre (*Shadows*, John Cassavetes, 1959)
Orfeo (Virgilio Villoresi, 2025)
Pane, amore e gelosia (Luigi Comencini, 1954)
Parasite (*Parasite*, Bong Joon-ho, 2019)
Passion (*Passion*, Jean-Luc Godard, 1982)
Pastor Angelicus (Romolo Marcellini, 1942)
Per finta (Diego Fossati, 2024)
Prima comunione (Alessandro Blasetti, 1950)
Prologo ed ecfrasi di Alberto Camerini (Riccardo Giacconi, 2013)
Pulp Fiction (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994)
Quo Vadis? (Enrico Guazzoni, 1913)
Ready Player One (*Ready Player One*, Steven Spielberg, 2018)
Ritratto temporale IV (Ilaria Pezone, 2025)
Roma (Michelangelo Antonioni, 1990)
Rossellini visto da Rossellini (Adriano Aprà, 1992)
Sacro GRA (Gianfranco Rosi, 2013)
Saltburn (*Saltburn*, Emerald Fennell, 2023)
San Siro (Yuri Ancarani, 2014)
SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano (Gianluca Neri, Cosima Spender, 2024)
Sans Soleil (*Sans Soleil*, Chris Marker, 1983)
Selfie (Agostino Ferrente, 2019)
Sex (Dag Johan Haugerud, 2024)
Sperduti nel buio (Nino Martoglio, 1914)
Split (*Split*, M. Night Shyamalan, 2016)

Stranger Than Paradise - Più strano del paradiso (*Stranger Than Paradise*, Jim Jarmusch, 1984)

Stranger Things (*Stranger Things*, Matt Duffer e Ross Duffer, 2016 –)

Stregata dalla luna (*Moonstruck*, Norman Jewison, 1987)

Sukiyaki Western Django (*Sukiyaki Western Django*, Takashi Miike, 2007)

Suspiria (Dario Argento, 1977)

Sweet Charity (*Sweet Charity*, Bob Fosse, 1969)

The Beast (*La Bête*, Bertrand Bonello, 2023)

The Company Men (*The Company Men*, John Wells, 2010)

The Dead Nation (*Țara moartă*, Radu Jude, 2017)

The Mastermind (*The Mastermind*, Kelly Reichardt, 2025)

The Menu (*The Menu*, Mark Mylod, 2022)

The Shrouds – Segreti sepolti (*The Shrouds*, David Cronenberg, 2024)

The Substance (*The Substance*, Coralie Fargeat, 2024)

The Viewing Booth (*The Viewing Booth*, Ra'anan Alexandrowicz, 2019)

The Wolf of Wall Street (*The Wolf of Wall Street*, Martin Scorsese, 2013)

Ti va di pagare? – Priceless (*Hors de prix*, Pierre Salvadori, 2006)

Triangle of Sadness (*Triangle of Sadness*, Ruben Östlund, 2022)

Un tranquillo posto di campagna (Elio Petri, 1968)

Un'estate a Milano (Demetrio Giacomelli, 2018)

Un'ora sola ti vorrei (Alina Marazzi, 2002)

Vestito per uccidere (*Dressed to Kill*, Brian De Palma, 1980)

Vita Nova (Danilo Monte, 2016)

Vogliamo anche le rose (Alina Marazzi, 2007)

West Side Story (*West Side Story*, Jerome Robbins, Robert Wise, 1961)

Zodiac (*Zodiac*, David Fincher, 2007)

ZONA/ (Andrea Caccia, 2020)