

Pratiche sociali e culturali della critica cinefila italiana. Una casistica

LEONARDO CABRINI
Indiana University – Bloomington

La cinefilia è un concetto dai contorni sfumati. Come affermano Balcezrack e Sperb, nella maggioranza delle discussioni e degli studi sul tema, la difficoltà principale risiede nel definire la parola in termini concreti (11). Ciò è dovuto sia a ragioni storiche sia a motivi relativi al sistema discorsivo a cui essa si riferisce. Da un lato, un certo atteggiamento cinefilo è andato modificandosi in parallelo alle evoluzioni del medium, alle trasformazioni sociali e alle mode culturali; per tali ragioni risulta complicato afferrarne i caratteri essenziali. Dall'altro è difficile distinguere le pratiche cinefile da altri discorsi appartenenti al medesimo campo culturale – come la critica cinematografica, gli approcci afferenti alla disciplina dei *film studies*, il *fandom*, etc. Tuttavia, la maggioranza degli studiosi sembra concordare su un punto: la definizione etimologica – amore per il cinema – non è sufficiente. Del resto, come afferma Sarah Keller, “cinephilia is characterized, like love, by an attitude of volatility” (1).

L'atteggiamento cinefilo si distingue da quello di un semplice appassionato. La cinefilia non riguarda, infatti, solo l'interesse verso il cinema, ma coinvolge un ampio spettro di pratiche sociali e culturali. Secondo Debaecque e Frémaux la cinefilia ha un sapore ritualistico che riguarda una certa tipologia di sguardo, la frequentazione regolare di determinati luoghi, la presenza di una serie di discorsi attorno ai film (135). Il cinefilo, insomma, privilegia l'esperienza cinematografica e l'accompagna a un interesse verso le varie modalità di visione – la posizione in sala, la qualità della proiezione, il supporto, etc. – e di condivisione – la critica e il dibattito intorno all'opera cinematografica. Si tratta, in altri termini, di un atteggiamento spettatoriale alternativo, che differisce in maniera sostanziale da quello dominante (Keathley 41). La tendenza a considerare il cinema come un'arte superiore porta questa tipologia di spettatore a costruire una consapevolezza intorno al discorso cinematografico, e a estendere con costanza il proprio catalogo di visioni, recuperi e revisioni. A ciò consegue un affinamento dei criteri di selezione e giudizio delle opere cinematografiche, o, più semplicemente, alla convinzione “di sapere e poter *vedere di più* e meglio *i film e nei film*” (Di Foggia 37, corsivo in originale). La cinefilia, dunque, ha una componente elitista, anche solo nella scelta del proprio catalogo personale. Tra le opere predilette di un individuo cinefilo – o, più precisamente, tra quelle selezionate nel processo di negoziazione con la propria immagine pubblica – spesso vi sono titoli poco conosciuti, dimenticati o poco apprezzati dal pubblico generalista, accostati ad altri più canonici. Come afferma Roy Menarini, la cinefilia è una pratica estetizzante, che tende a privilegiare un atteggiamento di “sopravalutazione di un prodotto apparentemente destinato a un consumo commerciale” anziché uno di sottovalutazione del cinema d'autore (13).

Alla luce di questi caratteri generali, appare evidente che un approccio cinefilo all'esperienza filmica e alle pratiche sociali a essa connesse richiama soprattutto questioni legate alla memoria soggettiva e all'affetto. In altri termini, la cinefilia è un atteggiamento che dà la precedenza al piacere del testo – così come al legame affettivo verso autori, attori e generi – e che prevede l'eventuale analisi dell'opera solo in virtù della relazione soggettiva con il cinema. Si

tratta principalmente, come sostengono De Baecque e Frémaux, di un approccio alla visione, e solo in seconda istanza di un interesse verso la diffusione di contenuti critici (134). Inoltre, Keathley propone il concetto ‘cinephiliac moment’ nei termini di un’esperienza cinematografica totale, sensuosa e sinestetica, in grado di individuare e feticizzare il dettaglio marginale e contingente (8). Tale momento permette di concepire una ‘cinephiliac history’, ovvero una storia irrazionale composta da “disregarded or ignored facts” (130) alternativa alle storie del cinema convenzionali. Questa proposta non è certo l’unica possibile – in uno scenario già di per sé difficilmente definibile con precisione – ma può essere utile nel determinare la dimensione affettiva dell’approccio in esame. In altri termini, la postura cinefila, secondo Keathley, predilige un’estetica del frammento, per la quale un’inquadratura, un movimento di macchina, un dettaglio, un aspetto della scenografia, non solo acquisisce senso, ma emerge come elemento privilegiato da incamerare nel proprio repertorio privato di visioni.

Appare evidente che i caratteri sopra esposti si pongono in opposizione a orientamenti critici e teorici che fanno del rigore scientifico il tratto fondamentale. A questo proposito, Andrew nota come l’ingresso dei *film studies* nell’accademia – durante gli anni Sessanta – sia andato di pari passo con una sorta di sospetto nei confronti del piacere del testo (343-344). In epoca pre-accademica, la cinefilia dei *ciné-club* europei degli anni venti del Novecento, parallelamente alla nascita di riviste cinefile come i *Cahiers du Cinéma* nei decenni successivi, hanno lasciato un segno fondamentale nella storia delle teorie del cinema – si pensi a concetti importanti come quello di fotogenia, di realismo ontologico, etc. Al contrario, dal 1968 in poi, l’influenza nell’accademia e nella critica specializzata della cosiddetta *grand theory* – strutturalismo, psicanalisi lacaniana, marxismo althusseriano, etc. – ha portato critici e studiosi ad approcciarsi al testo filmico in nome dello smascheramento delle ideologie e dei discorsi che stanno alla base dell’istituzione e del dispositivo cinematografico. Detto altrimenti, essi non ricercavano un coinvolgimento emotivo nei film ma “[they] conspired to ‘read’ them as symptoms of hidden structures” (Andrew 343). Sembra, insomma, che gli spettatori cinefili – nel loro amore smisurato verso le immagini in movimento – si siano trovati per anni nell’imbarazzante posizione di coloro che credono in un’illusione. Quando questa critica assumeva una chiave femminista – si pensi agli studi pionieristici di Laura Mulvey che attestano la predominanza dello sguardo maschile eteronormativo nel cinema Hollywoodiano – l’amore per il cinema era chiamato con altri nomi: feticismo, voyeurismo, scopofilia (Elsaesser 32). Secondo Andrew, anche le prospettive culturaliste che prendono piede a partire dagli anni Ottanta, nonostante cerchino di liberarsi da approcci rigidi che vedono un fruitore puramente passivo, non mancano di privilegiare aspetti politico-ideologici – come questioni di genere, classe, etnia, etc. (345). Gli fa eco Keathley, sostenendo che “though grand theory may have been pushed aside, the anti-cinephilic spirit that it fostered had become deeply embedded in the discipline” (5).

Andrew e Keathley offrono un discorso generale, che si focalizza soprattutto sull’influenza che la cinefilia e la teoria francese hanno avuto sul contesto anglosassone. Tuttavia, Nico Baumbach mette in discussione questa prospettiva affermando che “film theory was actually in continuity with its cinephilic origins” (49) e, dunque, studiosi come Mulvey non intendevano rimproverare coloro che amavano spasmodicamente le immagini in movimento, ma piuttosto proporre orizzonti differenti. Il caso italiano è esplicitivo di quanto complessa sia la cinefilia e di quanto essa sia sempre stata in bilico “between passivity and consciousness about the object of one’s love” (Keller 10). La cinefilia italiana sembra emergere come fatto riconoscibile a partire dagli anni Sessanta e svilupparsi, quale fenomeno di tendenza, nel decennio successivo durante la cosiddetta era dei club-cinema. In quest’epoca, che Fausto Colombo chiama “pedagogia

democratica” (77) caratteristica dei cineforum educativi dell’associazionismo comunista, si scontra – o forse convive dialetticamente – con “modalità di fruizione orientate al piacere, al divertimento e alla loro congiunta rivendicazione” (Bisoni, *Gli anni affollati* 173). In buona sostanza, il giovane spettatore di sinistra era combattuto tra una maschera sociale che imponeva la visione di un cinema impegnato e il desiderio di fruire prodotti di categoria opposta. Sarà proprio la cinefilia progressista dei club-cinema a superare questa contraddizione.

Una via italiana della cinefilia

Com’è noto, la tradizione italiana dell’idealismo crociano e del marxismo ortodosso – soprattutto di stampo lukacsiano – guardava con sospetto l’idea di fruizione come piacere estetico estrinseco a cause culturali nobili – fossero esse la comprensione dell’intuizione lirica dell’autore o delle contraddizioni della società borghese. Fino agli anni Sessanta questo era il tratto dominante dei *film studies* italiani, prima su riviste specializzate come *Cinema* o *Cinema Nuovo*, poi dal 1961 – anno in cui è stato istituito il primo insegnamento a contratto di cinema – anche all’università. Come ricorda Aprà, la *Storia delle teorie del film* (1951) di Guido Aristarco – uno dei testi più influenti degli anni Cinquanta in Italia – sembrava suggerire che, in fondo, “il film fosse un’arte solo eccezionalmente,” specificamente nei casi di registi come, tra gli altri, Ejzenstein, Pudovkin e Pabst (16). Questa prospettiva – pur se agli antipodi rispetto alla *grand theory* prima menzionata – non concepiva in alcun modo il piacere del testo come elemento primario di una fruizione virtuosa del film, anzi limitava il canone dei prodotti degni di considerazione. Inoltre, negli anni Settanta il cinema entrava definitivamente nell’accademia e nuovi orizzonti disciplinari, come la semiotica, entravano in campo. In questo caso, non sempre l’urgenza politica è dominante – si pensi al magistero di Gianfranco Bettetini all’Università Cattolica di Milano – ma prevaleva una critica o un’analisi disincarnata, che applicava rigorosamente gli strumenti di una disciplina che vuole essere a vocazione scientifica.

Eppure, è in questo periodo di rinnovato fermento teorico che emerge un associazionismo più libero e meno vincolato da rigide modalità di educazione al consumo. Nei cineforum precedenti, più legati alle tradizioni critiche dell’ortodossia marxista o del cattolicesimo, i piaceri che derivano dalla visione del film “appartengono alla sfera della degustazione estetica tradizionale” e sono sollecitati dalla funzione culturale (Bisoni 2009 194). La fase settantesca dei club-cinema, invece, fa emergere una figura nuova, quella del cinefilo ‘mangiatore di film’, ovvero di quell’individuo che si immerge totalmente nelle immagini in movimento e, in qualche misura, ci convive. Il critico Enzo Ungari incarna con precisione questa figura: il suo stile critico è spesso accompagnato dal riferimento al proprio personale, financo solipsistico, rapporto con il cinema. Secondo Ungari, il mangiatore di film è l’esatto opposto sia dello “spettatore casuale, spesso distratto,” sia del critico tradizionale, “quello teso, rattrappito che prende appunti” (9). Sopraggiunge, dunque, in Italia un tipo differente di fruitore colto, che invece di rimuovere il piacere del testo in favore di un rapporto intellettuale con esso “crede che non si abbia il diritto di parlare e scrivere di cinema se non se ne sia profondamente innamorati, di un amore appassionato e dipendente” (12). A tal proposito, Bisoni nota come tra i gusti di molti cinefili di questo periodo vi siano anche quei generi – come horror, porno e melodramma – che si fondano su una relazione emotiva e corporea tra film e spettatore, e quanto comuni diventino pratiche come quella di sedersi nelle prime file o di assistere a maratone cinematografiche e proiezioni ininterrotte. Si concepisce, insomma, la sala “come dispositivo di intensificazione estetica” (195).

A questa relazione emotiva e corporea con l'apparato filmico, si accompagna una notevole estensione del 'fruibile' – in altri termini, potenzialmente tutta la storia del cinema è degna di considerazione. I club-cinema proiettavano di tutto, e organizzavano retrospettive e rivalutazioni di autori raramente considerati in precedenza. Come afferma Bisoni:

Si va da Ozu, Jean Rouch, Rohmer, a Walsh, Fuller, Boetticher; dal cinema underground americano, Oshima, Syberberg, Garrell, a Matarazzo, Bava, Romana Film; da Chantal Akerman e Marguerite Duras a Judy Garland e Sergio Leone; da Godard a [...] Tod Browning; dall'espressionismo tedesco, Orson Welles, Wenders, Truffaut, il cinema ungherese, McLaren, ai fratelli Marx e ai film con Bogart (184-185).

Un'offerta, questa, che permette la germinazione di nuove istanze critiche e nuovi orizzonti interpretativi. Un esempio su tutti, il famoso convegno savonese su Raffaello Matarazzo – caposaldo del cinema *larmoyant* italiano degli anni Cinquanta, campione di incassi e detestato dalla critica comunista coeva – tenuto da un gruppo di giovani critici cinefili nel 1976. Molto di questi critici, tra cui Adriano Aprà, Tatti Sanguineti, Enrico Ghezzi, Carlo Freccero, Oreste De Fornari, Marco Giusti, Sergio Grmek Germani, diventeranno attivi a partire dal decennio successivo come autori o programmatori televisivi o addirittura direttori di rete. Nonostante all'epoca il convegno a venne fortemente boicottato da "quei vecchi critici 'comunisti' in disarmo" della sezione ligure del Sindacato dei Critici Cinematografici Italiani (Sanguineti 95) esso rappresenta, a mio parere, l'atto di nascita della nuova critica italiana. I film di Matarazzo vengono sottoposti a letture eccentriche, estranee alle intenzioni autoriali e – soprattutto da Aprà – letti come esempi che mettono a nudo le contraddizioni della famiglia borghese, nonostante siano inseriti in un sistema valoriale conservatore. Il convegno è un esempio di un rinnovato contesto culturale. Non si vuole qui sostenere che la cinefilia non esistesse in Italia prima di allora – si pensi alla testimonianza del cinefilo Italo Calvino in *Autobiografia di uno spettatore* – tuttavia, è indubbio che dagli anni Settanta la cinefilia si attesta culturalmente, si istituzionalizza, e diviene influente all'interno della cultura cinematografica italiana. Le rassegne sperimentali di Massenzio in occasione delle Estati Romane a partire dal 1977 – organizzate da cineclub come 'Filmstudio', 'L'Occhio L'Orecchio La Bocca', il Politecnico e da associazioni come l'AIACE – sono un esempio rappresentativo di 'cineclub di massa', così come il contributo fondamentale di Ungari alla 'Mostra del cinema di Venezia' diretta da Carlo Lizzani tra il 1979 e il 1982. Ma sarà soprattutto in televisione che la cinefilia stile anni Settanta trasmigrerà, in un processo di rilocalizzazione dell'esperienza cinematografica che include una riconfigurazione delle medesime pratiche di intensificazione estetica prima menzionate.¹

Appare analoga a quest'ultima prospettiva l'esempio celebre di *Fuori Orario – Cose (mai) viste*, che adotta il flusso televisivo come canale di diffusione della cinefilia degli autori del programma – Enrico Ghezzi su tutti. Come un "palinsesto (o un cineforum) nel palinsesto della rete" (Barra 140), *Fuori Orario* non solo propone vere e proprie rassegne di film o prodotti audiovisivi in televisione, ma anche un particolare sguardo su quelle stesse opere che manda in onda. I cicli cinematografici trasmessi nel corso dei trent'anni di vita del programma sono parte del repertorio delle visioni predilette degli autori, e vedono sovente – assieme a nuove scoperte, recuperi, inediti, personali, etc. – la riproposta a cadenza regolare di alcuni film e registi che non sempre fanno parte del canone ufficiale, ma appaiono come un 'marchio di fabbrica' della cinefilia della trasmissione. Lo 'sguardo' di *Fuori Orario* è anche determinato dalla modalità di presentazione delle tele-rassegne notturne, a partire dal titolo che costituisce il tema della rassegna e dall'introduzione critica molto poco convenzionale di Ghezzi. Vi è anche un montaggio di *cinephiliac moments* che introduce le nottate, costituito da frammenti dei prodotti che stanno per

essere trasmessi oppure da altri oggetti audiovisivi che hanno una relazione tematica con la rassegna proposta. A ben vedere, questa estetica del frammento si può estendere anche alla presenza dei testi audiovisivi interi, i quali – come ‘cose viste’ e ‘mai viste’ – si danno come frammenti del cinema stesso; collocati e ricollocati, spesso risemantizzati e riconfigurati quando riproposti e accostati ad altri testi audiovisivi o a nuove retrospettive, sono anch’essi *cinephiliac moments*.

L’esempio di *Fuori Orario* mette in luce i vari tratti di un fenomeno complesso come quello cinefilo. Da un lato troviamo l’aspetto immersivo della cinefilia, il rapporto corporeo con le immagini in movimento e l’idea di una coincidenza di cinema e tempo dell’esistenza che ben si associa alla continuità del flusso televisivo – per tacere della metafora della notte insonne che occupa il telespettatore cine-maniaco. Dall’altro emerge la figura del cinefilo collezionista e ‘cinenauta’, il quale, grazie all’utilizzo di tecnologie di videoregistrazione preleva testi dal flusso, costruisce la propria cineteca personale, ricca di oggetti tecnici che non solo contengono film, ma anche – grazie agli apparati paratestuali come introduzioni critiche e frammenti di televisione – elementi del discorso cinematografico. Si tratta dunque di una cinefilia che è anche *technophilia*, come affermano Hudson e Zimmerman in relazione alla predominanza delle nuove tecnologie nel panorama audiovisivo odierno (135-146). Ma soprattutto, *Fuori Orario* condensa le due fasi della cinefilia proposte da Elsaesser nel saggio *Cinephilia or the Uses of Disenchantment* o, detto meglio, dà l’avvio a una “*cinephilia take-two*.” Secondo Elsaesser, infatti, esiste una prima fase della cinefilia che si manifesta in “a discourse braided around love, in all the richly self-contradictory, narcissistic, altruistic, communicative and autistic form that this emotion or state of mind afflict with us” (40). Un discorso, questo, che i *film studies* hanno cercato di decostruire – quando si rifacevano alla *grand theory* – oppure, come nei casi italiani precedentemente esposti, hanno rifiutato o eluso dietro il rigore scientifico. La nuova cinefilia, è invece supportata dalle nuove tecnologie, ed è in grado di trarre vantaggio dalla “mobility and malleability of its objects, the instability of the images put on circulation, their adaptability even in their forms and shapes, [and on] their mutability of meaning” (38). La nuova cinefilia del *download*, del *file sharing*, del *textual poaching*, del “re-editing and re-mounting of story lines, characters and genres” (40) sembra potenzialmente in grado di tenere sotto controllo l’incantesimo del dispositivo filmico, pur mantenendo vivo il contatto passionale tra cinefilo e cinema. Nei casi che seguiranno, rifletterò su come queste due fasi della cinefilia si manifestano in esempi contemporanei di critica cinefila italiana.

La critica cinefila italiana tra passione e disciplinamento del piacere

Elsaesser distingue, dunque, due tipi di cinefilia: uno più arcaico, relativo all’amore incondizionato verso le immagini in movimento, in cui lo spettatore si immerge ricercando esperienze estetiche intense; l’altro più vicino alla nostra contemporaneità, nel quale il fruitore ha i mezzi tecnici e mediologici per manipolare i testi filmici e i discorsi sul cinema. Se nel primo caso la *grand theory* – che Elsaesser chiama *screen theory* associandola alla rivista britannica *Screen* – ha cercato di disciplinare questo tipo di cinefilia decostruendo i codici di base del dispositivo filmico, nella seconda tipologia, il cinefilo sembra portato a disciplinare la propria passione attraverso la manipolazione dell’opera. Manipolazione nel senso di “re-appropriating the means of someone else’s presumed mastery over your emotions, over your libidinal economy, by turning the images around, making them mean something for you and your community or group” (37). A ben vedere, questa distinzione funziona meno come periodizzazione e più come compresenza di due approcci

all'esperienza cinefila. Infatti, la prima categoria sembra richiamare molte delle pratiche ancora in voga tra gli spettatori contemporanei: la *flanerie* degli avventori ai festival cinematografici che si immergono in visioni ripetute di tre, quattro o cinque film al giorno, così come la pratica odierna del *binge-watching*. Similmente, le 'letture aberranti' di Aprà su Matarazzo altro non sono che una modalità di riappropriazione di senso di un prodotto pensato per comunicare altro da quello che il critico propone con grande coerenza argomentativa, e, inoltre, un tentativo di giustificare un piacere personale che non coincideva con la tradizione della critica cinematografica.

La "cinephilia take-two" è, insomma, facilitata dalla presenza dei nuovi media, ma ritengo che anche gli strumenti della retorica e della scrittura possano ottenere i medesimi risultati di controllo della "libidinal economy" del cinefilo, mantenendo viva la passione per il cinema. Elsaesser, da archeologo dei media, si riferisce soprattutto alle potenzialità delle nuove tecnologie; sono tuttavia convinto che l'interesse che può offrire la cultura digitale contemporanea rispetto alla cinefilia sia soprattutto relativa al terreno di gioco in cui i contenuti si generano. In altri termini, il web funziona come spazio all'interno del quale differenti pratiche di cinefilia si manifestano, manipolando e riutilizzando testi, discorsi e linguaggi mediali differenti. Gli esempi che seguiranno saranno due differenti casi di critica cinefila, che rappresentano, a mio parere in modo paradigmatico, la postura della "cinephilia take-two" e la tendenza a mettere insieme il piacere del testo con la distanza da esso.

Come si è visto nei casi precedentemente mostrati, la manifestazione di un piacere privato sembra spesso accompagnarsi alla volontà di renderlo pubblico, ovvero di mettere in luce questo o quell'oggetto audiovisivo, leggerlo in una chiave differente da quelle dominanti ed eventualmente divulgarlo. È in queste situazioni che entra in gioco il concetto di critica cinefila, che vede una sovrapposizione dei due sistemi discorsivi – critica e cinefilia – entrambi, in ogni caso, dai contorni tutt'altro che facilmente definibili. Del resto, i luoghi del discorso critico sono variabili, e, se ci riferiamo all'odierna cultura digitale, gli spazi, i contenuti, le regole – già poco afferrabili – della critica stessa sono ulteriormente estesi. Già nel 1977, Casetti dava una definizione piuttosto allargata della critica cinematografica, per la sua intrinseca capacità di aggregare strutture testuali diverse. La critica si riferisce a:

Un dato testo [...] con un proprio oggetto (questo o quel film, questo o quel cinema, questa o quella produzione), con una propria fisionomia (la forma saggio piuttosto che quella della recensione o dell'intervento spicciolo) con una propria esistenza materiale (testo scritto, o intervento orale, o "crito-film" – cioè film che analizza un altro film) (Casetti 1977 98).

Inoltre, come sostiene Bioni, la critica cinematografica non coincide con una disciplina precisa, non possiede capitali di conoscenze che ne identifichino competenze specifiche, né ha un linguaggio settoriale proprio, ma si tratta "di una *formazione discorsiva* che funziona come un sistema di dispersione di saperi differenti" (2013 77-79).

La critica cinefila, dunque, è una manifestazione interdiscorsiva, che mette in campo due pratiche sociali spesso correlate ma non necessariamente indistinguibili. La critica in molti quotidiani a tiratura locale o nazionale o in testate web ad ampia diffusione, come *MyMovies.it*, tende a eludere quei tratti privati, settoriali ed estetizzanti della cinefilia.² Similmente, come abbiamo visto in precedenza, le pubblicazioni accademiche afferenti alle aree disciplinari dei *media studies* necessitano di un rigore scientifico che raramente permette sconfinamenti nel privato e nel piacere del testo. In maniera analoga, le attività del *film buff* non includono obbligatoriamente la produzione di testi critici. Vero è, tuttavia, che, come afferma Shambu, dall'avvento del nuovo millennio e la diffusione di Internet, un numero sempre più ampio di

cinefili sfrutta le potenzialità del digitale per produrre critica cinematografica anche attraverso blog personali e *post* sui social media. Le occasioni di critica cinefila contemporanea che qui analizzo, si presentano attraverso modalità discorsive differenti. I due casi che introdurrò rispecchiano la ‘seconda cinefilia’ – riprendendo il modello di Elsaesser – ovvero manipolano testi e discorsi precedenti traendo vantaggio dalla disponibilità dei materiali stessi. I tre esempi vedono un disciplinamento del piacere cinefilo incondizionato; il risultato e gli obiettivi, tuttavia, divergono in base alla relazione euforica o disforica che intrattengono con la ‘prima cinefilia’. Nel primo caso vediamo una rivendicazione del diritto all’immersione nell’oggetto del proprio amore; nel secondo una conferma ma, allo stesso tempo, una presa di distanza ironica.

Due casi contemporanei

Il programma in onda su Sky Cinema e presente sul web, *Gianni Canova – Il cinemaniaco* è rappresentativo di una commistione tra cinefilia immersiva e manipolazione e riuso del testo. Gianni Canova è una figura singolare nel panorama critico e accademico italiano. Rettore dello IULM di Milano, Canova è un esempio di figura-ponte tra accademia e divulgazione, e il suo stile di produzione critica non elude riferimenti alla propria cinefilia e alle relazioni emotive che da spettatore intrattiene con il cinema. Del resto, il titolo del programma adotta come strategia di autopresentazione proprio la passione, o meglio, la mania per il cinema. *Il cinemaniaco* si presenta come commentario, della durata di circa cinque minuti, situato alle soglie del prodotto filmico trasmesso in televisione; una pratica questa che vede una lunga tradizione, grazie a critici che operavano in RAI, come Gian Luigi Rondi, Fernaldo Di Gianmatteo, Claudio G. Fava, Vieri Razzini, e altri. Se in precedenza, tuttavia, la separazione tra il critico e la materia filmica era evidente, *Il cinemaniaco* propone una sovrapposizione tra le due istanze. Infatti, la sigla iniziale dell’edizione del 2010, mostra Canova inserito in un vorticoso collage di celebri icone della storia del cinema: il suo viso si sovrappone a quello di Jack Torrance in *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), gioca a bowling come i personaggi di *The Big Lebowski* (Joel e Ethan Coen, 1998), imita Charles Foster Kane in *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), indossa l’elmetto da soldato in *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) e appare a fianco ad altri frammenti del cinema di culto, fino a presentarsi in mezza figura, seduto su una poltrona mentre compare il titolo del programma. La sigla ne riassume perfettamente le intenzioni: l’esperto è in grado di manovrare liberamente la storia del cinema, nonostante questa appaia come un magma caotico di immagini. Lo sguardo in macchina che interpella il pubblico richiama la sua volontà, quale critico cinefilo, di accompagnarlo alla visione.

Le puntate seguono il medesimo rituale; frammenti del film che sta per essere trasmesso vengono mostrati, mentre Canova si confonde con essi, prende il posto dei personaggi, intrattiene degli scambi gestuali con la materia del film. La puntata dedicata a *I’m Not There* (Todd Haynes, 2007) è emblematica in questo senso. Nel film, il protagonista Bob Dylan è interpretato da sei diversi attori in relazione delle varie fasi della sua biografia – Christian Bale, Richard Gere, Heath Ledger, Ben Winshaw, Marcus Carl Franklin e Cate Blanchett. Mentre Canova narra la genesi del film, la filmografia del regista, e ne evidenzia i generi, lo stile e i temi principali – il doppio, lo smarrimento di sé, l’instabilità, etc. – sullo schermo televisivo, lo vediamo presentandosi sestuplicato nella medesima inquadratura, performando scene del film alternate a brani autentici dell’opera. Allo stesso modo, nella puntata dedicata a *The Truman Show* (Peter Weir, 1998), tra una citazione della pellicola e un’intervista al regista, Canova appare in uno schermo televisivo che fa parte del set dell’opera stessa, interagendo con i personaggi della vicenda che interpreta.

Nella lettura di *Fargo* (Joel e Ethan Coen, 1996) analizza la vicenda in uno scenario invernale che rimanda alla città in cui è ambientato il film. O, ancora, nell'episodio che introduce *Persepolis* (Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, 2007) è immerso nei disegni animati che il film propone.

Canova appare qui come critico *passer* – per usare una metafora cara a Serge Daney (225) – volto a traghettare lo spettatore non solo verso il senso del film, ma anche verso il piacere della visione. La distanza critica che propongono studiosi o analisti più rigorosi è qui abbandonata in virtù di una estrema prossimità con il film. Canova, da esperto, è perfettamente in grado di manovrare il film, cambiarne i connotati, interagire con esso, scardinarne i contorni. Allo stesso tempo non rinnega la propria ossessione per il cinema, il proprio diritto a immergersi. La cinefilia di Canova, e quella che intende contagiare allo spettatore, è insieme un atto di appropriazione dei mezzi “of someone else’s presumed mastery over [...] emotions” (Elsaesser 37) e una volontà di mantenere vivo l’incantesimo del cinema.

Diverso è il caso della webzine *i400Calci.com*, manifesto cinefilo del *vulgar auteurism* italiano. Votata alla celebrazione del cinema d’azione, catastrofico, horror e di arti marziali e di autori come Paul W.S. Anderson, Justin Lin, Michael Bay o John Milius, la testata parte da un presupposto di assoluto amore verso il contesto a cui si riferisce, esibisce una notevole competenza in materia di linguaggio filmico e storia del cinema, e, allo stesso tempo, utilizza una strategia di ironica presa di distanza per giustificare non solo la propria passione proibita, ma l’appartenenza a un universo di cinefilia. I *noms de plume* dei redattori – tra gli altri, Nanni Cobretti, Stanlio Kubrick, Luotto Preminger, Casanova Wong Kar-Wai, Quantum Tarantino, Cicciolina Wertmuller, Darth Von Trier, Wim Diesel – rendono l’idea del tipo di relazione che intrattengono con la critica e la cinefilia tradizionali. Con esse condividono le medesime routine di interesse, come l’autorialismo e il divismo, ma adottano uno stile di scrittura volutamente informale e non privo di espressioni colorite. Nella loro rubrica “Le basi” – similmente a tante ‘scuole’ critico-cinefile del passato come quella dei *mac-mahoniennes* francesi – posta sulla homepage del sito, sono esposti gli autori di riferimento della rivista – Michael Mann, Sylvester Stallone e John Milius – verso i quali mostrano di nutrire una sorta di ironica, ancorché sincera, venerazione. Similmente, ogni volta che i redattori menzionano il regista di film d’azione Paul W.S. Anderson, lo chiamano “il migliore degli Anderson,” in riferimento canzonatorio ai più intellettualistici Wes Anderson e Paul Thomas Anderson. La presenza di Michael Mann tra gli autori favoriti sembra interessante come occasione di dialogo con la cultura cinematografica regolare; ma, ad esempio, la rivista rifiuta di recensire il film *Ali* (2001) perché troppo estraneo all’universo cinefilo a cui fa riferimento. Prodotti d’autore più riconosciuti dalla critica ufficiale, come *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), *The Revenant* (Alejandro González Iñárritu, 2015), o i film di Quentin Tarantino, sono presi in considerazione in quanto rispecchiano alcuni criteri della rivista. Una strategia, questa, che è la medesima che adottano forme più convenzionali di cultura cinematografica, le quali possono interessarsi a prodotti di genere, di serie B o di consumo, a patto che rispettino determinate categorie qualitative. Ancor più significativa, in questo senso, è la rubrica “Arca rissa” che, in spregio al celebre film di Aleksandr Sokurov *Arca Russa* (2001), si occupa dell’analisi dei migliori piani sequenza del cinema d’azione o di arti marziali.

Il tono evidentemente canzonatorio nei confronti della cinefilia ‘snob’, la riconfigurazione di modalità di inclusione ed esclusione dal proprio canone, l’utilizzo ‘colto’ delle figure dello stile e delle routine tematiche della critica cinematografica, rende *i400Calci* una rivista che stravolge la gerarchia degli oggetti di riferimento, ma, in fondo, mantiene ritualità che non mutano il campo intellettuale a cui si riferisce. Ciononostante, è proprio questa strategia di sclerotizzazione del

pattern discorsivo della cinefilia a rendere questo caso interessante. La rivista, infatti, si riappropria del linguaggio della cinefilia, lo riutilizza e lo fa proprio, in modo da porsi in maniera autoironica nei confronti della propria passione. In questo senso, essa non nega il proprio godimento nel contatto con il cinema amato, ma, al contempo, si autodisciplina tramite una prospettiva distaccata e volutamente parodistica della cinefilia di opposta categoria.

Conclusioni

Questo breve excursus nella critica cinefila italiana ha voluto prendere in esame alcune delle relazioni che la cultura cinematografica intrattiene con pratiche di visione e produzione discorsiva che sono state sempre presenti, sebbene in maniera differente, nel corso della storia del medium audiovisivo. La cinefilia appare un discorso interessante perché racchiude in sé l'erudizione per la materia, la volontà di saper leggere un film, ma nello stesso tempo l'abbandono e la passione. A ciò si aggiunge, la capacità di trasmettere questo piacere erudito a un pubblico raffinato ma non necessariamente esperto dei film o del cinema proposto.

A questo proposito, i *film studies*, anche nei casi teoricamente più densi e vicini al panorama prima introdotto, hanno cambiato atteggiamento nei confronti di questi temi. Nell'ultimo trentennio, la fenomenologia del cinema si è occupata a lungo di visione incarnata; gli studi cognitivi hanno mostrato grande interesse verso il tema delle emozioni al cinema; le neuroscienze si stanno occupando di analizzare le risposte cerebrali rispetto alla fruizione del prodotto audiovisivo.³ Similmente, la figura dell'*aca-fan* – ovvero dell'accademico che non nasconde il proprio culto verso film, fumetti, videogiochi, serie TV, etc. – prende sempre più piede.

A ciò è anche derivato il rinnovato interesse, negli ultimi venti anni, verso il fenomeno della cinefilia, dovuto anche ai mutamenti epocali che hanno sovvertito gli strumenti di fruizione testuale e le pratiche di commento dei testi audiovisivi. Il cinefilo attivo all'interno del Web 2.0 può esprimere la propria passione attraverso forme più o meno ufficiali, più o meno creative di critica, come il post o la conversazione sui social network, la recensione o il commento sui blog personali, il video su *YouTube*, i podcast sulle relative piattaforme. Similmente, il critico professionista o l'accademico può – come si è visto – manifestare con maggiore libertà la propria passione cinefila (quando presente), attraverso le medesime modalità ufficiose predisposte dai social media. Ritengo, a questo proposito, che tale coesistenza sia sempre più presente a partire dalla cosiddetta rivoluzione digitale. Questo è in particolare dovuto alla esposizione della nostra sfera personale, che tende, nei social media, a far esondare il privato nel pubblico. In tal modo, le personali passioni, nostalgie, idiosincrasie, memorie di spettatori tendono a diffondersi sempre più verso l'esterno, e, di conseguenza, a produrre critica cinematografica.

È in questo frangente che i *film studies* possono ancora lavorare. La presenza di *film scholars* all'interno nel Web 2.0 e la loro rilevanza nelle pratiche conversazionali dei social media producono una negoziazione tra *expertise* e piacere privato. In che misura tale negoziazione influenzi la cultura cinematografica e l'accademia stessa è materiale per un altro saggio; credo, tuttavia, che la mia proposta possa fornire le basi per uno studio che vada in questa direzione.

¹ Per il concetto di rilocalizzazione si veda Casetti, *The Lumiere Galaxy* (17-42). Si vedano anche: Casetti 2008 e Casetti "L'esperienza filmica e la ri-localizzazione del cinema."

² Con alcune eccezioni come la sezione dedicata al cinema del quotidiano *il manifesto* o del relativo supplemento culturale *Alias*.

³ Per una disamina precisa dell'intero panorama rimando alle prime due sezioni della raccolta: *Teorie del cinema: Il dibattito contemporaneo*, a cura di Adriano D'Aloia e Ruggero Eugeni.

Works Cited

- Andrew, Dudley. "The 'Three Ages' of Cinema Studies and the Age to Come." *PMLA*, vol. 115, no. 3, 2000. 341-351.
- Aprà, Adriano, et. al. *Raffaello Matarazzo. Materiali*. Quaderno del Movie Club, 1976.
- Aprà, Adriano, and Claudio Carabba. *Neorealismo d'appendice, per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*. Guaraldi, 1976.
- Balcezrack, Scott and Jason Sperb. *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction: Film, Pleasure and Digital Culture*, vol 2. Wallflower, 2012.
- Barra, Luca. *Il palinsesto televisivo: storia e tecnica della programmazione televisiva*. Laterza, 2015.
- Baumbach, Nico. "All That Heaven Allows: What is or Was Cinephilia?." *Film Comment*, vol. 48, no. 2, 2012. 46-53.
- Bisoni, Claudio. *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*. Carocci, 2009.
- Bisoni, Claudio. *La critica cinematografica: Un'introduzione*. Archetipolibri, 2013.
- Casetti, Francesco. "Per una definizione della critica cinematografica." *Ikon*, no. 92-93-94, 1977. 135-157.
- Calvino, Italo. "Autobiografia di uno spettatore." *Fare un film*, di Federico Fellini. Einaudi, 1980. vii-xxiv.
- Casetti, Francesco. *The Lumière Galaxy: Seven key Words for the Cinema to Come*. Columbia UP, 2015.
- Casetti, Francesco. "The Last Supper in Piazza della Scala." *Cinéma&Cie*, no. 11, 2008. 7-14.
- Casetti, Francesco. "L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema." *Fata Morgana*, no. 4. 23-40.
- Colombo, Fausto. *Boom: Storia di quelli che non hanno fatto il '68*. Rizzoli, 2008.
- D'Aloia, Adriano and Ruggero Eugeni. *Teorie del cinema: Il dibattito contemporaneo*. Raffaello Cortina, 2017.
- Daney, Serge. *Il cinema e oltre: Diari 1988-1991*. Il Castoro, 1999.
- DeBaecque, Antoine and Thierry Frémaux. "La Cinéphilie ou L'Invention d'Une Culture." *Vingtième Siècle*, no. 46, 1995. 133-142.
- Di Foggia, Giacomo. *Tracce di cinefilia su Facebook*. 2016. Alma Mater Studiorum Università di Bologna, PhD dissertation
- Elsaesser, Thomas. "Cinephilia or the Uses of Disenchantment." *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Edited by M. De Valck and M. Hagener. Amsterdam UP, 2005. 27-43.
- Hudson, Dale and Patricia Zimmerman. "Cinephilia, Technophilia and Collaborative Remix Zones." *Screen*, vol. 50, no. 1, 2007. 135-146.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture*. New York UP, 2006.
- Keathley, Christian. *Cinephilia and History, or The Wind in Trees*, Indiana UP, 2006.
- Keller Sarah. *Anxious Cinephilia: Pleasure and Peril at the Movie*. Columbia UP, 2020.
- Menarini, Roy, *Il discorso e lo sguardo. Forme della critica e pratiche della cinefilia*. Parma, Diabasis, 2018.
- Sanguineti, Tatti. "L'operazione Matarazzo." *Cinegrafie*, no. 20, 2007. 93-100.

Shambu, Girish. "Taken Up by Waves: The Experience of the New Cinephilia." *Project: New Cinephilia*, 23 May 2011, <https://projectcinephilia.mubi.com/2011/05/23/taken-up-by-waves-the-experience-of-new-cinephilia/> (Ultimo accesso 13 dicembre 2016).