



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
Dottorato di Ricerca in Italianistica - XXII Ciclo
LESSICOGRAFIA E SEMANTICA DEL LINGUAGGIO
LETTERARIO EUROPEO

Dario Portale

Ontogenesi di un linguaggio critico

La formazione cinematografica di Guido Aristarco tra
dissoluzione del fascismo e rivoluzione neorealista

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Giuseppe Savoca

Tutor:
Chiar.mo Prof. Fernando Gioviale

INTRODUZIONE

Prendere in esame la produzione critica di Guido Aristarco durante “gli anni neri” con l’obiettivo di ricostruirne la linea di svolgimento, identificando le tappe di svolta che hanno segnato una progressiva presa di coscienza tutt’ad un tempo civile, politica e culturale, ripercorrere insomma uno dei «lunghi viaggi attraverso il fascismo» che costituirono il sofferto percorso di scoperta di sé di tanta parte di quella che sarebbe diventata la nostra migliore, più nobile intelligenza, significa perseguire un compito pieno di insidie, esposto a costanti pericoli di sviamento, di uscite fuori strada, di imbocco di sentieri che non conducono da nessuna parte. Soprattutto se si pretende di orientarsi seguendo esclusivamente la stella polare della folgorante chiarificazione umana conseguita in seguito all’esperienza della guerra e della Resistenza, se ci si serve di bussole tarate su un Nord troppo univocamente teleologico (la conquista del senso necessario di un nuovo impegno, di una nuova cultura, di un nuovo cinema, senza che di tutto ciò siano specificati gli esatti termini e le forme) si da spalancare l’illusione, per usare le parole di Claudio Carabba, di un «cammino di solito considerato tutto in ascesa, una sorta di lungo viaggio attraverso la notte fino alla conquista del sole e delle altre stelle»¹. Al contrario si trattò, per Aristarco come per tanti altri, non di una radiosa corsa verso i rosei orizzonti della rinascita e del riscatto ma di un itinerario tortuoso, faticoso, complicato da lente curve, soste paralizzanti, improvvise accelerazioni e inaspettati ritorni sui propri passi, contraddizioni, stenti, bivi ingannatori. Un tragitto le cui tracce possono essere rinvenute e decifrate non da un olimpico sguardo satellitare, ma da una microscopia attenta a rinvenire i segni di un passaggio in due o tre rami spezzati, in un leggero infossarsi dell’erba, nella corteccia sbrecciata di un albero... Fuor di metafora, si tratta di individuare i cenni premonitori e le emergenze preparatorie di un dissenso che, nel suo significato pieno

¹ C. Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Vallecchi, Firenze, 1974, p. 93.

e consapevole, si manifestò non precedentemente alla prima metà del 1943, in particolare con la recensione e poi la polemica su *Ossessione*, leggendo tra le righe di una produzione critico-recensoria su cui gravavano molteplici condizionamenti di diversa natura, estrinseci ed endogeni, che non permettono la ricostruzione dell'evoluzione di un pensiero e di una personalità se non tramite spie a volte lievissime, determinate soltanto da un inspessirsi quasi impercettibile della figura che tuttavia la stacca dallo sfondo e le fa acquisire un rilievo: uno spostamento di accenti su questo o quel tema, una particolare coloritura di tono, delle crepe, delle incrinature lessicali che screpolano il grigio e compatto frasario fascista, aprendo nella struttura, nell'apparato linguistico predisposto dal regime, spazi attraverso cui trasparivano allusioni, messaggi segreti, riconoscimenti. Carlo Lizzani, rievocando appunto il carattere esopico di gran parte della produzione critica "frondista" di allora, scrive: «Nessuna censura poteva dirci niente, eppure quando tra noi si leggevano, anche sui giornali dei GUF, un certo tipo di parole, non so perché, si sentiva che squillava un campanellino differente»². E particolarmente significativa appare la narrazione del suo "arruolamento" presso il gruppo di «Cinema»: «[...] era, in fondo, anche affascinante leggersi e scoprirsi delle parentele attraverso parole che a tentoni, proprio nel buio, noi riuscivamo a individuare e che ci facevano da radar per sentirsi gli uni con gli altri. Io fui reclutato, si può dire così, dal gruppo di *Cinema* attraverso alcune stroncature che facevo anch'io nella terza pagina di *Roma Fascista* [...] Grazie a certe parole che usavo anche io – non può essere avvenuto altro che in questo modo, attraverso una lettura, una radiografia linguistica – fui avvicinato dal gruppo di *Cinema* [...] e attraverso discorsi cauti e allusivi fui invitato a collaborare. E questo fu un prodigio: sentirci attraverso la parola e lo scritto, riconoscersi»³.

Per delineare l'andamento dell'esperienza di un giovane formatosi negli anni '30 e attivo a partire dai primi '40, per definirne correttamente la collocazione in rapporto a

² C. Lizzani, *De Santis e il gruppo «Cinema»*, in *Il neorealismo nel fascismo*, Ed. della tipografia Compositori, Quaderni della Cineteca n.5, Bologna, 1984, p.95.

³ Ivi, pp. 96-97.

movimenti, linee culturali, posizioni artistiche e ambiti politico-sociali è così necessario registrare, con precisione sismografica, scarti, sommovimenti, irregolarità, in modo da verificare, dove possibile, la misura del distacco o la coincidenza con fenomeni profondamente ambigui quali, ad esempio, il fermento intellettuale sviluppatosi sulle pagine dei GUF, che costituì pure la temperie nella quale maturò la gran parte delle prese di posizione del critico, o la convergenza, a un livello sempre maggiore di consapevolezza, con i solidi presupposti tutto ad un tempo estetici, etici e politici dell'avventura del gruppo romano di «Cinema». È nelle oscillazioni tra queste due polarità, quella della dissonanza inconsapevole del tutto interna al sistema se non addirittura all'ideologia fascista e quella della dissidenza pienamente acquisita ma dissimulata, che si giocano e si determinano lo sviluppo e il significato storico dell'attività critica del giovane Aristarco. Le difficoltà consistono nel fatto che, come abbiamo accennato, spesso esse risultano scarsamente distinguibili se si resta agganciati ad un piano puramente letterale; i giovani critici di «Cinema» erano costretti a condurre il loro lavoro di contestazione della politica culturale del regime «sottotraccia, mediante riferimenti, allusioni, appigli pretestuosi, rimandi a precedenti, a nomi e opere che diventavano altrettanti messaggi cifrati, recepibili solo dagli addetti ai lavori, da chi sapeva che il richiamo a Verga, per esempio, o a Hemingway, a una certa narrativa, soprattutto americana (Aldo Scagnetti parlava di “scoperte neorealistiche della nuova letteratura degli States”, e citava Faulkner, Ben Hetch, Sherwood, Steinbeck) ma anche italiana (Vittorini, Bernari, Pavese), fosse una presa di posizione antifascista e l'invito a fare un cinema diverso da quello esistente»⁴. La polisemia “nicodemica” dei messaggi era tale che spesso «occorreva sapere come la pensasse in privato l'autore per non confonderli con quelli più o meno analoghi, spesso identici, connessi con la vocazione populista del regime sviluppata, in materia cinematografica, specialmente nei periodici dei GUF»⁵. Di conseguenza «oltre la circoscritta sfera redazionale delle due riviste [«Cinema», appunto, e

⁴ M. Mida Puccini, L. Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Laterza, Roma-Bari, 1980, p.184.

⁵ Ivi, p. 185.

«Bianco e nero»], potevano sfuggire, e certamente sfuggivano, i reconditi e poco nitidi disegni celati dietro l'attacco insistente al cinema quotidianamente propinato al pubblico»⁶. D'altra parte le cose si complicano ancor più se si tiene conto del fatto che, senza per questo negare l'indiscutibile oggettiva eterodossia delle loro istanze di rinnovamento⁷, anche le prese di posizione più avanzate di molti critici del tempo, compresi quelli del gruppo di «Cinema», non sempre appaiono accompagnate da propositi chiari e da un progetto intenzionalmente ben definito, finendo così per sfociare in proposte a volte decisamente ambigue; sono particolarmente indicative le seguenti parole di Quaglietti: «a ben guardare, l'approvazione di De Santis e della redazione di *Cinema* (le recensioni del titolare della rubrica e dei suoi "vice" - Carlo Lizzani, Gianni Puccini, Massimo Mida, Aldo Scagnetti – erano quasi sempre il risultato di discussioni collegiali) a *Quattro passi tra le nuvole* di Blasetti non andava però molto oltre l'encomiastico esordio, secondo il quale, per il regista, si trattava di un "ritorno" all'insegna di "un lineare linguaggio realistico". Si postulava cioè un analogo o soltanto affine cinema blasettiano preesistente riferendosi a *Sole, Terra madre, 1860* e *Vecchia guardia*»⁸. In questa prospettiva dovrebbe apparire evidente quanto decisivo sarebbe stato, ai fini di una tracciatura critica dei percorsi individuali, il realizzarsi di quel che Mino Argentieri auspicava già nel 1966: «se si raccogliessero le testimonianze di questo equivoco, penso che ricaveremmo un materiale molto interessante e utile per capire meglio il cammino percorso da una generazione di intellettuali che il fascismo copriva di lusinghe; nella quale il regime diceva di riconoscersi e alla quale attribuiva la vera anima del regime, e una irresistibile forza di propulsione proiettata verso il futuro. Una generazione che credette non tanto nel fascismo del '36 o del '38 quanto in quello del '19, ammantato di caotiche e brumose promesse anti-capitalistiche, anti-militariste, anti-

⁶ Ivi, p.105.

⁷ «Ci si intriga sia quando alla posizione del gruppo e alle sue proposte estetiche e poetiche si attribuisce una chiarezza che non avevano (anche se alcune componenti potevano già vantarla sul piano politico), sia quando si tende a confutarne ogni consapevolezza contestataria», ivi, p.109.

⁸ Ivi, p.107.

imperialistiche, cosparse di spruzzi socialisteggianti»⁹. Purtroppo, almeno in campo cinematografico, sono rimasti molto rari gli episodi significativi di letteratura memorialistica che abbiano posto al loro centro un coraggioso scandaglio del travaglio intellettuale e morale (scandaglio che comporterebbe anche, spesso, un bruciante riconoscimento delle proprie responsabilità) attraverso il quale la «generazione sfortunata» maturava la propria fuoriuscita dal fascismo; a nostra conoscenza essi si limitano ai generosi, tormentati, implacabili auto-esami di quel Brancati della critica cinematografica che fu Renzo Renzi¹⁰, ad alcuni scritti di Massimo Mida Puccini¹¹ e a un isolato intervento di Giuseppe de Santis¹². Sicché, ancora nel 1984 Gian Pietro Brunetta riprendeva quasi alla lettera, ma con un tono meno impaziente e più sfumato, l'invito di Argentieri:

«Oggi sarebbe più che mai auspicabile che molti protagonisti della storia tra le due guerre ci parlassero delle loro contraddizioni, delle loro difficoltà, dei loro compromessi, più che della storia che li ha visti

⁹ M. Argentieri, *Introduzione al secondo incontro*, in G. Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*, Marsilio, Venezia, 1966, p.86.

¹⁰ Cfr.: R. Renzi, *Le inibizioni di un cinema di dittatura*, in «Bianco e nero», 1948; *Il nuovo dizionario della paura*, in «Cinema», 1951; *Rapporto di un ex balilla*, in G. Aristarco, R. Renzi, P. Calamandrei, *Dall'Arcadia a Peschiera*, Laterza, Bari, 1954; *Un mito: epifania e quaresima, La testa dall'altra parte* entrambi in «Cinema Nuovo», 1958. Tutti questi articoli sono stati raccolti nel libro *Da Starace ad Antonioni*, Marsilio, Venezia, 1964; *Il fascismo involontario e altri scritti*, Cappelli, Bologna, 1975; *Al «kinoglatz in camicia nera»* in *Il neorealismo nel fascismo*, op. cit.. Da segnalare che l'opera di rievocazione critica degli anni della dittatura realizzata da Renzi ebbe anche un versante «creativo»: una parte di essa si svolse cioè tramite l'elaborazione di diversi soggetti cinematografici, tanto interessanti quanto sfortunati: una proposta di film dal titolo *Appunti per un film sull'Italia del 1920* pubblicata su «Cinema» nuova serie nel 1949, poi aggiornata col titolo *La spedizione punitiva* per il libro curato da Massimo Mida Puccini e Giovanni Vento *Cinema e Resistenza*, Luciano Landi Editore, Firenze, 1949; *Le allegre ragazze del '24*, soggetto proposto ad Antonioni, mai realizzato e pubblicato sulle pagine di «Cinema Nuovo» nel 1956; il celebre *L'armata s'agapò*, pubblicato su «Cinema Nuovo» nel 1953 e ripresentato dopo il processo e l'arresto nel libro *Dall'Arcadia a Peschiera*, op. cit.; *Il nero e il grigioverde*, progetto di film tramutato in un libro edito nel 1960 nella collana «Quaderni di Cinema Nuovo», una cui riscrittura venne realizzata e pubblicata nel 1973 col titolo *Catene, tormenti e Charlotte* presso l'editore Cappelli di Bologna; *Il pugnale fra i denti* presentato alla Mostra del cinema libero di Porretta nel 1962 e pubblicato nel quaderno di «Centofilm», *Il cortometraggio italiano antifascista*.

¹¹ M. Mida Puccini, *Luchino Visconti e il gruppo «Cinema»*, in *Il neorealismo nel fascismo*, op. cit. pp.83-94; *Cinema e antifascismo*, in M. Mida Puccini, L. Quaglietti, op. cit., pp.275-285; *Compagni di viaggio. Colloqui con i maestri del cinema italiano*, Nuova ERI-Cineteca di Bologna.

¹² G. De Santis, *Neorealismo con*, in *Il neorealismo nel fascismo*, op. cit., pp. 127-138.

procedere tutti uniti e senza dubbi lungo la strada dell'antifascismo. Il tempo li ha assolti e nessuno ha intenzione di riaprire processi che non sono mai stati fatti neppure all'epoca. Nello storico, in ogni caso, non c'è né dovrebbe esserci un intento processuale»¹³.

Al tempo stesso, però, egli si poneva, giustamente, il problema dei rischi a cui l'ambiguità sempre connessa ai documenti rientranti nell'ambito della "storia orale" espone il ricercatore e sottolineava la prudenza e l'estrema sensibilità con cui quest'ultimo deve accostarsi alle sue fonti:

«Da sempre, nel mio lavoro di interrogazione di critici, registi, testimoni, mi sono imbattuto in versioni spesso molto differenti di uno stesso avvenimento: dove stava la verità, come potevo avvicinarmi ad un oggetto che non fosse eccessivamente deformato a posteriori? E le difficoltà maggiori sono sempre venute proprio a proposito del periodo 1940-45; tuttora mi sembra che questo periodo rivesta e richieda una delicatezza e una intelligenza storiografica assai più appuntita e affinata da parte di chi conduce il lavoro rispetto, ad esempio, ad un argomento come quello dello stalinismo italiano, che, se non altro, è storicamente molto più circoscritto»¹⁴.

Aristarco non fa eccezione a questa regola. Di lui abbiamo ritrovato soltanto tre interventi in cui rievoca, piuttosto brevemente tra l'altro, la sua storia di giovane intellettuale prima della "redenzione" resistenziale: una risposta rilasciata all'«Europeo» alla domanda su cosa fosse stato per lui il cinema italiano del dopoguerra (in cui si concentra soprattutto sul significato che per lui e per altri ebbe il film *Ossessione*)¹⁵; una stringata intervista concessa al periodico locale «Ferrara», in cui

¹³ G.P. Brunetta, *La critica e il cinema degli anni '40*, in *Il neorealismo nel fascismo*, op. cit., p.41.

¹⁴ Ivi, p.42.

¹⁵ G. Aristarco, *Il neorealismo italiano*, in «L'Europeo», a. XXXII, n. 23, 4 giugno 1976, poi ripubblicato in G. Aristarco, *L'utopia cinematografica*, Sellerio, Palermo, 1984, pp.189-204.

racconta della sua permanenza nella città emiliana¹⁶; la prefazione al libro di memorie di Massimo Mida Puccini, già citato¹⁷. Tutte e tre le testimonianze hanno il loro punto di maggior interesse nel riconoscimento che Aristarco onestamente manifesta del suo ritardo nella conquista di un punto di vista finalmente libero dai condizionamenti culturali, politici e morali fino a quel momento gravanti sulla sua attività, e del ruolo decisivo esercitato ai fini di una definitiva chiarificazione intellettuale, civile e umana dalla conoscenza e dal legame col gruppo di «Cinema»:

«Può sembrare “persino eccessivo”, ma pure per me che vivevo in provincia calcificato ed imbarbarito, e scrivevo nei fogli del GUF – in “Pattuglia” e “Signum”, in “Architrave”, “Via Consolare”, “Spettacolo” – fu “proprio nell’ambito del cinema che avvenne il primo strappo, l’apertura di un cuneo che ci permise di guardare al futuro e coltivare la speranza di cambiare la società italiana, per abbattere quel conformismo che sembrava avesse oramai inquinato tutta la Nazione”. Ignaro ventenne dalla cultura crassa e supina – come ci definiva la professoressa Ottolenghi (che d’improvviso scomparve dalla scuola: era ebrea), abituato a ripetere insieme con tanti altri che “la prosa del Duce era virile e quadrata”, per me quello strappo fu più tardivo, accadde quando divenne più diretto il mio rapporto, contatto col quindicinale romano»¹⁸.

In queste poche righe è già possibile cogliere almeno un paio di spunti che schizzano il clima di un’epoca, lasciando emergere i tratti comuni di una comune esperienza generazionale: da una parte l’avvilente indottrinamento, la deprivazione intellettuale con cui il regime manipolava le menti dei giovani del tempo, fin dalle istituzioni scolastiche, spegnendo impietosamente gli eventuali stimoli ad un pensiero eterodosso o confinandoli nel cerchio magico delle arti, dove ogni potenzialità contestativa appariva, almeno ai gerarchi, attutita, sfumata, innocua. In mancanza di

¹⁶ G. Aristarco, *Quando Luchino Visconti girava a Ferrara “Osessione” e io scrivevo sul Padano...*, in «Ferrara», periodico mensile di informazioni sul Comune, n.10-11-12, 1987.

¹⁷ G. Aristarco, *Prefazione* a M. Mida Puccini, *Compagni di viaggio*, op. cit., pp.I-IX.

¹⁸ G. Aristarco, *Prefazione*, in M. Mida Puccini, *Compagni di viaggio*, op. cit..

testimonianze più precise non crediamo arbitrario accostare a quella di Aristarco questa rievocazione di Massimo Mida Puccini:

«Era l'età, come per tutti i ragazzi, dei primi tentativi di composizioni poetiche, dei componimenti in prosa¹⁹: la nostra scuola di stampo storico-umanistico, il nostro sofisticato liceo classico, gli anni delle avidi letture in pressing [...] si tenga conto che l'opera di condizionamento iniziava dalla scuola con la sottile distorsione operata sulla verità storica; il fascismo, secondo gli insegnamenti che ci venivano impartiti, non aveva sopraffatto i movimenti e le dottrine precedenti, ma li aveva "superati". Nessuno di noi giovani, allora, aveva sentito pronunciare i nomi di Gramsci, di Salvemini o di Gobetti, o degli altri capi storici dell'opposizione, fuoriusciti o in galera o confinati nelle isole [...] eravamo venuti crescendo in un clima di idealismo senza sbocchi: educazione scolastica umanistica, il nostro liceo classico nozionistico, enciclopedico, tutto rivolto ai valori, magari distorti, del passato, di una storia interpretata a senso unico. Un modo facile per i nostri insegnanti di evitare compromissioni con il presente (e da questo vuoto nacque comunque un primo rigetto di quanto avveniva nel paese, la prima sensazione di nausea verso quel fascismo fatto di parate, di salti nel fuoco dei gerarchi, di aquile sui berretti, di bandiere al vento e di atteggiamenti marziali); e, accanto, e in conseguenza di questo, sopravvalutazione – inconscia o meno – dell'individuo teso verso l'arte, dell'artista al di sopra delle parti e del mediocre presente, magari isolato nella sua classica e famosa torre d'avorio»²⁰;

Per un altro verso invece, probabilmente amplificata dalla supervalutazione che la dimensione artistica assumeva nell'esistenza mutilata di chi si formava in quel tempo, traspare dalla rievocazione aristachiana l'esaltata scoperta del cinema come di

¹⁹ Anche Aristarco si provò nella creazione letteraria, senza troppo successo a dire il vero: su «La voce di Mantova» del 15 aprile 1939 pubblica una breve novella, l'ingenua e patetica rievocazione di un primo amore giovanile finito in una triste disillusione, con la moralistica conclusione di rito. Segnaliamo come pura curiosità lo scritto, che non ha altro interesse se non forse quello di suscitare un'associazione con quanto Renzo Renzi scriverà ad Antonioni anni dopo, irritandolo non poco, circa il recondito significato politico di alcuni suoi film apolitici: «siccome alcuni di essi cominciavano con un amore andato a pezzi, constatando la qual cosa il protagonista iniziava un grande vagabondaggio nel nulla: perché non pensare che il primo amore è il fascismo e il resto un gioco che non torna più?» in R. Renzi, *Al «Kinoglaz» in camicia nera*, op. cit., p. 21. Antonioni rispose telegraficamente: «Del fascismo io ricordo soltanto mio padre picchiato dai fascisti».

²⁰ M. Mida Puccini, L. Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, op. cit., p. 281.

una salvifica via d'uscita dal conformistico grigiore culturale dominante, un amore quasi morboso, la cui intensità cresceva quanto più la fame di sapere restava priva di sbocchi, e che accumulava tanta parte della giovinezza più intellettualmente inquieta. Si leggano questi ricordi, così eloquenti, di Glauco Viazzi:

«In queste faccende finisce che conta più il non-scritto che lo scritto, per esempio è difficile ricostruire a parole l'interesse divorante, se non delirante, che portavamo per queste cose, la passione che ci mettevamo, a cercare un film o un articolo o un dato, le discussioni che ci imbastivamo sopra, il Casiraghi e io, e il Guerrasio e io, in momenti poi in cui, essendoci un poco di guerra, si rischiava la pelle ogni momento, e non ci importava proprio nulla del nostro personale destino. Non credo che fosse un caso, era pur sempre la stagione in cui si leggeva con altrettanta invasata dedizione Rilke o Breton, cioè opere estreme; si vede che era il nostro (dico di noi generazione: anche l'ermetismo si può in parte spiegare così) modo di reagire a tutto, buttandosi su esperienze totalizzanti; per vedere un film che non conoscemmo avremmo fatto non importa quale sacrificio, dell'importanza assoluta dell'arte del film eravamo davvero convinti; [...] non mitizzo il passato, sul serio eravamo un poco matti per amore»²¹.

Ed è difficile anche trasmettere il senso di una comunità generazionale fatta di interessi, affetti e, col tempo, di battaglie condivise che si va man mano costruendo intorno a questa passione, il calore di una fratellanza che cementa congenialità e sodalizi quasi con la mistica forza di una fede. Se ne trova un'eco forse nel tono emozionante e grato con cui Aristarco rammenta il suo primo incontro col gruppo di «Cinema» (il primo contatto, epistolare, viene ricondotto ad una lettera di De Santis a lui indirizzata, datata 19 maggio 1942²²):

²¹ G. Viazzi, *Scritti di cinema 1940-1958*, Longanesi, Milano, 1979, p. 74.

²² «Roma, 19 maggio 1942. “Spero di conoscerti presto”, mi scriveva a Ferrara, dove allora risiedevo, Giuseppe de Santis. “Come avrai appreso dal “Padano”, in giugno inizieremo un film di ambiente ferrarese”», G. Aristarco, *Il neorealismo italiano*, op. cit., p. 189.

«Non ho mai dimenticato la mia prima calata nella Capitale, il mio approdo di qualche ora a piazza della Pilotta al numero 3, sede della rivista, e l'incontro con gli amici, compagni maggiori: Gianni Puccini, Francesco Pasinetti, Domenico Purificato; quel giorno così magico, numinoso ai miei occhi, c'eri anche tu, Massimo; fosti tu ad indicarmi la via per raggiungere Stazione Termini (chi avrebbe immaginato allora che, nell'immediato dopoguerra, avrei ospitato a Milano te e altri del gruppo, che in via Andreani sarebbe nata la sceneggiatura de *Il sole sorge ancora* e che poi avrei dato avvio a *Cinema nuova serie*?) I ricordi di Mida svegliano in me altri ricordi: l'incontro con Visconti e Giuseppe de Santis a Ferrara, mentre di gira *Ossessione*; l'ansia con la quale, all'edicola della stazione di Mantova, attendevo l'uscita di «Bianco e nero»; la nascita del sodalizio con Francesco Pasinetti, aperto e generoso all'ascolto degli esordienti, autentico e sicuro "nostromo" di un agognato "capo di buona speranza" cui ero approdato, la sua squisita ospitalità nella casa veneziana a San Polo...»²³.

Ora, Aristarco riconosce due *tournants* fondamentali nella storia dell'evoluzione collettiva di quella generazione e della propria in due celeberrimi scritti di Luchino Visconti, *Cadaveri* e *Il cinema antropomorfo*, pubblicati su «Cinema» rispettivamente nel giugno del 1941 e nell'ottobre del 1943:

«Scritti corsari per i tempi che correvano, provocatori per chi avesse saputo leggerli ed interpretarli [...] Fu quello di Visconti un "magico apprendistato" non soltanto per chi intendeva esordire nella pratica del cinema ma anche per chi si limitava a scriverne»²⁴.

Non è certo un caso che un esponente altrettanto importante tra i giovani leoni della critica cinematografica del tempo, Massimo Mida Puccini, prenda proprio quei due articoli come punti di riferimento ideali per fissare i due tempi ideali

²³ G. Aristarco, *Prefazione* a M. Mida Puccini, *Compagni di viaggio*, op. cit., p.II.

²⁴ Ivi, p. III.

dell'evoluzione del dibattito cinematografico più progredito e dello stesso gruppo di «Cinema»: c'è il momento puramente “negativo” del rifiuto, del rigetto del prodotto-tipo del cinema ufficiale oramai decrepito, del cinema grossolanamente manifatturiero dei telefoni bianchi, delle segretarie, dei *bon viveurs* in abito bianco, di tutto un corpaccione pellicolare esangue, futilmente cariatideo, di cui si auspica il rinnovamento, secondo i classici moduli della polemica generazionale, tramite massicce trasfusioni di sangue giovane:

«Andando per certe Società cinematografiche capita che s'intoppi troppo sovente in cadaveri che si ostinano a crederci vivi [...] vivono già morti, ignari del progredire del tempo, del riflesso di cose tutte estinte, di quel loro mondo trascolorato, dove si circolava impuniti sui pavimenti di carta e gesso, dove i fondalini vacillavano al respirare d'un uscio improvvisamente aperto, dove in perpetuo fiorivano rosai in carta velina, dove stile ed epoche si fondavano e confondevano magnanimi, dove, per intederci, Cleopatre liberty in toupè vampireggiavano (mettendoli alla frusta) ombrosi pezzi di marcantoni in busto di balene [...] Che i giovani d'oggi, che sono tanti e che vengono su nutrendosi, per ora, solo di santa speranza, tuttavia impazienti per tane cose che hanno da dire, si debbano trovare, come bastoni tra le ruote, codesti troppo numerosi cadaveri, ostili e diffidenti, è cosa ben triste [...] come non deplorare che ancora oggi a troppi di costoro sia consentito di tenere in mano i cordoni della borsa e di fare la pioggia e il bel tempo? Verrà mai quel giorno sospirato, in cui alle giovani forze del nostro cinema sarà concesso di dire chiaro e tondo: “I cadaveri al cimitero”?»²⁵.

C'è quello “positivo” del passaggio dalla rottura alla proposta di un cinema nuovo che soddisfi «l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per sé stesse [...] *un cinema antropomorfico*» perché «il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola “cosa” che veramente colmi il fotogramma; e che dalle passioni che lo agitano questo acquista verità e rilievo; mentre anche la sua momentanea assenza dal rettangolo luminoso ricondurrà ogni cosa ad un aspetto di

²⁵ L. Visconti, *I cadaveri al cimitero*, in «Cinema», n.119, 10 giugno 1941.

non animata natura. Il più umile gesto dell'uomo, il suo passo, le sue esitazioni e i suoi impulsi da soli danno poesia e vibrazioni alle cose che li circondano e nelle quali s'inquadrano. Ogni diversa soluzione del problema sembrerà sempre un attentato alla realtà così come essa si svolge davanti ai nostri occhi: fatta dagli uomini e da essi modificata continuamente»²⁶.

Sempre Mida Puccini, ed è osservazione da tenere bene a mente, sente vibrare in questi due stadi di sviluppo l'influsso degli insegnamenti, rispettivamente, di Chiarini e di Barbaro (i quali furono, in modi molto diversi, i numi tutelari di questa generazione all'opposizione), precisando a ragione come la loro influenza e le linee di tendenza derivatene debbano essere comprese «naturalmente con tutte le ovvie diramazioni e differenziazioni del caso, che possono appunto riassumersi nell'essere soprattutto *contro* un certo modo di fare il cinema e nel pronunciarsi anche *a favore* di un particolare modo di farlo»²⁷. Si tratta di un secondo indicatore prezioso ai fini di un'esatta collocazione storica e della chiarificazione del significato di un'esperienza critica come quella aristarchiana.

Scriva Gian Piero Brunetta che il passaggio dal fascismo all'antifascismo di una generazione che toccava appena la maggiore età allo scoppio della seconda guerra mondiale non può essere pienamente inteso se non lo si considera anche come un processo di crescita naturale, un passaggio dalla minore alla maggiore età. Non per tutti la cosa avvenne nello stesso modo e contemporaneamente. Nella sua *filogenesi* questo tragitto è stato studiato fino alla saturazione. Quello che ci proponiamo, prendendo come oggetto di studio in questa tesi la linea di svolgimento della produzione critica aristarchiana, è dunque, seguendo l'auspicio di Brunetta, un'analisi *ontogenetica* di questo processo evolutivo; in tale prospettiva possiamo avanzare immediatamente, servendoci dei dati e dei punti di riferimento ideali reperiti nell'analisi fin qui condotta, una prima ipotesi di periodizzazione alla luce del quale organizzeremo la trattazione del materiale esaminato e la cui tenuta, coerenza e

²⁶ L. Visconti, *Il cinema antropomorfo*, in «Cinema», n.173-174, 25 settembre-10 ottobre 1943.

²⁷ M. Mida Puccini, L. Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, op. cit., p. 113.

produttività verranno verificate nel proseguimento del nostro lavoro: una prima fase, dal 1939²⁸ all'inizio del 1940, dominata da un'acritica adesione alla politica cinematografica ufficiale, almeno per quella parte che promuoveva un cinema paludatamente "impegnato", coinvolto in aperture, per quanto mistificanti, su più ampie problematiche sociali e "politiche" (tipiche del primo Blasetti, ad esempio); un secondo periodo, dal 1941 alla fine del 1942, in cui emerge sempre più una solida indipendenza di giudizio che si concretizza col tempo in un dissenso sempre più profondo nei confronti della produzione media favorita dal regime, ma che si colloca sempre dentro il limite dell'opzione chiariniana di un utopico e piuttosto fumosamente definito "film d'arte" come pietra di paragone e modello verso cui orientare il cinema contemporaneo, una prospettiva troppo generica per poter davvero costituire l'impalcatura di un'opzione capace di rappresentare una seria alternativa alla politica culturale del regime in materia cinematografica; ed infine il lasso di tempo che intercorre tra la fine del 1942 e il 1943, in cui si avverte l'influenza sempre maggiore del gruppo di «Cinema» e la polemica si precisa e affina nei suoi presupposti, affiancando alla sempre dominante chiave di giudizio estrinsecamente formalistica di origine chiariniana un più equilibrato senso dell'importanza del rapporto contenuto-forma ai fini di un reale rinnovamento cinematografico; un arricchimento di visuale che sensibilizza la critica aristarchiana nei confronti della dimensione realistica del film e verso una sua apertura a quella verità, umana se non ancora sociale, che il fascismo tentava di occultare sotto uno scialbo diluvio di commedie "ungheresi", di divi e divette simil-americane, di pompose pellicole operettistiche. Una traiettoria individuale svolgentsi entro un più ampio arco collettivo e sfociante nella battaglia in difesa di *Ossessione*, dove esploderà, concretizzandosi al tempo stesso, una definitiva presa di coscienza generazionale.

²⁸ In diverse notizie biografiche e professionali o curricula, composti a fini pratici e burocratici (concorsi, richieste di sovvenzioni, ecc) da noi consultate nel fondo Aristarco conservato alla Cineteca di Bologna, Aristarco più volte data l'inizio della sua collaborazione con la «Voce di Mantova» e, di conseguenza, della sua attività di recensore nel 1936. Lo spoglio del quotidiano che abbiamo effettuato, tuttavia, non pare confermare questa affermazione. I primi articoli a firma Aristarco appaiono sulla «Voce di Mantova» a partire soltanto dal marzo del 1939.

Dopo quanto scritto in precedenza, crediamo non sia necessario insistere sul carattere “trattabile” di questa periodizzazione, utile a fornirci uno schema cronologico di massima all’interno del quale articolare il nostro discorso sulla produzione critica di Aristarco alla vigilia e durante la seconda guerra mondiale. Anche perché, è bene precisarlo fin da subito, essa vale soprattutto per l’attività recensoria propriamente detta, la quale occupa uno spazio relativamente minore nella complessiva produzione dell’Aristarco in questo periodo. Il critico infatti, fino a quando non sostituirà Michelangelo Antonioni come responsabile della rubrica cinematografica del «Corriere padano» (1942) non avrà occasione di esercitarsi direttamente nell’analisi della produzione filmica corrente, quella “di prima visione”, se non in occasione delle rassegne annuali della Mostra veneziana. Fino ad allora i suoi scritti (di straordinario interesse, come vedremo) concernono soprattutto questioni più generali di organizzazione e di struttura, legate per la maggior parte all’esercizio dell’attività critica. A causa probabilmente della più intensa sollecitazione che tali problemi comportavano nei confronti della sua risentita coscienza professionale, di un’etica del lavoro vissuta con profonda dignità, Aristarco entrò molto più precocemente in esplicito conflitto con il conformismo istituzionale. Comunque sia, nell’ottica “ontogenetica” scelta sarà indispensabile calare il materiale da noi preso in esame in un fittissimo tessuto di relazioni con fatti, situazioni e testi, filmici e non, in modo da farlo reagire, quasi chimicamente, a contatto con essi ed individuare così condizionamenti, influenze, uniformità di natura storica e “ambientale” e, a contrasto, far risaltare divaricazioni, discordanze, irregolarità; è nell’attento bilanciamento delle prime e delle seconde che andrà infatti ricostruito e giudicato il profilo individuale di una personalità che ebbe un ruolo non indifferente nel panorama della “giovane critica” cinematografica degli ultimi anni del fascismo.

Uno studio così impostato e finalizzato non può prescindere da un, pur sintetico e rapido, chiarimento iniziale sulla politica generale seguita dal fascismo verso il mondo del cinema negli anni ’30 e ’40 e sul ruolo e sullo stato della critica cinematografica di quell’epoca.

1. IL PAESAGGIO PRIMA DELLA BATTAGLIA

Il decennio nel quale si colloca la prima formazione di Guido Aristarco vede il progressivo costituirsi di una corposa legislazione cinematografica e l'edificazione di un gigantesco apparato produttivo e distributivo statale, con il quale il fascismo intervenne, in modo tanto tardivo quanto pesante, a colmare un'assenza apparentemente bizzarra, se si considera l'attenzione precoce rivolta da Mussolini a quella che, rovesciando una celebre affermazione di Lenin («per noi il cinema è la più importante delle arti»), egli definiva «l'arma più forte»²⁹. Si tratta di un intervento che si inserisce nel nuovo quadro apertosi idealmente nella storia del regime col discorso dell'Ascensione, tenuto da Mussolini nel maggio del 1927, con cui egli chiudeva il primo lustro “rivoluzionario” con la celebre profezia che «entro dieci anni l'Italia sarebbe stata irriconoscibile a se stessa e agli stranieri, poiché noi l'avremo trasformata radicalmente nel suo volto, ma soprattutto nella sua anima». Si annunciava una vasta opera di fascistizzazione coinvolgente ogni aspetto della società e della vita quotidiana del popolo italiano, dalla cultura alla stampa, dall'economia alla scuola, dall'esercito alla giustizia. L'azione riorganizzatrice del regime, sollecitata dallo stato di crisi profonda in cui il cinema italiano, almeno nel suo versante produttivo, era precipitato dalla fine degli anni '20, ebbe un carattere sistematico e si svolse lungo il curioso incrocio di due linee direttive ispirate l'una al modello sovietico, l'altra a quello americano, giungendo così, anche in questo campo,

²⁹ L'apparente stranezza si chiarisce non appena si pone mente all'“eccezione” rappresentata dalla costituzione dell'Istituto Nazionale LUCE in ente morale e organo dello stato già nel 1925; esso venne definito «alle dirette dipendenze del Capo del Governo» e dichiarato, nel gennaio del 1929, «unico organo tecnico cinematografico e fotografico al servizio dello stato». LUCE che si occupava della produzione e distribuzione di quei cinegiornali che quattro volte a settimana magnificavano l'azione del governo, divinizzavano il suo capo, e sublimavano le condizioni di una nazione stracciona in oniriche immagini di ubertosa prosperità. Fin dall'inizio, infatti, quel che preoccupava il fascismo era soprattutto il controllo della dimensione informativa del cinema, almeno in una situazione in cui le scelte produttive erano molto lontane dall'entrare, anche potenzialmente, in frizione con i fondamenti ideologici e morali di esso. Ma bisogna, naturalmente, anche tenere conto dell'oggettiva difficoltà ad affrontare una crisi che aveva profondissime radici sia economiche che estetiche: «Il grande pubblico italiano non era più soddisfatto della retorica altisonante dei nostri film. Troppe illusioni erano cadute, troppe cose nuove erano state viste perché quel ripetersi continuo di immagini magniloquenti e retoriche potesse ancora suscitare reazioni o interesse. E quanto innaturali e grottesche dovevano dunque sembrare, ai pubblici di tutto il mondo, le immagini dei film italiani, così legate ai nostri poveri miti di provincia [...] Chiusi nel passato, immobilizzati nei ricordi e nella retorica – non abbiamo più niente da dire, né agli altri né a noi stessi». C. Lizzani, *Storia del cinema italiano 1895-1961*, Vallecchi, Firenze, 1962, p. 43.

ad una sorta di italica “terza via”; da una parte si procedette a una robusta opera di capillare regolamentazione e burocratizzazione statale di tutti gli aspetti dell’industria e del commercio cinematografico, anche tramite il risanamento o la creazione di importanti organismi istituzionali che ne disciplinarono e potenziarono l’attività, senza giungere però, tranne pochissime eccezioni, ad una vera e propria produzione statale; dall’altra si cercò di favorire una struttura produttiva privata “verticale”, tipica dell’organizzazione degli *studios* americani che avevano concentrato ed unificato in enormi *trusts* i momenti fondamentali della creazione filmica (produzione, distribuzione, esercizio), ma mettendo a disposizione ingenti incentivi pubblici. Come strumento realizzativo di questo immane compito fu creata nel 1934 la Direzione Generale per la Cinematografia, alle dipendenze prima del sottosegretariato per la Stampa e la propaganda, poi del Ministero stampa e propaganda che a quest’ultimo si sostituiva, per trasformarsi nel 1937 nel (presto famigerato) Ministero per la Cultura Popolare. A capo della Direzione generale fu nominato Luigi Freddi, che in tale processo svolse un ruolo tanto decisivo quanto contrastato, sicché gli anni durante i quali rimase a capo della Direzione furono definiti “l’era Freddi”. Il suo impulso risulterà decisivo per il sorgere nel 1935 dell’Enic, operante nei settori del noleggio e dell’esercizio (95 sale cinematografiche, dalle 29 iniziali del circuito Pittaluga, alla fine del 1941: e tutte di prima categoria); del romano Centro Sperimentale di Cinematografia, inaugurato anch’esso nel novembre del 1935, la cui attività si sviluppava «nel campo dell’insegnamento del cinema nei suoi aspetti teorico e pratico, nel campo della diffusione della cultura cinematografica mediante pubblicazioni e film didattici, nel campo della produzione»; del complesso di Cinecittà, inaugurato il 28 aprile 1937, affidato in primo tempo ad un privato, l’ing. Carlo Roncoroni, e alla sua morte passato di nuovo sotto il controllo dello stato tramite l’IRI; e, infine, della terza Cines (dopo la prima, operante tra il 1906 e il 1920, e la seconda di Pittaluga, comprendente anche i famosi locali di via Vejo a Roma, dove Pirandello ambientò il suo “romanzo

cinematografico”, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, e i cui locali furono distrutti in un sospetto incendio la notte del 26 settembre 1935)³⁰.

Quali gli obiettivi, quale la linea di politica culturale che il regime intendeva perseguire tramite questi grandiosi investimenti³¹?

«Trattandosi di un’industria che coinvolge direttamente, coi suoi prodotti, la dignità, l’amor proprio, l’interesse economico e morale dello stato, io non esito a dichiarare che è finalmente necessario che lo stato intervenga direttamente, imprimendo alla soluzione il segno autorevole e severo della sua volontà e del suo controllo»³², scrive Luigi Freddi, riecheggiando quasi alla lettera un intervento del 1926 al Senato di Galeazzo Ciano, futuro ministro della Cultura Popolare e nume tutelare della linea del direttore generale: «Lo stato fascista, che ha regolato e conformato all’etica sua propria le molteplici attività della vita nazionale, non può rimanere estraneo o limitarsi ad esercitare funzioni puramente negative». Non c’è dubbio che Freddi, conformemente alle direttive e agli orientamenti del regime, mirasse a portare sotto il controllo dello stato la produzione, il noleggio e in gran parte l’esercizio, inquadrando le nuove leve professionali e artistiche tramite un Ente appositamente costituito, ma senza mai porsi l’obiettivo di un vero e proprio cinema di stato, sul modello ad esempio di quello nazista, che si sostituisse completamente alle case cinematografiche. Si trattava piuttosto di edificare un complesso sistema di controlli, sovvenzioni, procedure, sanzioni censorie (del resto, ed è significativo, molto rare³³) che permettesse al regime, senza sporcarsi troppo le mani, di esercitare

³⁰ E in precedenza c’erano già stati: la fascistizzazione della Mostra di Venezia, almeno a partire dal 1937; la trasformazione nel 1933, ad opera del ministro della Stampa e Propaganda Ciano, dei liberi cineclub in sezioni cinematografiche dei GUF, con una loro conseguente burocratizzazione, anche se essi continuarono a costituire, e in misura sempre maggiore, uno dei punti di incrinatura del disegno di irreggimentazione del fascismo.

³¹ «È un fatto che, dopo che guerra e bombardamenti hanno fatto crollare tutto il bilancio delle sue benemeritenze murarie, è un fatto dico che l’unica opera positiva e duratura del regime fu il cinema, perché creando stabilimenti, facendo lavorare maestranze, allevando registi ha ridato al cinema italiano quelle possibilità di vita che aveva perduto», F. Sacchi, *La stampa e il cinema nel ventennio*, in *Fascismo e antifascismo (1918-1936)*, Feltrinelli, Milano, 1962.

³² L. Freddi, *Relazione sul cinema italiano 1933.1934*, ristampata in C. Carabba, *op. cit.*.

³³ «C’era intanto, e ben funzionante la censura. Ma non per caso Mino Argentieri nel suo documentatissimo libro (M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma,

una costante pressione sull'industria in modo da orientarla verso una produzione tendenzialmente di massa (accuratamente smussata da ogni eventuale, per quanto improbabilissima, frizione con l'immagine ufficiale che il fascismo andava costruendo di sé): che, d'altra parte, ed è un dato fondamentale, era la più adatta a soddisfarne gli interessi commerciali. Il cinema propagandistico, esplicitamente politico o glorificatorio sostenuto dall'ala "dura" del partito e dai giovani "fascisti arrabbiati" dei GUF non riscuoteva molte simpatie nelle alte sfere del regime, poiché se ne intuiva la ridotta efficacia ai fini di consolidamento della pace civile, di conciliatoria manipolazione delle coscienze, di fittizia e controllata decompressione psichica di frustrazioni sociali, repressioni sessuali, inquietudini e deprivazioni materiali e spirituali, rispetto ad un roseo cinema d'evasione, svenevolmente ingannevole, velenosamente soporifero, meschinamente svagato: più volte nel suo libro di memorie Freddi fa sarcastico riferimento a esemplari di quel tipo di cinema; *Ragazzo* di Ivo Perilli fu ritirato dalla circolazione prima ancora di passare sugli schermi di prima visione, *Camicia nera* di Forzano, dopo un'esaltante glorificazione da parte della stampa in occasione della sua uscita nel decimo anniversario della

1974), allinea solo episodi curiosi o ridicoli di tagli di qualche scena o di modifica o soppressione di qualche battuta o qualche titolo. Madama Anastasia, per i film italiani, le forbici poteva anche averle spuntate. A nessun produttore, se non per disavventura o dabbenaggine, poteva capitare di incorrere nei suoi fulmini. E, a quanto se ne sa, a nessuno è accaduto di sbatterci la testa. Gli strumenti più efficaci del regime erano altri e preventivi. Salvo rarissime eccezioni, e per contarle bastano le dita di una mano, i film in Italia, anche allora, cioè da allora in poi, sono stati sempre realizzati con i soldi dello Stato, che provvedeva ad anticiparli al produttore, in misura fino al 60% del preventivato e *presunto* costo del film, attraverso la sezione autonoma per il credito cinematografico, prevista dall'art. 9 della legge 13 giugno 1935, n.1143 e poi costituita, come si è detto, col decreto n.2504. Per ottenere il prestito, il produttore doveva "naturalmente" presentare una domanda, e, insieme con la domanda, la sceneggiatura, l'elenco del personale artistico e tecnico, nonché il piano di lavorazione del film, per il tramite del ministero della Cultura popolare, senza il cui "visto" il comitato per il credito non poteva concedere alcun finanziamento. Come se non bastasse, con legge 30 novembre 1939, n.2125 fu anche introdotto l'obbligo per "chiunque intenda produrre una pellicola cinematografica" (prima che si decidesse di dire "filmi", si evitava graziosamente l'uso del barbarico vocabolo) di munirsi, "prima di iniziare la lavorazione", del nullaosta rilasciato dal ministero della Cultura popolare. E anche in questo caso, per ottenere il nullaosta, chi lo chiedeva doveva corredare la richiesta con una documentazione analoga a quella prescritta per la concessione del credito. A questo punto, è chiaro, l'adempimento della censura diventava una pura e semplice formalità, legata a un improbabile "non si sa mai", tutto quanto avesse potuto destare inquietudine essendo stato in precedenza sottoposto al vaglio di funzionari dall'occhio addestrato a scoprire qualsiasi eventuale e ovviamente involontaria trasgressione», M. Mida Puccini, L. Quaglietti, *op. cit.*, pp.10-11.

Rivoluzione, fu messo da parte e cadde nell'oblio, *Vecchia guardia* di Blasetti fu stroncato da Freddi e anch'esso dimenticato rapidamente; e Gian Piero Brunetta riporta un importante discorso tenuto da Bottai, allora ministro delle corporazioni, assai indicativo delle scelte fatte dal regime:

«Il governo ha voluto aiutare l'industria in una sua specifica attività che è quella di resistere a quella industria straniera, la quale porta sul nostro mercato quei film di varietà, di intreccio, di fantasia e di immaginazione che costituiscono una potente attrazione per il pubblico. Io vado raramente al cinema, ma ho sempre constatato che il pubblico invariabilmente si annoia quando il cinematografo lo vuole educare. Il pubblico vuole essere divertito ed è precisamente su questo terreno che noi oggi vogliamo aiutare l'industria italiana»³⁴.

Fu questo cinema, sorto per parto spontaneo dall'opera di «ciechi artigiani (Righelli, Malasomma, Brignone, Alessandrini, per non includere nel mazzo Camerini), ideale interprete delle aspirazioni di un popolo addormentato, allegro documento della triste assenza di vitali tensioni»³⁵ che il fascismo privilegiò, senza imporre mai nulla, ma semplicemente assecondando la naturale tendenza dei produttori a soddisfare, alimentandolo al tempo stesso, il gusto manipolato di un pubblico ansioso di fuggire dalla propria realtà, in un circolo vizioso in cui si saldano avidità di guadagno, cinico calcolo politico e la disperata fatuità di una nazione senza più anima. Lo stesso conflitto tra Freddi e il ministro della Cultura popolare, Alfieri, è illuminante circa l'orientamento del regime a delegare all'industria cinematografica il compito dell'intrattenimento d'evasione di massa, dopo aver opportunamente esteso la propria capillare rete di controllo su tutte le manifestazioni culturali e i mezzi di diffusione ed informazione. Il direttore generale della cinematografia puntava

³⁴ G. Bottai, *Dichiarazioni a favore della legge*, in «Lo Spettacolo italiano», a. II, n. 7, luglio-agosto 1931, cit. in G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 37.

³⁵ C. Carabba, *op. cit.*, p.34.

sull'intervento dello stato per tentare di elevare qualitativamente il livello complessivo del cinema italiano; naturalmente parliamo di una "qualità" quale l'intendeva Luigi Freddi, CHE privilegiava un modello filmico tecnologicamente raffinato, linguisticamente privo di sbavature, moralmente rassicurante, del tutto omologo a quello hollywoodiano il cui culto infatti Freddi condivideva con i vertici del regime, in particolare con Galeazzo Ciano (basti ricordare l'accordo che il genere di Mussolini stipulò con William Hays, presidente della MPAA, per l'importazione in Italia di 250 nuovi film americani all'anno, di fronte ad una produzione autoctona di 20-30 pellicole) e che infatti dilagò per lungo tempo sugli schermi italiani risultando, sia sul piano dei contenuti che della potenza spettacolare, del tutto rispondente al gradimento delle autorità, tanto da essere indicato come l'esempio da seguire per la costituzione di una nuova "formula italiana". Ecco perché condividiamo le affermazioni di Libero Solaroli, quando scrive che «i veri film fascisti non sono dunque le squallide e poche apologie del regime ma i film americani di evasione»³⁶, non «gli sparuti esempi di *Camicia nera* e simili, ma quelli di puro divertimento, stranieri ed italiani, che allora circolavano in maggioranza: panem et circenses»³⁷, per quanto tale pratica del fascismo fosse del tutto contraddittoria con la concezione ufficiale che promuoveva film celebranti virtù rivoluzionarie e antiborghesi, il coraggio spinto fino al sacrificio, il gusto del «vivere pericolosamente», una mentalità eroica che non trova sfogo se non in una dannunziana, sfrenata volontà di passioni gigantesche (difatti i pochi film realizzati ad opera diretta del regime si chiamano *Scipione l'africano*, *Luciano Serra pilota*, *Condottieri*, ecc)... Ed è un paradosso che dice molto sulla subdola efficacia della politica culturale del regime il fatto che molti giovani poterono vedere per qualche tempo in quel cinema un illusorio contravveleno al conformistico quietismo culturale che suscitava il loro malcontento. Ritornando al conflitto Freddi-Alfieri, la "qualità" che Freddi voleva promuovere tramite la regolamentazione e il concorso produttivo statale non poteva alla lunga non entrare in

³⁶ L. Solaroli, *Profilo di storia economica del cinema italiano*, in P. Bächlin (a cura di), *Il cinema come industria*, Feltrinelli, Milano, 1958.

³⁷ L. Solaroli, *Breve storia della produzione cinematografica italiana*, in V. Spinazzola (a cura di), *Film 1962*, Feltrinelli, Milano, 1962, p. 71.

contrasto con la “quantità” e la libertà di manovra necessarie all’imprenditoria cinematografica³⁸ per far fruttare al meglio le opportunità speculative concesse dalla favorevolissima legislazione assistenziale predisposta dal fascismo, e così nel 1939 Freddi fu sostituito alla direzione generale prima dall’insulso burocrate Vezio Orazi, poi da Eitel Monaco, diretto rappresentante del capitale cinematografico. Cadeva così l’ultimo velo sulla oramai consolidata convergenza tra gli interessi delle forze industriali di questo settore e i propositi di politica culturale del regime. Scrive lo stesso Freddi, nel 1948: «fino ad un certo punto la cinematografia italiana fu considerata, industrialmente, come un campo minato nel quale era pericoloso avventurarsi. Coll’intervento dello Stato e la sua graduale azione, essa apparve ad alcuni speculatori come una nuova palestra nel cui terreno urgeva piantare il picchetto monopolistico»³⁹. La cosiddetta “legge Alfieri” presentata nel 1938, che prevedeva l’istituzione di premi erogati secondo una “qualità” misurata sull’affluenza di pubblico, costituisce il coronamento e il tassello più eloquente di un disciplinamento giuridico⁴⁰ mirato a privilegiare una produzione che, per usare

³⁸ I tratti economico-industriali che determinano il profilo del contrasto tra il direttore generale e il ministro della Cultura popolare emergono con chiarezza dal carteggio istituzionale: in una lettera del 15 maggio 1937 il ministro, inquieto per l’ingerenza della direzione generale che rischiava di irrigidire «l’indispensabile elasticità del lavoro della produzione» invitava Luigi Freddi ad «attenuare gradualmente le pressioni, gli interventi e i controlli [...] Il ministero, o per esso, la direzione generale per la cinematografia, deve dare delle direttive etiche e politiche chiare e rigide; deve esercitare attraverso gli organi sindacali il necessario controllo sulle iniziative che si vanno formando; deve mantenere un contatto durante la realizzazione del film al fine di assicurarsi che il produttore agisca nella linea degli impegni assunti all’atto dell’approvazione del progetto e della concessione del contributo statale: ma non deve in modo alcuno sostituirsi agli esponenti della produzione nella fase della realizzazione, perché alla direzione è riservato il giudizio definitivo in sede di censura». Freddi risponde con un’altra lettera datata 10 dicembre 1937, ricordando in tono piuttosto piccato «l’esito catastrofico di alcuni film italiani realizzati al di fuori del controllo della Direzione, in seguito alla situazione che si era venuta a creare dopo l’esito nullo del mio lungo promemoria dell’aprile scorso sulla situazione cinematografica, esito che alcuni produttori considerano come la concessione di una assoluta libertà produttiva, col disastroso risultato segnalato». Ottime ricostruzioni della dinamica di questo conflitto e di quanto dietro esso si muoveva si possono trovare in O. Caldiron (a cura di), *Il lungo viaggio del cinema italiano. Antologia di “Cinema” 1936-1943*, Marsilio, Padova, 1965, e M. Mida Puccini, L. Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, op. cit..

³⁹ L. Freddi, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁰ I precedenti più importanti furono: il 16 giugno del 1927 la norma n.1121, che impose agli esercenti di prima visione, a partire dal 1 ottobre, di riservare alle pellicole nazionali non meno della decima parte delle giornate di spettacolo. Il progetto di legge venne abilmente suggerito da Pittaluga, che in quel momento si trovava a capo di un trust di notevoli dimensioni formato da

ancora le parole, non certo sospette di antifascismo pregiudiziale, di Luigi Freddi «faceva leva esclusivamente sugli istinti e sui gusti più meschini e volgari della *massa* con un meccanismo utilitario che nessun partito politico anche infarcito esclusivamente di squallida demagogia, avrebbe osato proporre [...] più il film era bassamente commerciale, più il suo livello era vicino al basso livello del gusto del pubblico, più incassava, più veniva *premiato* con altre porzioni di contributi governativi»⁴¹: infatti poiché i premi, dell'ordine del 12% sull'introito lordo fino a 2.500.000 £, con ulteriori premi progressivi (15% per incassi fino a 4.000.000 £; del 20% da 4 a 5 milioni di lire; del 25% da 5 a 6 milioni di lire), prescindevano da qualsiasi considerazione di merito, l'importante per il produttore non era di realizzare un film con pregi artistici ma soltanto di confezionare un prodotto in grado di soddisfare la più vasta e meno esigente platea possibile.

Anche dal punto di vista di politica meramente economica si dissipa dunque, a nostro avviso, in modo del tutto evidente l'equivoco in cui una parte della critica italiana cadde intorno alla metà degli anni '70, quando in occasione di un peraltro meritevole ritorno di interesse nei confronti della produzione cinematografica fascista, si finì per fornire una caratterizzazione in senso se non antifascista perlomeno afascista del disimpegno e dell'evasione che contraddistinsero la quasi

produzione (con tanto di stabilimenti di posa, contratti con maestranze e attori), distribuzione (case americane e tedesche) ed esercizio, ed era il presidente degli industriali del cinema; nel 1927 la cosiddetta "legge dei buoni di doppiaggio", con la quale si fissano ghiotti premi per i produttori nostrani a cui veniva affidato in esclusiva il doppiaggio obbligatorio dei film stranieri e si concedevano per ogni film italiano prodotto tre "esoneri" (i buoni di doppiaggio appunto) dal salato dazio che veniva imposto a tutte le pellicole provenienti dall'estero; nel 1931 la legge approvata il 18 giugno con cui si stabiliva un supplemento d'incasso offerto dallo stato e fissato nella misura del 10% sugli incassi: provvedimento che, nelle stesse parole dei suoi estensori, «è determinato dal concerto di aiutare indistintamente tutta l'industria del film e quindi di premiare in misura maggiore coloro che dimostrano di saper interpretare meglio i gusti del pubblico» (A. Calza Bini, A. Olivetti, *I provvedimenti a favore della cinematografia nazionale*, in «Lo spettacolo italiano», a. II, n. 6, giugno 1931. pp. 7-8, cit. in G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, op. cit., p.36). Brunetta così commenta l'iniziativa legislativa: «non è il caso di sottolineare quanto questo provvedimento condizioni tutto lo sviluppo successivo del cinema italiano, favorisca lo status quo nella produzione, generi immediate "famiglie" di film che nascono sulla scia del successo di singole opere, non aiuti la ricerca espressiva e il cinema di qualità», *ibidem*; nel '35 viene istituita una Sezione autonoma per il credito cinematografico presso la Banca Nazionale del Lavoro che poi, dopo la legge Alfieri, verrà potenziato.

⁴¹ *Ibidem*.

totalità del cinema del ventennio; si riconobbe così nella disinvolta agnosticità di esso rispetto alla questione fascista l'ombra di una sorniona eversività, o addirittura una sottile diserzione di «presunte contrarie direttive (senza per questo escludere che qualche cineasta abbia creduto veramente di fare sgarbo al regime ignorandolo), ma che in realtà erano proprie del sistema e nascevano dalla sua stessa natura di regime reazionario “basato però sul consenso di massa”, e quindi obbligato talvolta anche a temporanei e controllati cedimenti»⁴²; tale critica «avrebbe avuto ragione (la fuga dalla realtà è stata sempre la difesa di chi, per sopravvivere, si rifugia nella fantasticheria e nei giochi di abilità) se il regime avesse imposto un'altra scelta, dagli interessati astutamente elusa. Ma il regime non lo pretendeva»⁴³.

Il 28 febbraio del 1942 Guido Aristarco scrive un articolo in cui tocca, mostrando un'attenzione piuttosto inconsueta per molta parte della critica del tempo dotata di una certa formazione culturale, e, di conseguenza, tanto più notevole (neanche il gruppo di «Cinema» faceva eccezione⁴⁴), alcune delle importanti questioni connesse alla politica industriale ed economica del regime in campo cinematografico che abbiamo illustrato: il giovane critico identifica come uno dei problemi più gravi del cinema italiano la carenza di case cinematografiche dotate di attrezzature tecnologicamente avanzate e di un'adeguata struttura e specializzazione professionale, individuando e stigmatizzando il fenomeno pernicioso di «Case non intese nel vero senso della parola, a carattere non strettamente continuativo o che sorgono all'improvviso, finanziate da un improvvisato produttore, per poi scomparire

⁴² M. Mida Puccini, L. Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, op. cit., p. 5.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ «Mette conto di segnalare, a proposito [...] in genere delle questioni economiche e strutturali, che “Cinema” se non si sottraeva all'obbligo di spenderci qualche parola (di norma negli editoriali e per la penna di personalità del mondo imprenditoriale, sindacale e politico: Paulucci de' Calboli, Freddi, Toti-Lombardozi, Monaco, lo stesso Pavolini), neppure vi annetteva molta importanza. Quello che si è poi definito il gruppo di “Cinema” semplicemente le ignorava: “nonostante le nostre premesse estetiche di tipo storicistico, eravamo portati a cogliere più gli aspetti politici che quelli economici. Eravamo soprattutto condizionati dalla nostra cultura a base umanistica, che ci portava a disinteressarci dei problemi industriali e finanziari del cinema. Era, ritengo, una grave mancanza che ha ritardato non poco la comprensione, da parte nostra, del regime come strumento di manovra del grande capitale monopolistico italiano” (dichiarazione rilasciata da De Santis ai curatori del presente volume)», M. Mida Puccini, L. Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, op. cit., p. 56.

dopo aver realizzato, poniamo, uno o al massimo due film – che, naturalmente, hanno quasi sempre un valore negativo. E ce ne sono molte, troppe»⁴⁵. E loda l'intento espresso in un rapporto tenuto a Roma da Alessandro Pavolini, ministro della Cultura popolare, «di vietare la costituzione di nuove Società e di sfollare la nostra industria da buona parte delle sovrastrutture per potenziare pochi, efficienti organismi produttivi»⁴⁶. Aristarco denunciava così quella proliferazione parassitaria di spericolate avventure produttive che la legislazione protezionistica ed assistenziale del regime aveva determinato, favorendo una vertigine speculativa che alimentò la gramigna filmica che soffocava la già fragilissima pianta del cinema italiano. Ma se il giovane critico vedeva bene i nefasti effetti sugli standard qualitativi cinematografici italiani delle meteoriche scorribande di quelle scalciate case di produzione gli sfuggiva certo (o non gli era consentito di biasimare) il quadro d'insieme che tali conseguenze determinava, vista la sua approvazione delle iniziative ministeriali che, permanendo del tutto immutata la complessiva politica industriale cinematografica del regime, risultavano del tutto insufficienti (Pavolini aveva già spinto, senza esito rilevante, l'anno precedente il Comitato corporativo dello spettacolo a limitare a 25 il numero delle case di produzione), e considerata soprattutto l'esaltazione che tre anni prima egli aveva fatto del provvedimento che, insieme alla legge Alfieri, più portava la responsabilità della parcellizzazione anarchica dell'apparato produttivo da lui tanto stigmatizzata: la legge che concedeva il monopolio dell'importazione e della distribuzione di film stranieri all'Enic, emanato il 4 settembre 1938. In seguito a questo decreto le 4 maggiori "majors" americane (Metro, Fox, Paramount, Warner) abbandonarono il mercato italiano (mentre le "minors" diminuirono consistentemente le esportazioni), che fino a quel momento era da loro coperto per i suoi quattro quinti, spalancando un enorme spazio di opportunità al capitale autarchico, opportunamente gonfiato dalle provvisorie governative. Sulla scorta dell'imperativo categorico mussoliniano «fare cento film all'anno», la combinazione delle iniziative governative determinò un incremento produttivo artificioso ed esorbitante che portò dai 37 film

⁴⁵ G. Aristarco, *Consiglio agli Scalera*, in «Il Corriere padano», 28 febbraio 1942.

⁴⁶ *Ibidem*.

del 1936 ai 117 del 1942: una vera e propria «baldoria produttiva» protetta ed istituzionalmente assistita, in perfetta antitesi con i tanto sbandierati propositi di razionalizzazione e concentrazione industriale come antidoto a quell'improvvisazione e a quell'avventurismo speculativo censurati aspramente da Aristarco; quest'ultimi invece proliferarono tanto più prosperamente quanto più esangui si facevano le casse dello stato⁴⁷. Il 25 giugno del 1939 Aristarco, gonfiando il proprio lessico di accenti ingiuriosi da bullo o da gerarca di provincia, spia evidente dello nazionalismo un po' gradasso al quale soggiaceva in quella fase, irrideva chi aveva espresso dubbi, in seguito alla creazione del monopolio, sulla capacità dell'italico pellicolificio di raggiungere un'autarchica autonomia: «nessuna sala si è chiusa, nessun esercente giace in mezzo alla strada rovinato. Questo vuol dire che il pubblico è andato e andrà lo stesso al cinematografo anche se i "big-four" non manderanno i loro films. Ma non di questo nostro avviso erano nel settembre 1938 pochi imbecilli, ma molto, che annunciavano l'apocalissi dell'esercizio cinematografico; una catastrofe che avrebbe fatto chiudere molte sale. E questo perché, secondo il loro giudizio, senza l'arte della Garbo, gli schiaffi di Gable, il testone ciondolante di Taylor, il sorriso di Tone e le flessuose e sinuose "girls" della Warner, i films non erano, non potevano essere interessanti e piacere. Come poter dimenticare i loro idoli?»⁴⁸. La constatazione di quella che Libero Solaroli definisce l'«anelasticità» della domanda cinematografica in Italia⁴⁹ spinge Aristarco a considerare il monopolio come un'opportunità di sviluppo per un nuovo cinema italiano d'arte, in ciò concorde con gran parte della

⁴⁷ «All'inizio del '41, la Sezione del credito cinematografico della Banca nazionale del lavoro non è più in grado di far fronte alle richieste di anticipi e di crediti che vengono avanzate da case che continuano a sorgere a catena. "Il problema è serio perché presenta caratteri di aggravamento progressivo in quanto la situazione peggiore man mano che la produzione aumenta... Dove si prenderanno i denari per fare film se il capitale privato non si decide ad esporsi di più?" (L'osservatore, S.O.S., in «Film», a.III, n. 12, 2 marzo 1940). Nonostante queste difficoltà e nonostante che i margini di guadagno per film anche a basso costo siano assai esigui, nel 1940 su 83 film realizzati si possono contare 47 case di produzione e l'anno successivo 54 su 89 film», G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, op. cit., p. 25. Nel 1942 si arrivò a 64 case produttrici per 117 film.

⁴⁸ G. Aristarco, «Cinegiornale». *Pochi imbecilli ma molto*, in «La voce di Mantova» 25 giugno 1939.

⁴⁹ Cfr. L. Solaroli, *Profilo di storia economica del cinema italiano*, op. cit., pp.198-199, cit. in G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, op. cit., p.24.

critica giovanile, compresa quella che in seguito proporrà la linea più “filostatunitense” di «Cinema», che, come ricorda Brunetta, vide quel provvedimento come «un atto di purificazione e di liberazione da quella gran parte di zavorra che “infesta gli schermi”»: “non è una semplice notizia di cronaca – scrive Gianni Puccini commentando il testo della legge – si tratta di una completa e radicale trasformazione del mercato cinematografico italiano e nello stesso tempo di una svolta decisiva per lo sviluppo della cinematografia in Italia [...] Ora si tratta di educare il popolo, ci sarà una nuova strada da percorrere per il cinema italiano” (G. Puccini, *Il monopolio dei film stranieri*, in «Roma Fascista», dicembre 1938.)»⁵⁰; mentre nell’immutato comportamento del pubblico italiano era ravvisabile al contrario un’inquietante spia di una fruizione oramai calcificata, di un consumo tanto vorace quanto insensibile alla qualità del prodotto consumato (fosse pure quella, magari puramente tecnica, del cinema americano che arrivava allora sugli schermi italiani), proprio quello che i giovani critici, e Aristarco in particolare, come vedremo, si sforzavano con ogni mezzo di combattere. L’articolo si chiudeva infatti, dopo una significativa correzione dell’attacco al cinema americano, a una cui parte comunque Aristarco riconosceva qualità d’arte⁵¹, con un’antidisfattistica professione di fede nelle capacità del cinema italiano e con un eloquente “è colpa loro” perfettamente consonante con le “veline” di regime sull’argomento: «ora però che siamo in giugno e che nessuna sala si è chiusa, questi pochi imbecilli, ma molto imbecilli, devono convincersi del loro ragionare errato. Debbon tener bene presente che pur senza svalutare – sarebbe un’eresia, questa, dalla quale ci teniamo lontani – la sensibilità artistica della Garbo e il valore indubbio di alcuni films, possiamo fare anche senza dei “big-four” dal momento che sono proprio essi, i più interessati ad esportare, a chiudere le loro pellicole alle nostre frontiere»⁵².

⁵⁰ G.P. Brunetta, *ivi*, p.23.

⁵¹ Vedi. più avanti pp. 104-111.

⁵² G. Aristarco, “*Cinegiornale*”. *Pochi imbecilli ma molto*, in «La voce di Mantova» 25 giugno 1939.

Naturalmente bisogna tener conto, in questo come in altri casi, del condizionamento esercitato dal ferreo controllo sulla stampa, stampa che al centro dell'attenzione del regime come luogo privilegiato di manipolazione dell'opinione pubblica, di creazione e diffusione delle idee. Secondo Tannenbaum, i giornali quotidiani erano «il mezzo della comunicazione più congeniale ai fascisti, il cui regime era in certo modo il regno dei giornalisti»⁵³, e la cosa non sorprende di certo se si ricorda come la personalità di Mussolini si affermò proprio nel mondo del giornalismo e si tiene conto della sua profonda e diretta conoscenza dei meccanismi e delle potenzialità di esso quale macchina di creazione di consenso. Come ricorda bene Tannenbaum, «la fascistizzazione dei quotidiani, se non viene compiuta con la rapidità, l'assolutismo e la rigidità che caratterizzarono l'analoga operazione effettuata in Germania, non manca tuttavia di risultati concreti quali il conformismo che domina indifferentemente quotidiani controllati direttamente dal partito e no; l'efficienza raggiunta dalla stampa fascista nella diffusione di tale conformismo, efficienza superiore anche a quella della stampa nazista»⁵⁴. E proprio a partire dagli anni '30 il passaggio sotto il diretto controllo governativo della "Stefani", l'unica agenzia giornalistica italiana oramai rimasta, e la piena entrata a regime del sistema delle "veline", le note di servizio a cui tutti i giornali dovevano conformare le notizie, resero perfetta l'omogeneizzazione dell'informazione italiana ai desideri e alle direttive della dittatura. Sul giornalista che si occupava di cinema sulle pagine dei quotidiani fascisti gravava poi, oltre al condizionamento politico, anche la pressione esercitata dall'organizzazione economica di cui giudicava i prodotti. Questa doppia tenaglia, a causa della politica cinematografica fascista che andava sempre più coincidendo con gli interessi industriali, nel corso degli anni '30 si chiuse in una convergente azione che appiattì l'orizzonte complessivo della stampa

⁵³ E. Tannenbaum, *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Mursia, Milano, 1974, p.247, cit. in C. Bragaglia, *Critica cinematografica, politica culturale e dissenso sul "Corriere padano" (1933-1943)*, in *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, vol.I, Quaderno informativo n.71, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema e Provincia di Ancona, Ancona, 9-10 ottobre 1975, p. 87.

⁵⁴ *Ibidem*.

cinematografica nazionale su di uno sciatto e compiacente conformismo. «La voce di Mantova», «quotidiano della federazione dei Fasci di Combattimento», il foglio sul quale Guido Aristarco fece le sue prime prove da critico cinematografico, «ha inizialmente un atteggiamento prudente e distaccato nei confronti del cinema, ritenendolo fenomeno di mero intrattenimento e divertimento collettivo, ma in un secondo tempo pare accorgersi delle potenzialità del medium, dell’impatto diretto che ha con il pubblico e quasi lo teme. L’impressione è che nella Mantova di quel tempo (anni ’30, *nda*) il quotidiano locale voglia esercitare un controllo, che sia attento ai pericoli che il cinema, sfuggendogli di mano, può provocare. Inutile dire quanto questo atteggiamento sia frutto del perbenismo autoritario di matrice agraria e provinciale già osservato negli anni Dieci e Venti»⁵⁵. La città nella quale Aristarco crebbe con la famiglia, trasferitavisi subito dopo la sua nascita, avvenuta il 7 ottobre del 1918 nella stazione di Fossacesia Marittima, in provincia di Chieti non sfuggiva al clima di provincialismo chiuso e borioso indotto in periferia dal fascismo trionfante, anzi si distingueva per entusiastica adesione al regime⁵⁶. Lo stesso padre di Aristarco, capostazione, era, similmente a quello di Renzo Renzi (collega a cui si legò fin dalla prima conoscenza, in giovanissima età, avvenuta nell’ambiente del Cineguf bolognese, in un fondamentale sodalizio di lavoro e amicizia che, pur nelle numerose differenze, doveva durare per lunghissimo tempo), «come tutti i nostri

⁵⁵ S. Gelsi, *Mantova al cinematografo*, Provincia di Mantova - Casa del Mantegna, Mantova, 1995, p.84.

⁵⁶ «Agli inizi degli anni ’30 Mantova è tutta in camicia nera e spicca, negli anni del consenso, per una fede nel regime mussoliniano che appare senza tentennamenti [...]», G. Vigna, *Storia di Mantova*, Camunia, Milano, 1989, p. 246; indicativi anche i dati riguardanti le iscrizioni alle varie organizzazioni fasciste: i lavoratori aderenti ai sindacati neri erano 40.000 nel 1933, mentre si riscontra una notevole irreggimentazione del mondo femminile; Mantova è al quarto posto nazionale per numero di donne iscritte tra le massaie rurali fasciste. Conniventi anche le istituzioni religiose, il panorama culturale della città si disegna secondo una linea di desolante acquiescenza senza contraddizioni: Domenico Menna, vescovo dal 1929 al 1956 «spicca per la sua totale adesione al regime, convinto, evidentemente, che la religiosità coincida con l’ordine comunque ottenuto», *ivi*, p. 247; «le prime crepe nel consenso al fascismo si aprono a Mantova con l’avvio dei provvedimenti antisemiti del 1938. In città la comunità ebraica è perfettamente integrata, e quando l’antisemitismo diventa legge dello Stato, con l’espulsione dalla scuola di professori e studenti, vengono sconvolti equilibri familiari, di amicizia e di professione. Buona parte della città ne è scossa e qualche giovane comincia a parlare di antifascismo», *ibidem*.

piccoli borghesi, amante di una nazione ordinata, in mano ad un uomo energico nel quale credere, per poi obbedire e combattere»⁵⁷. L'unico quotidiano della città era piena espressione di questa mentalità gretta ed inquinata da tossine ideologiche (segnaliamo soltanto una ripugnante «storia dei giudei di Mantova», condotta a puntate sulle pagine culturali del giornale proprio nel 1938, gonfia di detestabili stereotipi): le rubriche cinematografiche che cominciano ad apparire con una certa regolarità a partire dall'avvento del cinema sonoro ne risentono, rispondendo sempre più ad interessi commerciali. Le colonne di "Schermo", la rubrica che spesso compare in terza pagina, raccolgono, accanto a sporadici dati statistici, notizie, curiosità, mini-biografie su divi e divette rispondendo esclusivamente alla necessità di soddisfare le richieste sempre maggiori di cinematografico mangime "rosa" da parte del pubblico, mentre, nelle pagine di cronaca, le brevi e ancora incerte recensioni dei film denotano una totale assenza di specificità terminologica e critica⁵⁸; addirittura nella metà degli anni '30 «La voce di Mantova» si lega direttamente all'esercizio, stipulando un accordo con il Teatro-cinema Andreani: i lettori abbonati al giornale avranno uno sconto del 20% sugli ingressi. Era difficile dunque svincolarsi dai condizionamenti dell'industria cinematografica, e anche i recensori più intransigenti spesso erano costretti a sfumare un giudizio per certi aspetti negativo con un invito alla visione del film, certificandone gli aspetti più spettacolari o evasivi o il successo presso il pubblico più vasto. Aristarco stesso attenua sovente, anche su quel «Corriere Padano» che permetteva una più ampia libertà di manovra, le sue furibonde stroncature con affermazioni come la seguente:

«Queste, si intende, sono riserve puramente suggerite da un giudizio critico-artistico. Dal lato spettacolare, *Sangue viennese* ha tutti i numeri per divertire un pubblico non iniziato. Il film è stato infatti lungamente applaudito e ha suscitato convinte risate»⁵⁹, che, nella loro formulare ricorsività tradiscono la loro natura coattiva.

⁵⁷ R. Renzi, *Rapporto di un ex-balilla*, op. cit., p.103.

⁵⁸ Cfr. S. Gelsi, op. cit., p. 91.

⁵⁹ G. Aristarco, *Alla Mostra del cinema*, in «Il Corriere padano», 15 settembre 1942.

Non bisogna però credere che l'intero panorama cultural-giornalistico fosse monoliticamente sotto controllo: crepe, faglie, aperture nel sistema si aprivano continuamente. Era l'ordine stesso del regime che consentiva variazioni umorali, dissidenze di linguaggio e di gusto connesse alle oscillazioni ed incompiutezze di un totalitarismo imperfetto quale fu appunto quello fascista. Il caso più esemplare è ovviamente quello delle riviste dei GUF, dove la strategia d'integrazione intelligentemente (e subdolamente) condotta da Bottai in nome di un'estetica pseudo-crociana e di fermenti liberaleggianti consentiva ai giovani una notevole libertà di movimento. Si tratta ovviamente di un margine di tolleranza politico-culturale creato ad arte e avente dei limiti ben precisi, innanzitutto di classe e settoriali⁶⁰, che rispondeva ad una duplice ben precisa esigenza del regime: creare le condizioni per dotarsi in futuro di una dirigenza intellettuale fascista e costituire una sorta di camera di compensazione dove le inquietudini, i fermenti culturali potenzialmente eterodossi della gioventù potessero decantarsi in attesa della futura irreggimentazione ed essere incanalati entro spazi agevolmente controllati dal regime, in agoni circoscritti e posti ai livelli di base dell'organigramma culturale. Fu proprio in questi ambiti di relativa autonomia che si crearono le condizioni e le premesse per la nascita e la circolazione di esperienze, mentalità, idee ed attività in un senso sempre più incompatibile con le direttive del regime fino a costituirsi come tappe evidenti di un lungo e tormentato cammino verso una coscienza antifascista.

Tornando ad Aristarco, una maggiore apertura culturale per lui è così possibile all'interno delle pagine quindicinali che «La voce di Mantova» concederà al locale

⁶⁰ «Come per la maggior parte dei ragazzi borghesi della mia generazione che si apriva alla vita, coltivare le predilezioni artistiche era, si può dire, quasi un passaggio obbligato. Parlando di giovani, e della mia esperienza, mi riferisco naturalmente a coloro che provenivano dalle classi borghesi, a studenti che più tardi sarebbero andati a ingrossare la schiera degli intellettuali. Verso questi giovani il fascismo coltivava una sorta di politica paternalistica, tollerante, fatta più di lusinghe che di rimbrotti. Diverso fu, ovviamente, il trattamento verso i giovani che provenivano dalle classi popolari. Con gli operai, gli artigiani e i contadini i gerarchi e le autorità fasciste erano assai meno indulgenti. Per costoro, se manifestavano anche minimi segni di dissenso, c'era il confino o anche il carcere, e in ogni caso nessuna tolleranza. Insomma, due pesi e due misure», M. Mida Puccini, *Cinema e antifascismo: testimonianza su una genesi*, in M. Mida Puccini, L. Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, op. cit., p. 275.

GUF, nel cui ambito, sulla scorta dell'attività di cineclub educativo svolgentesi ogni giovedì presso la sala di via Chiassi dell'Istituto di cultura Fascista⁶¹, sorgerà il Cineguf mantovano che, nei suoi aspetti negativi (una burocratizzazione maggiore rispetto ad altri Cineguf, un'atmosfera mentale tutta imbevuta di fascistico nazionalismo) e positivi (la prima presa di contatto con una comunità unita dalla convinzione dell'artisticità del film, determinata a sviscerarne gli aspetti estetici e tecnici; la possibilità di assistere a retrospettive su registi del calibro di Clair o a film come *Rotaie* di Camerini, che comunque "staccavano" rispetto ai goffi prodromi dei telefoni bianchi e alla smargiasseria scipionesca che rappresentavano allora la produzione italiana. Cosa non trascurabile in una città sui cui schermi il primo film sovietico, del 1930!, verrà proiettato il 2 giugno 1945...), lo influenzerà non poco in questa primissima fase; il critico fa il proprio esordio proprio sugli spazi riservati al Cineguf all'interno della pagina della «Voce» concessa al GUF mantovano, rompendo immediatamente con lo scialbo cronachismo cinematografico prono al servizio degli esercenti locali; sia, come vedremo più avanti, con una batteria di interessantissime proposte concernenti problemi istituzionali e organizzativi per fare del cinema la punta di diamante della cultura e creare le condizioni di una seria critica cinematografica, sia con i suoi resoconti di inviato speciale alla Mostra del cinema di Venezia, in cui non avrà alcuna esitazione a stroncare impietosamente la produzione italiana che non gli sembri degna «di figurare in una Mostra nella quale quello che conta soprattutto è il valore artistico, non disgiunto dai valori tecnici, ma non da questi soverchiato e diminuito»⁶², come rileva con una puntualizzazione di sapore idealistico e in un modo che appare tanto più significativo quanto più si consideri

⁶¹ «Non si tratta di semplice propaganda o di filmati occasionali, a ciò bastavano i cinegiornali LUCE o l'ampia propagazione di pellicole e proiettori nelle scuole e nelle sedi dell'Opera Nazionale Dopolavoro, ora l'attenzione è rivolta agli intellettuali, agli operatori culturali, a chi aveva il compito di "insegnare" il consenso o l'adesione al regime nel processo che è ora in atto: la nazionalizzazione del pubblico. Questi "giovedì" diventano in qualche modo una palestra per tutti coloro volontariamente o involontariamente credono che il cinema sia "prodotto del fascismo", mezzo di educazione e di estetica; si stimola così la creazione di circoli o di gruppi di appassionati in grado di operare una riflessione critica sul mezzo, fino a cercarne una sua specificità. E da questo terreno che sarebbero uscite e si sarebbero formate, qualche anno dopo, le esperienze dei GUF», ivi, p. 83.

⁶² G. Aristarco, *Successo della prima giornata*, in «La voce di Mantova», 10 agosto 1939.

come il critico “colpisce” proprio dall’interno di uno snodo fondamentale della tessitura tra il pubblico delle sale, gli interessi industrial-commerciali e l’organizzazione del regime in campo promozionale, quale appunto le cronache della Mostra di Venezia.

Tuttavia Aristarco disloca strategicamente i suoi interventi anche direttamente sulle pagine delle riviste universitarie, sfruttando il loro ruolo di efficaci veicoli di trasmissione e circolazione delle idee, ed inserendosi così in quel fittissimo dibattito nazionale che aggregava i giovani ai poli estremi nella penisola e agevolava l’organizzazione omogenea di determinate battaglie culturali. In particolare, collabora ben presto con quelle riviste giovanili emiliano-romagnole (ma anche, per quanto assai sporadicamente, con il trevigiano «Signum» e la novarese «Posizione»), dalle forlivesi «Pattuglia» e «Via Consolare», che proseguirà sotto il nome di «Spettacolo» dal 1942, alla bolognese «Architrave» fino alla parmense «Il piccone», che costituiscono «il punto di arrivo ideologico culturale e il punto di massima coesione e maturità delle forze giovanili migliori del nostro cinema, destinate ad assumere anche, nel dopoguerra, un ruolo di punta nel dibattito critico»⁶³. Da Maurizio Baredson a Walter Ronchi, da Renzo Renzi a Fernaldo di Giammatteo, da Enzo Biagi a Edoardo Camporesi, egli stringe così i primi legami con le personalità più rappresentative di quel moto di energie intellettuali che si andava liberando nelle periferiche sedi universitarie proprio attraverso quegli spazi di intervento e di discussione, e che, anche grazie al contributo diretto di alcuni esponenti di «Cinema»⁶⁴, attraverso il discorso sul e sui film, si coagulava in modo progressivamente più deciso intorno ad un linguaggio, a riferimenti culturali, ad un’intonazione sociale e politica capace di sfuggire sempre più all’orbita del regime.

⁶³ G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, op. cit., p.83.

⁶⁴ L’attività di fronda esercitata dai redattori della rivista, dietro la malleva più o meno involontaria di Vittorio Mussolini, ebbe infatti una notevole appendice sulla stampa fascista emiliano-romagnola degli ultimi anni di regime: Carlo Lizzani, Massimo Mida, Giuseppe de Santis, ad esempio, scrissero articoli su «Il Corriere Padano», «Via Consolare», «L’assalto», «Il Piccone»; cfr. C. Bragaglia, *La critica cinematografica emiliano-romagnola tra disfacimento del fascismo e rivoluzione neorealista (1939-1943)*, in *L’Emilia-Romagna nella guerra di liberazione IV. Crisi della cultura e dialettica delle idee*, De Donato, Bari, 1976.

Un'altra incrinatura nella conformistica intelaiatura sollevata dal fascismo ad imbrigliare la stampa italiana correva a volte lungo le colonne delle “terze pagine” di alcuni quotidiani, sia per l’opera particolarmente abile di intellettuali non disposti a tradire completamente la propria missione di chierici, sia per la relativa “indifferenza” del fascismo in materia culturale, a patto che ci si astenesse da sconfinamenti sul terreno più immediatamente sociale o politico-ideologico⁶⁵. Per Aristarco uno spiraglio di tal genere fu rappresentato dalla terza pagina del «Corriere padano» di Ferrara, che divenne, a partire dal 1941, la tribuna dalla quale svolgere in misura sempre maggiore la sua attività di fustigatore del cinema italiano e del malcostume della critica. Scrive la Bragaglia: «la fondazione del quotidiano da parte di Italo Balbo, personalità esuberante del fascismo italiano, e ferrarese in particolare, si inserisce in quella serie di interventi che segnano il passaggio dallo squadristismo a una più ampia operazione di assestamento del regime e di coinvolgimento dell’opinione pubblica. Alcuni dati intervengono tuttavia a far sfuggire il “Corriere” a quel destino di provincialismo chiuso e borioso che sembra caratterizzare la quasi totalità dei quotidiani emiliano-romagnoli di allora. La direzione di Nello Quilici, già appartenente al gruppo dei vociani, uomo di idee liberali nonostante la conversione al fascismo, influenza in senso positivo il discorso culturale del “Corriere padano”, la cui terza pagina era affidata alla responsabilità di Giuseppe Ravegnani»⁶⁶. Anche l’ambiente culturale ferrarese è molto più ricco di quello di Mantova, e basti pensare alla presenza nella città degli Estensi di Natalino Sapegno, Lanfranco Caretti, Antonio Meluschi, Renata Viganò, Giuseppe Dessì, Claudio Varese e Giorgio Bassani, con cui Aristarco stringe una profonda amicizia⁶⁷; difatti il critico vi si trasferirà tra la fine del 1941 e l’inizio del 1942⁶⁸, quando assumerà la responsabilità

⁶⁵ Cfr. R. Tannenbaum, *op. cit.*, p.256.

⁶⁶ C. Bragaglia, *Critica cinematografica, politica culturale e dissenso sul “Corriere padano” (1943-1945)*, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁷ «Un giorno venne a trovarmi al “Corriere” un giovane. Parlammo a lungo, era in gamba: si trattava di Bassani. Ma era costretto a muoversi clandestinamente, ed io non potevo conoscere il suo nome. La scoperta la feci, non senza sorpresa, qualche tempo dopo», G. Aristarco, *Quando Luchino Visconti girava a Ferrara “Ossessione” e io scrivevo sul “Padano”...*, *cit.*, p.26.

⁶⁸ Anche in questo caso le date che Aristarco fissa per il suo spostamento da Mantova a Ferrara e l’inizio della sua collaborazione con il «Corriere padano» (1940-1943) non sono confermate né dai

della rubrica di recensioni cinematografiche. Il nuovo clima intellettuale di Ferrara, più fervidamente eslege rispetto a quello mantovano, gioverà senz'altro alla maturazione del nostro autore, aiutandone il distacco, peraltro già iniziato, dalle iniziali posizioni nazionalistiche, mentre non priva di importanza è la maggiore vicinanza ad un centro propulsore di cultura anticonformistica, sperimentale e dissenziente quale il Cineguf di Bologna, con i cui maggiori esponenti Aristarco iniziò ben presto un'intensa frequentazione⁶⁹.

Infine, a completamento del quadro d'insieme sopra delineato, vorremmo sottolineare come la critica cinematografica, per la sua stessa specificità, per un'ancora recente tradizione che non ne aveva ancora permesso una solida istituzionalizzazione, per il suo assetto ancora anarchicamente occasionale, per il suo aspetto tecnico che rendeva forse meno allarmanti agli occhi della censura le potenzialità eversive di certe sue implicazioni, godesse di una certa franchigia, nonostante le attenzioni che il regime aveva preso a rivolgere a questo mezzo di comunicazione di massa che essa prendeva ad oggetto. Per quanto il dibattito appassionato che vi si svolse spesso fosse sentito, più o meno consapevolmente, come una strada di evasione dai più urgenti problemi sociali e politici, esso comportò un'espansione di orizzonti culturali e un arricchimento di riferimenti teorici che si spinsero fino ad una contaminazione cosmopolitica assolutamente impensabile in altri campi: ciò significò un allargamento periscopico dello sguardo su altri mondi, vicini e lontani, tale da giustificare un'applicazione particolare dell'espressione attribuita a Cecchi, "cinema legione straniera dell'intelligenza"; frase che appunto «non va interpretata solo in riferimento ai pochi produttori di cultura cinematografica e promotori di iniziative importanti, quanto come un luogo di approdo di un vasto

risultati dello spoglio che abbiamo condotto sul quotidiano né da alcuni documenti reperiti nel Fondo Aristarco presso la biblioteca della Cineteca di Bologna. I primi articoli a firma Aristarco cominciano ad apparire nel luglio del 1941, mentre almeno fino al giugno del 1941 Aristarco firma la sua corrispondenza da Mantova, in particolare dalla casa di Corso Vittorio Emanuele 43, come risulta da una lettera indirizzata a Renzo Renzi, conservata nel Fondo Aristarco.

⁶⁹ «E a Bologna mi recavo spesso a trovare Biagi, Sechi e in particolare Renzi», G. Aristarco, *Il neorealismo italiano*, o. cit.. Per una interessante ricostruzione dell'attività del Cineguf bolognese cfr. R. Renzi, *Rapporto di un ex-balilla*, op. cit..

numero di forze che vede nel cinema l'unico mezzo e l'unico luogo grazie al quale si può rompere il cerchio sempre più chiuso della cultura autarchica»⁷⁰.

2. ATTRAVERSO LO SCHERMO: DA MANTOVA AL MONDO

Crediamo che proprio da qui sia necessario partire: Aristarco a Mantova viveva in uno stato di isolamento e di deprivazione culturale, scevro di immediati riferimenti nell'ambiente circostante. Si chiede Brunetta: «che maestri poteva avere Aristarco, che viveva a Mantova?». La città lombarda non era Roma, dove sotto la guida di Luigi Russo e poi di Natalino Sapegno i giovani critici di «Cinema» riscoprivano la grande letteratura verista meridionale e si immergevano nella selvaggia vitalità di quella nordamericana, per farne presto la base donde “pensare” un cinema rivoluzionario. Non era neanche Bologna dove le lezioni di Longhi e di Galvano della

⁷⁰ G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, op. cit., pp. 212-213.

Volpe aprivano per i giovani studenti prospettive eccentriche che avrebbero lasciato un segno in molti di loro. Aristarco, quando si occupava di letteratura, lo faceva per recensire il libro di un umbratile e moraleggiante scrittore locale, Carlo Linati, e, se non trovava attorno a sé un vero maestro, era circondato in abbondanza, per usare una sua efficace espressione, da « Kantorek nostrani », come Eugenio Ferdinando Palmieri; collaboratore del «Resto del Carlino» e di «Film», questi fu il primo critico di fama col quale Aristarco stabilì rapporti di qualche sostanza e a cui dimostrò stima e affetto per lungo tempo, arrivando a provare, come lui stesso avrebbe confessato tempo dopo, una sorta di discepolare gelosia, quando questi mostrava di apprezzare le doti dell'amico Renzo Renzi (quel giovane «dai “chiari occhi attenti”, come aveva scritto di lui, sul “Resto del Carlino”, con un po' di invidia da parte mia, uno dei critici di quotidiano che seguivamo»⁷¹: appunto Eugenio Ferdinando Palmieri). Aristarco elogia con toni entusiastici una sua raccolta di scritti teatrali e cinematografici, *La frusta cinematografica* («Palmieri si esprime cordiale, giocondo, ironico senza livore, polemico senza perfidia e galante e burlone. Ma si sbaglia chi crede essere quella del Palmieri una *Frusta* che non fa male a nessuno [...] La metaforica frusta novecentesca schiocca e le staffilate, galanti, garbate, pur non sommovendo altissime strida, non facendo levar le berze, colpiscono e lasciano il segno»⁷²), e finisce col riconoscere in lui «lo storiografo» di cui «il vecchio cinema italiano aveva bisogno» a causa di una sua “primatistica” storia del nostro cinema muto, intitolata appunto *Vecchio cinema italiano*, che, forzando la prospettiva già eccessivamente strapaesana sulla quale Chiarini aveva impostato la famosa retrospettiva organizzata a Roma nel '35 per il XL anniversario della cinematografia⁷³, giungeva a violare ogni corretto criterio storiografico nel tentativo,

⁷¹ G. Aristarco, *Il neorealismo italiano*, op. cit.

⁷² G. Aristarco, *La frusta cinematografica*, in «Il Corriere padano», 15 novembre 1941.

⁷³ Per l'importanza rivestita da tale retrospettiva, che per la prima volta diede agli studiosi l'occasione di uno studio analitico diretto della produzione del periodo muto, ai fini della nascita di un'avanzata filologia filmica italiana, nelle sue componenti di documentazione, strumentazione metodologica, ecc, cfr. G. P. Brunetta, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo (1930-1943)*, Liviana, Padova, 1969, in particolare il capitolo sull'impegno per una cinematografia nazionale.

sempre giudiziosamente sottolineato da Aristarco, di risarcire la patria defraudata di disconosciute quanto improbabili primogeniture:

«Il linguaggio *muto* dell'attore cinematografico nasce – avviso agli immemori - in Italia [...] il film d'avanguardia, è invenzione nostra [come] tutto quel linguaggio cinematografico al quale gli italiani hanno dato “sostanza, ritmo, vigore, estri” e sul quale gli stranieri la loro scrittura hanno poi modellato»⁷⁴.

Se l'influenza di tale deformante ottica storicistica era combattuta e temperata dalla lezione del più importante dei “piccoli maestri” della critica di provincia che tentarono l'avventura romana del CSC (ci riferiamo a Francesco Pasinetti, che Aristarco ricorda con riconoscente affetto in questi termini: «aperto e generoso all'ascolto degli esordienti, autentico e sicuro “nostromo” di un agognato “capo di buona speranza”⁷⁵ cui ero approdato», rievocando «la sua squisita, signorile ospitalità nella casa veneziana a San Polo»⁷⁶: quel Pasinetti autore, tra l'altro, di un libro, *Storia del cinema dalle origini ad oggi*, che pare quasi un contravveleno a quello del Palmieri⁷⁷. La sua attività fu decisiva per l'elaborazione di un modello di critica rigorosa e fondata sui dati, metodologicamente avvertita e scientificamente filologica ed esercitò un'influenza decisiva sugli esordienti di allora) e che, quasi fratelli maggiori, ebbero per Aristarco quella funzione di guida che la generazione dei critici anziani non seppe svolgere, il critico continuò a lungo a tener in gran conto Palmieri, finché il pavido atteggiamento tenuto da quest'ultimo di fronte alle autorità, in

⁷⁴ G. Aristarco, *Vecchio cinema italiano*, in «La voce di Mantova», 27 ottobre 1940.

⁷⁵ Il “Capo di Buona Speranza” era una rubrica fissa di «Cinema» vecchia serie, di colloqui con i lettori, firmata “Il Nostromo” e all'epoca curata da Francesco Pasinetti. La rubrica proseguì con lo stesso titolo in «Cinema Nuovo», e lo pseudonimo di “Nostromo” fu assunto da Aristarco.

⁷⁶ G. Aristarco, *Prefazione*, in M. Mida Puccini, *Compagni di viaggio*, op. cit..

⁷⁷ Aristarco segnala nelle sue recensioni anche il libro di Pasinetti, definito «forse il più bello della collana di “Bianco e Nero”», G. Aristarco, *Storia del cinema*, in «La Voce di Mantova», 23 luglio 1939.

occasione di quella vera e propria “prova del fuoco” della critica italiana che fu la battaglia per *Ossessione*, non gli aprì finalmente gli occhi⁷⁸.

Insomma, per un giovane intellettuale che viveva «calcificato» in una periferica collocazione geografico-culturale, appartenente ad un ceto, come quello piccolo-borghese, inebriatosi degli stivali e del fascismo⁷⁹, circondato dall’ignavia morale e spirituale, avvilito da una cultura raccoglitrice e approssimativa ma gonfia di presunzione, privo di bussole antifasciste, in un momento in cui «l’autarchia, quindi l’autoesclusione, riduce ulteriormente i rapporti con l’esterno, e la provincia italiana, per questo verso, diventa sempre più provinciale»⁸⁰, la *cultura cinematografica* significava un salvacondotto per oltrepassare le frontiere di Chiasso, una consuetudine con il gusto europeo, un’apertura culturale internazionale che in altri campi artistici era sempre meno possibile. Eppure è bene sottolineare che in questo fenomeno non fu la visione di film a fare la parte del leone: abbiamo già visto quanto scadente fosse l’offerta cinematografica a Mantova; e se si escludono le retrospettive, realizzate tra mille difficoltà e con enormi limiti, dei Cineguf, soltanto a scorrere i titoli delle sue recensioni, ci si accorge come per Aristarco valga quello che Brunetta scrive a proposito dell’Antonioni del «Padano»:

«In provincia si viveva in una situazione allucinante: le critiche spesso non superano le trenta righe e descrivono film che oggi trovano il loro corrispettivo in *Pierino contro tutti* o in *I Fichissimi*. Questi critici esordienti non vedevano molto altro: le loro possibilità di scelta oscillavano tra i film di serie Z e i film di serie B»⁸¹.

⁷⁸ Ne abbiamo notizia da una lettera inviata ad Aristarco da Virgilio Sabel e riportata in G. Aristarco, *Il neorealismo italiano*, op. cit. : «Hai visto Palmieri e tutti gli altri? Solo perché il ministro, in quel famoso giorno in cui ci siamo incontrati, disse che avrebbe gradito si stroncasse *Ossessione*...».

⁷⁹ Cfr. R. Renzi, *Rapporto di un ex-balilla*, op. cit., pp. 111-112.

⁸⁰ R. Renzi, *Il fascismo involontario e altri scritti*, Cappelli, Bologna, 1975, p.160.

⁸¹ G. P. Brunetta, *La critica e il cinema degli anni '40*, op. cit., p. 44.

Per Aristarco le grandi occasioni di acculturazione cinematografica non sono fruibili o risultano gravemente mutilate: dalla Mostra cinematografica di Venezia sparisce a partire dal '39 la produzione americana e dal '40 quella francese; l'altro luogo di visione privilegiato, il Centro Sperimentale di Cinematografia, è a Roma, irraggiungibile. Certo, esistono film, pochi, molto pochi, anche a causa delle restrizioni della censura e delle conseguenze della politica estera del regime, che svolgono un ruolo decisivo nella formazione di Aristarco e di altri critici, mostrando in atto, per così dire, la possibilità di un impiego estetico delle risorse espressive del film (il citatissimo *L'uomo di Aran* di Flaherty, diverse opere di Duvivier, *Il porto delle nebbie* e *Alba tragica* di Carnè, *La folla* di Vidor, o anche film come *Estasi* e *Falena* dei boemi Machaty e Cap, o lo svedese *Giovanotto godi la tua giovinezza* di Per Lindberg, presi a modello di un cinema poetico e presto caduti nell'oblio insieme con i loro registi). Ma è soprattutto nelle letture che si attua quello slargamento di prospettive atto a soddisfare il desiderio di Aristarco di acquisire la dignità necessaria per essere riconosciuto in quella repubblica delle lettere alla quale il suo statuto di critico cinematografico gli faceva sentire di appartenere: da Spottiswoode a Canudo, da Dulac a Arnheim, da Balász a Pirandello, da Chiarini a Barbaro, da Pudovkin a Richter fino ad arrivare addirittura, in piena guerra, ad una citazione, per quanto isolata, di Freud («Quanti di tutti questi hanno cuore, cervello, e considerano l'arte come deve essere considerata e come Freud la considera, e cioè “appagamento di vita insoddisfatta”?»⁸²), le recensioni di Aristarco traboccano tutte di infiorettature citazionistiche in cui è palese il bisogno di evadere dall'orto chiuso del nazionalismo culturale e che vengono esibite a dimostrazione dei quarti di nobiltà di una pratica artistica (il cinema) e culturale (la critica cinematografica) ancora guardate con sospetto negli ambienti intellettuali più accademici e tradizionalisti. Quale fosse il tenore di gran parte dei discorsi che si svolgevano sul cinema viene illustrato in controluce da Aristarco in un articolo in cui, con un tono tra infastidita incredulità e divertita arguzia, egli leva un partecipe e sarcastico compianto al cinema,

⁸² G. Aristarco, *Film d'amore*, in «La voce di Mantova», 11 dicembre 1941.

rievocandone un tempo lontano, quando le tentazioni offerte dalla sala oscura, con la sua promiscuità impunita, il morbido abbandono stimolato dalla crepuscolare luce schermica, l'eccitazione di fisiche prossimità altrove vietate, sollecitavano la *pruderie* dell'epoca umbertina e sollevavano, altra faccia della stessa medaglia, le rabbiosamente scandalizzate censure dei benpensanti:

«Povero cinema. Tutti ti accusano. Tutti ti vogliono male. Nella casa in cui nascesti – muto umile povero e tremante – non apparve il consueto nastro, celeste omaggio alla vita. E nei giornali non trafiletti a pagamento con le solite convenevoli parole. Ma in compenso – quale compenso ! – pezzi, a gratis, di moralisti che gridano contro te, appena nato e indifeso: “Il cinematografo deve morire! Il cinematografo è uno spettacolo immorale! Vedrete tra pochi giorni quali devastazioni (proprio così, devastazioni) il cinematografo avrà prodotto nelle anime e nelle fantasie. E gridano tutto questo soprattutto perché – sentite, sentite – approfittando dell'oscurità in una sala di Roma, un galante studentino ha regalato un pizzicotto ad una signorina (sono le vecchie pagine di un giornale che ci tramanda il fatto)” ».

Quanto poco fosse cambiata la situazione, nel 1942 (!), «oggi che nelle assolate spiagge giovanottoni scicciosi dai lunghi capelli e dai denti a cavallo non rimangono titubanti prima di applicare un pizzicotto – e magari non soltanto un pizzicotto – alle *vestitissime* signore, oggi che non solo l'oscurità, vogliamo dire, è complice di queste cose», Aristarco constata sconsolatamente leggendo un articolo scritto in quell'anno da un «eminente uomo di teatro», intitolato “Accuse al cinema”, in cui si stigmatizza «l'oscurità delle sale cinematografiche che offre a certe categorie di spettatori occasioni di cui tacere è bello»: frase che sembra rovesciare in licenza grossolanamente materialista e pruriginosamente piccolo-borghese il seduttivo pathos che l'eros della sala buia, liberando le sfrenate potenze dell'immaginario, evocava in Giacomo Debenedetti:

«La sala del cinema, buia com'è ci restituisce il senso di una sconfinata libertà e l'agio di denudarci moralmente. Inabissandosi nell'ombra le facce dei nostri vicini, scompaiono tutte le convenzioni»⁸³.

Di fronte a tale imputazione, il povero critico capisce che resta solo deporre le armi, abbandonare la battaglia per l'affermazione di un film d'arte e dedicarsi esclusivamente a sostenere una proposta atta a risolvere definitivamente la questione:

«Una volta, ai tempi ormai lontani di Broncho Billy – eroe della nostra primissima adolescenza – un suono di campanello avvertiva l'inizio dello spettacolo. Ora tutto questo è andato in disuso. Noi rimetteremmo in auge il sistema con una funzionale variante: fare suonare il campanello alcuni istanti prima della fine di ogni tempo. Così tutti verrebbero tempestivamente avvertiti che la luce ritorna. E con la luce sguardi indiscreti ed importuni»⁸⁴.

L'approfondimento teorico della problematica cinematografica, lo studio delle questioni estetiche concernenti il cinema condotto su testi stranieri e la testimonianza pubblica di tale lavoro di aggiornamento e di ratifica di uno statuto artistico mediante la citazione esotica, è un passaggio obbligato per un giovane intellettuale come Aristarco, che avverte acutamente l'insufficienza provinciale della propria preparazione culturale e tenta di porvi rimedio attraverso una serie di letture obbligate. Ma tali esigenze di legittimazione culturale avevano anche una dimensione collettiva e affondavano le proprie radici nel contesto di una cultura e di una critica cinematografica italiana ancora in piena evoluzione, prive com'erano di un definito

⁸³ G. Debenedetti, *Cinematografo*, in «Solaria», n. 3, marzo 1927, ora in G. Debenedetti, *Al cinema*, Marsilio, Venezia, 1983.

⁸⁴ G. Aristarco, *Intermezzo*, in «Il Corriere padano», 22 ottobre 1942.

assetto istituzionale e di una ben precisata specificità disciplinare e impegnate nella ricerca dei propri strumenti: film, testi di studio, metodi critici. Se la «mobilitazione dell'estetica crociana», da Debenedetti a Chiarini, da Barbaro a Ragghianti, aveva gettato i semi per una considerazione più seria e culturalmente avvertita del problemi del cinema, la maggior parte dei discorsi che su di esso si svolgevano erano ancora affidati a scrittori o uomini di spettacolo a vario titolo, muniti di una conoscenza approssimativa del fenomeno sul quale si avventuravano a scrivere. Gli stessi padri della critica cinematografica italiana, come Mario Gromo e Filippo Sacchi, vantavano soltanto un'esperienza giornalistica o letteraria alle spalle. La generazione di Aristarco fu la prima che riconobbe spontaneamente il cinema come una forma d'arte o, meglio ancora, come un veicolo di acculturazione alla pari con le altre, più blasonate, attività espressive (e bisognerebbe tener conto anche della profonda congenialità "anagrafica" che si creò tra quest'arte "nuova" e i giovani di allora: «i film fruiti con spirito aperto e già consapevole nelle retrospettive dei cineclub di quel tempo [...] ci rendevano fieri di una conquista esclusiva, proprio autonoma e "nostra", di un mezzo di espressione appena sbocciato a risultati artistici sconvolgenti»⁸⁵; l'intensità, la passione del coinvolgimento dei giovani con il nuovo strumento si spiega anche con questa componente); e aspirò a che il discorso e il sapere cinematografici raggiungessero dignità professionale e una solida costituzione disciplinare. Per Fernaldo di Giammatteo, «il problema della critica involge il problema dell'estetica cinematografica, nella sua accezione operante», e «una coerente esigenza di critica, basata su di un'estetica saldamente e costruttivamente operante nasce con il secolo nostro, coincidendo con il primo e fondamentale Benedetto Croce ("Estetica come scienza del linguaggio e linguistica generale")»; tuttavia la critica cinematografica si trova nello stato di una «confusione massima, incredibile. Quasi [...] che la una estetica cinematografica non esistesse».

Le cause della penosa situazione non vengono rinvenute da Di Giammatteo nella scarsa qualità degli studi esistenti, ma in quella degli uomini «che al cinema si

⁸⁵ M. Mida Puccini, *Cinema e antifascismo*, op. cit. p. 275.

accostano senza la minima preparazione specifica, considerando la funzione critica un mero passatempo, lucroso, magari, ma unicamente passatempo». Così, se «inconcepibile sarebbe pensare ad uno che avesse pretese di critica letteraria senza conoscere, perlomeno, “L’estetica” di Croce [...] non è affatto inconcepibile un critico cinematografico che non conosca Pudovkin, Balász o Chiarini»; «nessuno contesta – scrive ancora Di Giammatteo – che si possa giungere al cinema attraverso esperienze diverse, e non si contesta che si possa svolgere anche così, con sicura competenza e con dignità, la funzione della critica cinematografica; si contesta invece la pretesa sfrontata di molta gente (letterati e intellettuali soprattutto, sul cui valore, in quanto tali, non si discute) di occuparsi dell’arte filmica, senza alcuna preparazione e senza alcuna sensibilità specifica [...] sensibilità che, se è innata per una parte, per l’altra (non meno essenziale) si acquista e si affina con lo studio, l’attenzione precisa, l’amore lungo e costante». E conclude con una caratteristica contrapposizione generazionale: tale «miserevole» situazione, i giovani auspicano e sperano di cambiare «nella piena coscienza di essere sulla via giusta»⁸⁶. L’anno precedente, su «Via Consolare», Erre aveva chiesto di far piazza pulita di «letterati falliti, commediografi altrettanto falliti, ragionieri a spasso, tutta gente insomma che con la facilità della calunnia al cinema italiano e con l’amabilità di trovare aggettivi per le gambe di Marlene Dietrich o per gli occhi di Joan Crawford, nascondono un’impreparazione che non vorrebbero mai confessare a se stessi»⁸⁷.

È in questo quadro che va collocato un gruppo di articoli aristarchiani concernenti generali questioni di organizzazione della critica e di politica cinematografica; nell’insieme essi acquisiscono quasi la dimensione di un programma organico di riforma strutturale, poiché il critico centra quello che era uno snodo fondamentale

⁸⁶ F. di Giammatteo, *Il problema della critica*, in «Spettacolo», A. IV, n. 1, dicembre 1942.

⁸⁷ Erre, *Alle porte del gran mondo*, in «Via Consolare», a. II, n. 1, gennaio 1941, cit. in Cristina Bragaglia, *La critica cinematografica emiliano-romagnola tra disfacimento del fascismo e rivoluzione neorealista (1939-1943)*, op. cit. Curiosamente Brunetta nel suo *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945* (a p.95) attribuisce tale passo ad Aristarco, confondendolo con parte di un altro articolo apparso a firma di lui in «Via Consolare», probabilmente in seguito ad una lettura troppo rapida delle pagine della Bragaglia dove si trovano entrambi riportati a distanza ravvicinata.

della cultura cinematografica del tempo: il progetto di una promozione e diffusione della coscienza cinematografica che recuperasse la specificità del mezzo e si sostanziasse delle interrelazioni esistenti tra pratica, teoria, critica, insegnamento, divulgazione e conservazione del cinema nazionale e suo svecchiamento generazionale. Si tratta di testi in cui convergono e si fondono componenti diverse; che mostrano, visti in controluce, un considerevole investimento personale, la reazione all'isolamento e alla costipazione della vita intellettuale in provincia, la coscienza di una formazione culturale ancora incompleta e la volontà acutissima di colmare le proprie lacune, ma che si dimostrano capaci (anche perché tali istanze individuali intercettavano esigenze collettive, come abbiamo visto, largamente diffuse), di scatenare una serie di discorsi contigui e correlati e di acquisire in tal modo, abbastanza rapidamente, anche grazie ad un abilissimo gioco di rimpallo condotto da Aristarco sulle pagine delle diverse riviste e quotidiani cui collaborava⁸⁸, una vera risonanza nazionale. Aristarco si inserisce così in un tessuto fittissimo di relazioni, scambi, dibattiti, polemiche che favoriscono il costituirsi di una comunità e il coagularsi di discorsi e parole d'ordine che rappresenteranno rispettivamente il soggetto collettivo e la base rivendicativa per un progetto di rinnovamento destinato ad agire su tempi meno immediati. Inoltre egli inizia ad assumere in tal modo il ruolo di catalizzatore di tensioni e di energie intellettuali che lo porrà al centro dei due maggiori episodi di mobilitazione e aggregazione delle forze anticonformiste in campo cinematografico: il numero speciale di «Pattuglia», volto a lanciare un *Invito alle immagini* e la difesa di *Ossessione*. Un ruolo che continuerà a esercitare anche nel dopoguerra e che culminerà nella fondazione e direzione della rivista «Cinema Nuovo».

⁸⁸ Alcuni articoli venivano riproposti quasi identici in riviste e giornali diversi, a volte anche a distanza notevole di tempo, e Aristarco si premurava di dare immediatamente notizia dei casi in cui qualcuna delle sue proposte aveva, sia pur parzialmente, trovato una realizzazione o ottenuto anche un semplice riscontro presso ambienti governativi o giornalistici. Tramite quest'impiego accorto di rilanci e decantazioni perfettamente bilanciate egli riusciva ad amplificarne considerevolmente la portata.

Così Aristarco riprende e rilancia la proposta di Michelangelo Antonioni che su «Film» aveva auspicato la fondazione di una Cineteca nazionale legata alla Mostra internazionale del cinema di Venezia intesa a salvare dalla distruzione i film artisticamente più significati circolati nell'ambito della Mostra stessa. Il critico inizia lamentando la condizione dello studioso di cinema in rapporto a quello delle altre arti («esistono per quest'ultimo biblioteche, raccolte di quadri e di sculture le quali offrono quanto occorre per erudirsi in letteratura, nelle arti plastiche e figurative e via dicendo. Per il cineasta la cosa è differente [...] raramente egli trova i veri testi di studio: i film, quelli vecchi si intende, e comunque significativi. Le pellicole hanno breve durata, passano subito di moda. Si dice comunemente che invecchiano prima delle donne»); denuncia il triste destino delle opere cinematografiche («dopo cinque o sei anni dalla nascita scompaiono dalla circolazione: vanno al macero senza distinzione di valore [...] tutte finiscono nella fossa comune: *L'uomo di Aran* e *Gli allegri masnadieri* proprio come in una comune fossa furono tumulati l'assassino "che lasciò sui patiboli i delitti" e il vate Parini»), e sottolinea quanto ciò incida negativamente sulla qualità della strumentazione e della documentazione a disposizione del ricercatore, costretto così ad affidarsi «con logiche conseguenze – alla memoria, ai ricordi, alle vecchie e sgangherate pagine di vecchi e sgangherati giornali». Poiché la vitale esigenza di difendere i film dalla distruzione non può trovare risposta nelle pur lodevoli iniziative personali di Pasinetti, Chiarini, Lattuada e Comencini, che avevano cominciato a costituire degli archivi individuali, Aristarco sollecita caldamente, con un'abile nota che doveva suonare come una punzecchiatura al nazionalismo fascistico («la questione è già risolta in America e in Francia»⁸⁹), l'accoglimento della proposta di Antonioni di affidare alla Mostra di Venezia, che sola ne aveva le capacità finanziarie, il compito di realizzare tale cineteca nazionale. In realtà Aristarco aveva già affrontato il problema circa due anni prima, in un articolo in cui annunciava come, secondo una «felice innovazione» al regolamento della Mostra introdotta in occasione della settima edizione, «la Giuria potrà segnalare

⁸⁹ G. Aristarco, *Per una operante cineteca veneziana*, in «Il Corriere padano», 18 ottobre 1941.

quei film che a suo giudizio risultasse opportuno conservare nella Cineteca della Mostra», esprimendo in tale occasione anche un sentito rimpianto : «se questo fosse stato fatto sin dalla prima Esposizione, quale tesoro inestimabile sarebbe ora la Cineteca!»⁹⁰. Si tratta dunque semplicemente di potenziare un'istituzione già esistente, ed Aristarco non trascura neanche di affrontare le eventuali difficoltà di finanziamento dell'operazione, suggerendo, sulla scorta di Antonioni, di inserire nel regolamento «una clausola grazie alla quale le case produttrici delle pellicole vincenti abbiano l'obbligo di lasciare al comitato organizzativo una copia del film premiato»: una soluzione che non scontenterebbe nemmeno l'industria, visto che «la spesa di una copia scompare di fronte al beneficio pubblicitario del premio»⁹¹. La proposta, sviscerata in tutti i suoi aspetti, cade su un terreno fertile e viene immediatamente ripresa sul «Piccone», organo del GUF parmense, tra i più vivaci e antiistituzionali del panorama pubblicistico universitario⁹², da Biri Mazzini, che definisce «ottima e di attualità» l'idea di una cineteca nazionale, «se non proprio accessibile alla stregua delle comuni biblioteche, almeno tranquillante, nel senso che, una volta deciso di vedere un film, questo esiste, è reperibile, e non in capo al mondo»⁹³, capace di provvedere alle necessità di documentazione e di studio e rimediare alla dispersione e alla perdita dei capolavori del cinema (delitto per cui Aristarco non si dà, giustamente, pace; scrive, infatti, con un'amara comparazione tra la diversa sensibilità nei confronti dei prodotti del cinema e della letteratura che diventerà un *leit motiv* polemico nelle sue perorazioni a favore di una maggiore attenzione istituzionale nei confronti della settima arte, nel dicembre del 1941: «Si sa, le pellicole dopo alcuni anni di vita vengono mandate al macero senza distinzioni di

⁹⁰ G. Aristarco, *Il regolamento di "Venezia" VIII edizione*, in «La Voce di Mantova», 21 maggio 1940.

⁹¹ G. Aristarco, *Per una operante cineteca veneziana*, op. cit..

⁹² «Frequenti furono gli attacchi degli organi ufficiali del fascismo parmense al "Piccone"; assieme a questi (e si ricorda una riunione di "squadristi" presso la Federazione locale del PNF) non mancarono le pressioni e le minacce di alcuni uomini di punta del fascismo, dirette a fare cessare la vita del giornale. Tentativi che poi culminarono nel giugno del 1942 con un telegramma dell'allora segretario del PNF, Aldo Vidussoni, al Federale fascista di Parma, Vittorio Ortalli: si ingiungeva di sopprimere "Il Piccone" "per mancanza di carta"», G. Massari, *Appunti su «Il Piccone»*, in «Emilia», n. 30, agosto 1954., p. 245.

⁹³ G. Aristarco, *Per una operante cineteca veneziana*, op. cit.

sorta (*Capriccio spagnolo*, ad esempio, assieme a *Gli allegri masnadieri*), come se fosse permesso mandare al macero, poniamo, *La Commedia* o *I promessi sposi*»⁹⁴; e ancora, con un'allusione inquietante ma probabilmente involontaria, visto lo stridente contrasto con quanto si afferma subito dopo sulla Germania come modello di «una cineteca di Stato, che raccoglie anche le pellicole prodotte prima del nazismo», si legga quanto Aristarco scrive pochi giorni dopo: «apprendiamo che un tale manda al macero, senza che nessuno glielo impedisca, roba come *Ventesimo secolo* di Hawks e simili; come se fosse umano dare alle fiamme i libri, le pitture, le sculture e via dicendo. In tale caso [...] si parlerebbe certamente di barbarie. Non così per il cinema... »⁹⁵). Ma la proposta viene raccolta e rilanciata anche oltre i confini regionali, sia da Francesco Pasinetti, che ne scrive su «Ventuno», «Domani» e «La Gazzetta del popolo», sia da Mario Gromo che le darà risalto nazionale su «La Stampa». Aristarco riprende così il discorso in un articolo del dicembre del 1941, precisando le limitazioni e i boicottaggi che mantenevano allo stato larvale il progetto di formazione di una Cineteca prevista dal regolamento veneziano («a quell'ottima iniziativa aderirono soltanto la Germania e l'Argentina. E ai tentativi per avere *La grande illusione* di Renoir e *Anna Karenina* di Brown non ebbero [...] nessun positivo risultato, anche perché qualcuno pensò che quella di Venezia, esistendo la Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia, veniva ad essere un duplicato [come se - ammesso e non concesso che esista una provvista e tranquillante cineteca nella scuola di Chiarini – una solo biblioteca, o galleria, bastasse]»), dando conto di un incontro, dall'esito interlocutorio, con il direttore della Mostra, Ottavio Croce (il che dimostra come l'appello del giovane critico fosse giunto fino agli ambienti istituzionali), e, soprattutto, chiamando all'adunata per la comune battaglia tutta la critica cinematografica italiana:

⁹⁴ G. Aristarco, *Film d'amore*, in «La Voce di Mantova», 11 dicembre 1941.

⁹⁵ G. Aristarco, *Ancora sulla cineteca veneziana*, in «Il Corriere padano», 13 dicembre 1941.

«Vorremmo che tutti i critici discutessero su questo argomento, dal collega Filippo Sacchi all'amico Eugenio Ferdinando Palmieri, da Sandro de Feo a Mino Doletti, da Marco Ramperti ad Adolfo Franci, da Fabrizio Saracani ad Achille Pesce, sino ai critici di provincia (Morini, Falpi, ecc). Anche «Cinema» e «Bianco e nero» dovrebbero dire la loro parola...».

Ci pare interessante segnalare come in quest'ultimo articolo Aristarco, sottolineando l'urgenza di nuove strutture di consultazione e di documentazione filmica, rilevi l'insufficienza di iniziative come quella della collana *I classici del film* della Garzanti, intesa alla pubblicazione di libri che «conterranno la storia della pellicola, dalla sua idea originale alle varie fasi del suo sviluppo: soggetto, sceneggiatura, dialoghi, costumi, bozzetti, scene; e in più le fotografie degli interpreti e delle inquadrature più salienti», liquidandole come un surrogato del tutto inadeguato alle esigenze degli studiosi in quanto causa di una alterazione della natura profonda del film:

«Non saranno certo i libri della Garzanti che non permetteranno al tempo di cancellare la forma ed il linguaggio di un'opera cinematografica. Il film non esiste sulla carta, ma sullo schermo [...] La *Kermesse eroica* non esiste sulle pagine di "Bianco e nero", ma è viva e vitale, col suo stile e la sua forma cinematografica sul nastro di celluloides»⁹⁶.

Il nostro critico prosegue poi con un invito rivolto all'intelligenza cinematografica a pronunciarsi sul problema evidenziato sopra, ma trascura (o più probabilmente ignora) il fatto che anni prima la questione era stata posta, in termini più articolati e consapevoli, certo con maggiore autorevolezza, da Umberto Barbaro, e proprio nel quadro della rivendicazione di più adeguate strutture e strumentazioni di documentazione e conservazione del film. Allora quell'esigenza era caduta nel vuoto,

⁹⁶ *Ibidem*.

nonostante fosse un aspetto dello straordinario lavoro personale di ricostruzione storica, funzionale all'elaborazione di una nuova tendenza cinematografica, che costituì il cuore dell'attività del grande teorico:

«[...] i film (come i quadri) non possono esser valutati che dopo una diretta visione, spesso quanto mai ardua, esaurito che sia il circuito delle programmazioni commerciali. Non bisogna credere che, mentre la fotografia d'un quadro sottrae alla valutazione i suoi valori essenziali, non avvenga altrettanto per le fotografie staccate di un film perché create e riprodotte con mezzi sostanzialmente identici: a prescindere infatti dall'osservazione che quasi mai si hanno ingrandimenti di fotogrammi, ma solo fotografie di scena, e quindi a volte addirittura diverse, sta di fatto che il valore del quadro cinematografico è dato esclusivamente dal suo *divenire* e dalla sua relazione coi quadri precedenti e coi seguenti, cioè dal montaggio, con o senza spostamenti di macchina. Altrettanto fallace è dunque la fotografia staccata d'un film, quanto la fotografia di una pittura: il valore essenziale del film (il montaggio) quanto quello del quadro (colore, tono ecc) vi si perdono totalmente; ed il documento vale solo come allusione e come ricordo, a condizione d'una previa visione dell'opera»⁹⁷.

Così Aristarco, sia pure a distanza di tempo, inconsapevolmente e ad un livello di elaborazione teorica certo inferiore, si inserisce nella scia della problematica aperta da Barbaro, dando una risposta concreta, e traducendola e amplificandola nei termini di una concreta battaglia di politica culturale, ad una denuncia che, anche nel prestigio di colui che per primo se ne era fatto latore, evidenzia tutta la sua profondità. Aristarco non tralascia, infine, di concludere l'articolo con un appello alle istituzioni, e chiama in causa il Ministero della cultura popolare, affinché «voglia particolarmente interessarsi della cosa sì scottante e vitale»⁹⁸.

L'accorta campagna condotta in favore della costituzione di una cineteca nazionale sembra dare i suoi frutti: il 6 maggio del 1943, dalle colonne del «Padano»,

⁹⁷ U. Barbaro, in «Scenario», novembre 1936.

⁹⁸ G. Aristarco, *Ancora sulla cineteca veneziana*, op. cit..

Aristarco riprende l'annuncio pubblicato su «Cinema» dell' «avvenuta costituzione del Museo del Cinema» e di «una Cineteca», in attesa di essere completamente attrezzati e operanti⁹⁹. Qualche mese prima riferiva entusiasticamente di una serie di serate retrospettive organizzate a Roma dal gruppo di «Cinema» proprio in collaborazione con l'istituendo Museo, durante le quali «saranno proiettati, per la prima volta in Italia, i più importanti film prodotti nei vari paesi [...] un'iniziativa che offre all'arte nuova il posto che le compete [...] dà valore alle sue manifestazioni come quelle di qualsiasi altra arte [...] documenta il progredire di essa nella tecnica e nel linguaggio [...] fa nel medesimo tempo opera di chiarificazione storica e polemica». Aristarco saluta con favore il progetto, opponendone la serietà e la selettività alla superficiale mondanità della Mostra veneziana («è bene che gli invitati siano pochi, rigorosamente scelti» tra «tutti coloro che più direttamente sono interessati allo studio e alla conoscenza di tutti i problemi cinematografici [...] che non vi siano, come avviene ogni anno a Venezia, inspiegabili ingressi ed entrate di favore [alcuni critici, al San Marco, non avevano posto; però posti per le telefoniste, per le amichette non mancavano]»); ma non trascurava di evidenziare come esso rappresenti un'insufficiente risposta alle esigenze della critica confinata in provincia, tagliata fuori da tali occasioni «centralistiche» di acculturazione visuale; e di questa critica diventa quasi il portavoce, fornendone anche un'interessante mappatura che documenta un'oramai consolidata rete di rapporti e che è anche, nello stesso significativo cambiamento dei nomi interpellati rispetto all'articolo del 13 dicembre 1941, un sintomo non trascurabile, come vedremo meglio più avanti, di una nuova più acuta capacità da parte di Aristarco di discriminare tra i profili critici individuali («Alle proiezioni di «Cinema» interviene solo chi risiede a Roma. Ora, se i registi, gli attori e i tecnici abitano quasi tutti nella capitale, non così può dirsi per i giornalisti, o meglio, per i critici. A Bologna c'è Eugenio Ferdinando Palmieri, a Torino Gromo; e ci sono i centri giovanili: il milanese (Viazzi, Casiraghi, Guerrasio), il partenopeo (Paolella), il bolognese (Magli, Biagi), il torinese (Campassi, Sabel)»). L'inesauribile

⁹⁹ Cfr. G. Aristarco, *Cattedre*, in «Il Corriere padano», 6 maggio 1943.

propositività del critico trova poi un rimedio alle manchevolezze della Cineteca romana; ricalibra la sua vecchia proposta nella nuova idea di una cineteca “itinerante” che, sempre sotto gli auspici di «Cinema» e del Museo, viaggi appoggiandosi alle strutture territoriali delle università o, ancora meglio, dei Cineguf. L’appello diretto al ministro Polverelli, che pure aveva svolto un ruolo non indifferente nella fondazione del Museo e della Cineteca e nell’organizzazione delle serate retrospettive di «Cinema», verrà però vanificato dal sopraggiungere del fatidico 25 luglio.

Se Aristarco sottolinea più volte che «per lo studioso, il critico e lo storico [...] i veri testi sono e rimangono i film»¹⁰⁰, e si batte perché essi vengano resi il più facilmente accessibili possibile agli interessati, egli è ben consapevole di quanto fondamentale sia, per la formazione di una coscienza cinematografica, mettere a disposizione di un vasto pubblico di lettori la produzione saggistica e teorica più avanzata. Denuncia perciò le gravi lacune delle biblioteche pubbliche («molte biblioteche non posseggono neppure una storia del nuovissimo mezzo d’espressione. Siano esse di piccole o di grandi città. Alla Marciana di Venezia, il lettore inutilmente andrà alla ricerca di una storia del cinema. A Mantova soltanto il Circolo Cittadino possiede un unico “Cinema: ieri e oggi” di Margadonna»). Tale trascuratezza nei confronti della cultura cinematografica da parte dei centri di consultazione pubblici gli appare illogica e ingiustificabile perché non soltanto discrimina il film disconoscendone quella dignità artistica oramai autorevolmente affermata ma non ne ammette neanche il più generico valore sociologico di «curiosità o mero divertimento» di massa, ponendolo così al di sotto della produzione pseudo-letteraria alla Carolina Invernizio che «insieme a tanti scritturelli, si trova in abbondanza nelle biblioteche». E dunque, ribadisce Aristarco, offrendoci anche una lista delle sue letture e preferenze di allora, «ogni biblioteca dovrebbe possedere le storie del Rotha, dello Charensol, del Moussinac, del Palmieri, del Pasinetti, del Margadonna. E oltre queste storie i saggi di Pudovchin, di Bèla Bálazs, di Paul Rotha, di Umberto Barbaro e di Luigi Chiarini»; né devono mancare i periodici specializzati come «il

¹⁰⁰ G. Aristarco, *Ancora sulla cineteca veneziana*, op. cit..

quindicinale “Cinema” e il mensile “Bianco e nero”». E per agevolare il lavoro dei direttori delle biblioteche a cui rivolge il suo invito non trascura di indicare il migliore repertorio bibliografico disponibile all’epoca, «l’ottima, anche se incompleta, *Bibliografia del cinema* che Umberto Barbaro ha scritta in “Bianco e nero”»¹⁰¹

Nella stessa prospettiva di rivendicazione di condizioni adeguate ad una seria formazione culturale e professionale della critica cinematografica va inserita la lettera con cui si rivolge, senza alcun timore reverenziale e con un piglio sorprendente per un critico esordiente di appena ventuno anni, all’ “uomo forte” del cinema italiano: Luigi Chiarini, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, e, insieme a Umberto Barbaro, autore del principale contributo teorico italiano. Dopo aver rigettato l’approssimativa impostazione impressionistica praticata da molta sedicente critica, e ribadito l’imprescindibilità, ai fini dell’espressione di un corretto giudizio «favorevole o sfavorevole ad un’opera», del possesso da parte del recensore non solo «di ragionamento, obiettività e spirito di osservazione», ma anche, e soprattutto, di «una cultura cinematografica» specifica, della conoscenza della «grammatica, dei canoni fondamentali di questa nuova arte, differentissima dalle altre», Aristarco disegna una nuova soggettività collettiva critica in formazione, con tratti appassionati in cui non è difficile riconoscere i lineamenti di un risentito autoritratto personale:

«Ora, tra noi giovani ci sono alcuni – specialmente nei Cineguf – che amano il cinema, che a questo dedicano ore intere di appassionato lavoro. Giovani pieni di volontà che vorrebbero fare della critica cinematografica. Elementi cui non mancano né temperamento e spirito di osservazione, né obiettività e logica di ragionamento. Questi da soli, aiutandosi con libri, giornali, riviste e un numero considerevolissimo di film veduti hanno cercato – e in parte ci sono riusciti – di farsi una cultura cinematografica. Ma questa è troppo incompleta ed immatura per far di loro dei veri critici. Le loro recensioni, le loro idee che appaiono nelle pubblicazioni a cura dei

¹⁰¹ G. Aristarco, *Idee e proposte*, in «Via Consolare», n.4, aprile 1941.

GUF o in qualche altro giornale, sono spesso incerte, generiche e sommarie»¹⁰².

Traspare da queste parole un'umiltà e una volontà di auto-perfezionamento che richiamano alla mente quanto scritto da Gianni Puccini in «Cinema» a proposito della generazione dei critici ventenni a lui contemporanea, tanto che non pare impossibile che Puccini si riferisse proprio ad Aristarco e alla tipologia di critico da lui incarnata:

«Il loro stile è la modestia. Oscuramente si preparano, studiano, discutono, scrivono: mandano gli articoli senza il minimo segno di vanità: soprattutto perché in essi si esauriscono certi problemi da loro dibattuti in segreto o nella discussione con altri [...] Ci sono quelli attorno ai vent'anni. La caratteristica principale di questi ultimi è una serietà perfino fanatica, un'intransigenza, un'ansia coraggiosa e disperata. Posseggono un equilibrio invidiabile [...] parlano con molta calma, hanno approfondito ogni cosa, c'è come il segno d'una sofferenza lunga e segreta nella solitudine sui loro occhi; ti guardano in faccia e ti misurano senza acredine. Non si vantano "giovani" come accadeva ai nostri tempi ridicolmente. Tacciono volentieri, ascoltano e non sorridono: conservano con una cura gelosa le loro opinioni faticosamente conquistate, e non le spargono al vento con negligenza...»¹⁰³.

Per ovviare a tali lacune Aristarco propone l'istituzione presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di una sezione speciale per i critici cinematografici, precisando che «non si tratta di "mandare a scuola" per tre o quattro anni quei giovani di cui abbiamo parlato e poi rilasciargli, mettiamo, un "diploma" di critico», ma, più sottilmente, di permettere loro di acquisire una competenza tecnico-pratica

¹⁰² G. Aristarco, *La critica cinematografica e i giovani*, in «La Voce di Mantova», 19 novembre 1939.

¹⁰³ G. Puccini, *Sguardo ad alcuni giovani*, in «Cinema», n. 114, 25 marzo 1941.

complessiva tramite l'esposizione al lavoro didattico più propriamente professionale condotto nell'ambito del CSC («Questi [l'apprendista critico, *nda*], frequentando le lezioni, ad esempio, di recitazione può farsi un'idea di come gli attori e le attrici debbano comportarsi davanti alla macchina da presa, così come partecipando alle lezioni di realizzazione artistica e di ottica può farsi un'opinione di come debba essere fatta la sceneggiatura, il montaggio e la ripresa»), e di trarre giovamento anche dal fecondo contatto con quanti hanno già maturato esperienze nel mondo del cinema e gravitano intorno al grande stabilimento produttivo di Cinecittà, inserendosi così in una fervida e stimolante circolazione di idee, saperi, progetti dal grande valore formativo. («Il Centro è a Roma. Egli può quindi a suo agio frequentare Cinecittà, tecnici, attori, registi; cambiare opinioni, idee; entrare nell'atmosfera del cinema, insomma. Ed aggiungere così alla cultura la dimestichezza con gli stabilimenti, elemento essenziale, non disprezzabile»¹⁰⁴). Si tratta di un modello di apprendistato quasi “artigianale”, centrato sull'assunzione di competenze tecnico-professionali e linguistiche specifiche (per certi versi sembra anticipare il celebre articolo-condanna di Truffaut sull'inadeguatezza della critica a lui contemporanea¹⁰⁵). Esso appare alquanto centrifugo rispetto al dominante modello umanistico-idealistico, di stampo più crociano che gentiliano¹⁰⁶(l'identità di gusto-genio), che evidenziava piuttosto l'importanza di una presunta sensibilità innata verso gli aspetti puramente “lirico-poetici” dell'opera d'arte; tale dimensione il critico era in grado di attingere in virtù, appunto, della sua capacità di cogliere, o meglio, di riprodurre in sé l'*immagine*

¹⁰⁴ G. Aristarco, *La critica cinematografica e i giovani*, op. cit..

¹⁰⁵ «Il critico cinematografico ignora non solo la storia della sua arte, ma anche la tecnica. Quanti critici sanno cosa sono un raccordo nello stesso asse o una panoramica veloce? Naturalmente non sono tenuti a saperne molto a riguardo, ma perché fingere di capirci qualcosa? [...] Il critico, che ignora la storia del cinema e la sua tecnica, che non sa nulla sulla costruzione di una sceneggiatura, può giudicare soltanto sulle apparenze, segni esteriori dei desideri del regista. I critici giudicano i film dalle “intenzioni dei loro autori”. La loro ignoranza della storia e della tecnica cinematografica, come anche delle condizioni di scrittura dei film e della loro esecuzione, fa sì che essi (i critici) siano incapaci di risalire alle intenzioni, a meno che queste non siano evidenti, annunciate sul cartellone, all'ingresso della sala cinematografica. Incompetenza e pregiudizio formano una bella coppia.» F. Truffaut, *Les sept pechés capitaux de la critique*, in *Le plaisir des yeux*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1987 (trad. it.: *I sette peccati capitali della critica*, in *Il piacere degli occhi*, Marsilio, Venezia, 1988)

¹⁰⁶ Cfr. Paolo D'Angelo, *L'estetica italiana del novecento*, Laterza, Bari, 1997, pp. 101-103.

interna, la sintesi di intuizione-espressione prodotta dall'artista, al di là degli aspetti tecnico-grammaticali dell'espressione linguistica. È probabilmente questo conflitto sottile, delle cui ragioni profonde Aristarco non era verosimilmente consapevole, ad essere alla base delle reazioni parzialmente negative che la proposta solleva nell'ambiente della critica ufficiale e che sono comunque segnali di attenzione. Un articolo di Eugenio Ferdinando Palmieri, apparso il 4 dicembre 1939 sul «Resto del Carlino», rappresenta per il giovane esordiente il primo riconoscimento “istituzionale”, salutato con una comprensibile gratitudine che è lecito ipotizzare essere alla base del forte ascendente esercitato su di lui per lungo tempo da parte del critico vicentino:

«Vi ringrazio per aver voluto prendere in considerazione sul *Resto del Carlino* – favorevolmente o no non importa – il mio articolo [...] Capita così poco spesso, così raramente a noi critici di provincia di essere menzionati, commentati, che è grande gioia per noi il vedere che di quando in quando qualcuno – specialmente se siete voi, o Ferdinando Palmieri – si accorge che noi viviamo nell'ombra, ignorati quasi totalmente dalla grande stampa, si ricorda di noi che “conserviamo – sono parole vostre – i rari, rarissimi grazie o i rari, rarissimi dissensi che ci giungono”»¹⁰⁷.

Obietta Palmieri ad Aristarco:

¹⁰⁷ G. Aristarco, *Problemi del cinema*, in «La Voce di Mantova», 12 dicembre 1939. Certe espressioni rivelano una riverenza forse eccessiva ma proprio per questo significativa dell'isolamento intellettuale al quale il giovane era costretto e di cui la gratificazione derivante dalla considerazione del collega già affermato forniva un risarcimento («Accettate anzitutto, o egregio camerata [anch'io vorrei chiamarvi *Mio caro Palmieri*, ma mi sento troppo umile – io agli inizi – di fronte a voi che siete arrivato] [...] il mio sincero ringraziamento», ivi). Negli sviluppi dell'articolo, tuttavia, ribattendo alle obiezioni avanzate dal Palmieri, si libera della soggezione e assume un tono più risoluto.

«Si tratta, voi dite, di far addestrare il più che sia possibile il giovane aspirante critico [...] perché se un giorno dovrà criticare un film, possa con competenza e senza improvvisazione esporre un giudizio sui valori strettamente cinematografici della pellicola in esame [...] Ora, questi “valori” a mio sommosso avviso non sono il film. Il film è uno stile e la scoperta di uno stile non può essere materia di insegnamento. La scuola può guidare; ma non può insegnare l’arte di criticare, di scoprire il segreto poetico di un film. A me la scuola ha insegnato la grammatica; ma la mia opinione sui poeti citati nelle antologie la devo a me stesso: al mio gusto (poco o molto) al mio modo di intendere o, se preferite, di sentire [...] Imparare la grammatica è facile: e non occorre al Centro Sperimentale di Cinematografia una sezione per la critica»; e, con un’espressione che palesa il sottinteso crociano delle sue argomentazioni scrive: «la grammatica, intendetemi, non so dir meglio – è una cosa “esterna” [...] e cosa seria, aspra fatica è l’esprimere l’aura poetica di un film, scegliere le pagine nuove fra le pagine vecchie...»¹⁰⁸.

La risposta del giovane critico mostra come egli si muova dentro i presupposti fondamentali della koinè estetica idealistica dominante, sicché i motivi di dibattito si riducono semplicemente ad una differente accentuazione sull’importanza della «conoscenza della grammatica cinematografica», mentre il contrasto si stempera nella convergenza su generici e un po’ banali principî di buon senso:

«I critici, dite voi – è giusto – devono conoscere la grammatica cinematografica, ma con la sola grammatica non si fa critica. E chi pretende questo? Non io certo. Io affermo che la conoscenza della grammatica necessita, e non dico che sia da sola sufficiente per il critico»¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Così il Croce: «È falso che il nome e il verbo si esprimano in determinate parole, distinguibili realmente da altre. L’espressione è un tutto indivisibile; il nome e il verbo non esistono in essa, ma sono astrazioni foggiate da noi col distruggere la sola realtà linguistica, ch’è la proposizione. La quale ultima è da intendere, non già al modo solito delle grammatiche, ma come organismo espressivo di senso compiuto», B. Croce, *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari, 1950, p. 159.

¹⁰⁹ G. Aristarco, *Problemi del cinema*, in «La Voce di Mantova», 12 dicembre 1939.

Eppure, in tanta sensibilità verso gli aspetti tecnico-pratici del fare cinematografico, nell'insistere sulla indispensabile conoscenza di tutte le fasi del processo espressivo, agivano i germi potenzialmente eretici di quella concezione diversamente legittimante del film che, ispirata all'opera di Pudovkin e ripresa, sistematizzata e divulgata da Umberto Barbaro, si andava diffondendo in Italia, facendo sempre più presa sui giovani e aprendo loro una strada teorica di lavoro in direzione di un'estetica anti-idealistica e materialistica. Tali germi tuttavia non attecchivano profondamente in Aristarco, e la sua linea evolutiva durante gli anni del fascismo tocca il punto di maggiore tangenza con la prospettiva di ricerca elaborata da Barbaro proprio in occasione di questa disputa, gravitando per il resto nell'orbita chiariniana. Abbiamo ritenuto comunque utile sottolineare questo punto di tensione in quanto sintomatico delle contraddizioni che agivano fecondamente in un inquieto processo di maturazione.

Se negli articoli presi in esame fin qui Aristarco si preoccupa soprattutto della creazione di condizioni istituzionali adeguate ad una ristrutturazione generale delle funzioni culturali nell'ambito della stampa cinematografica, specialistica e non, centrando il discorso sull'acquisizione di una specifica formazione professionale capace di elevare un argine al dilettantismo dilagante (in tale prospettiva si inserisce l'appoggio alla proposta da parte di Mino Doletti di una regolamentazione dei critici cinematografici tramite l'istituzione di una sorta di albo professionale legato al superamento di un esame di abilitazione, proposta che Aristarco immediatamente connette alla propria di una "scuola dei critici" da fondare presso il CSC ¹¹⁰), non sfuggiva certo al critico la crucialità di una capillare alfabetizzazione cinematografica

¹¹⁰ «Suggerisce l'amico Doletti su *Film*: "coloro i quali vogliono scrivere di cinematografo debbono essere muniti di apposita tessera e aver superato un esame di ammissione". Il suggerimento è opportuno (chi scrive aveva proposto anni or sono addirittura una scuola per critici; una scuola non per insegnare a scoprire il segreto poetico di un film, ma solo per dare agli sprovvisti una cultura strettamente cinematografica). Un diploma di maturità – attestante che chi affida alla pagina articoli sull'arte ultima venuta, di quest'arte almeno conosce il linguaggio (che non è i seni di Clara né i primi piani di *Noi vivi*) e sa distinguerlo da ogni altro, teatrale o letterario che sia – un diploma, dico, si impone», G. Aristarco, *Mode*, in «Il Corriere padano», 17 dicembre 1942.

di massa, capace di preparare il terreno a quella trasformazione dei modelli culturali e dei livelli di competenza del pubblico a cui la critica avrebbe dovuto dare il suo contributo e da cui la nascita e lo sviluppo di un nuovo cinema non potevano prescindere. È quindi naturale che indirizzi la sua attenzione alle potenzialità formative e divulgative delle maggiori strutture educative nazionali quali scuola ed università, proponendo in diversi articoli¹¹¹ l'inserimento del cinema nei programmi di studio, allo stesso titolo della letteratura, del teatro, dell'arte. Anche in questo caso gli interventi di Aristarco partecipano, apportando il contributo di stimoli originali e particolarmente avanzati per l'epoca (basti pensare come ancora oggi in Italia siamo ben lontani dall'insegnamento del cinema e dello spettacolo nelle scuole), ad uno sforzo collettivo indirizzato ad ottenere un'apertura delle istituzioni formative superiori, particolarmente dell'università, nei confronti del cinema, e che aveva già avuto qualche effetto: ricordiamo la prima tesi di laurea di argomento cinematografico concessa a Padova da Giuseppe Fiocco a Francesco Pasinetti; le frequenti incursioni in campo cinematografico di professori universitari come Ragghianti, Longhi, Sergio Bettini, lo stesso Fiocco, o di insegnanti liceali come, in quel tempo, Galvano della Volpe (alcuni fra essi eserciteranno un'influenza decisiva sulle scelte di molti loro allievi e contribuiranno anche allo sviluppo dell'attività di promozione della cultura cinematografica svolta nei GUF). Ma se Aristarco riconosce e sottolinea l'importanza delle numerose iniziative («sono sorti i Cineguf, vengono allestite proiezioni retrospettive precedute da brevi piane conferenze e dedicati al cinema numeri unici, pagine di giornali locali o di fogli universitari redatti da un esiguo numero di giovani, [...] rubriche di quotidiani [...] riviste specializzate (Bianco e Nero, Cinema), ed i libri di storia critica ed estetica. E v'è anche, annualmente, un'esposizione dei filmi che prende il nome di Mostra Internazionale di Arte Cinematografica») volte a «formare nella gioventù studiosa, nelle mani della quale è riposta la cultura delle nuove generazioni, una “dottrina” cinematografica», ne evidenzia con maggiore insistenza i limiti di portata che le confinano all'interno di

¹¹¹ G. Aristarco, *Una proposta – l'insegnamento nelle scuole*, in «Il Corriere padano», 30 maggio 1942; *Cattedre*, in «Il Corriere padano», 6 maggio 1943.

un élitismo specialistico incapace di incidere realmente sul piano di una coscienza cinematografica diffusa («Ma questa Esposizione ha un carattere limitato, è rivolta in linea di massima ad un pubblico specializzato di intenditori e di critici. E non tutti leggono i numeri unici, le pagine, le rubriche, le riviste, i libri di cui sopra. E chi legge, come chi accorre alle proiezioni retrospettive»). Di qui il suo focalizzare la proposta proprio sulla questione dell'insegnamento scolastico del cinema, con l'indicazione del CSC come luogo di formazione e reclutamento dei docenti specializzati, l'esortazione agli studiosi ad ovviare alla mancanza di testi didattici, anche tramite la compilazione di eventuali dispense («Mancano i testi, veri e propri testi scolastici, intendo dire, non potendosi chiamare tali né la storia di Margadonna né la recente meticolosa precisa cronistoria di Pasinetti, né i volumi degli stranieri Coissac, Moussinac, Charensol, Bardèche, Brassilach, Rotha e Vincent»¹¹²); E a chi obietta che «la storia del cinematografo non è che la curiosa storia di una forma letteraria stranamente dominata dalla curiosità, dagli inganni e dai trasalimenti della nostra prima porzione di secolo, una forma storica troppo istintiva per poter essere ridotta negli schemi di una storia educata ad uso delle scuole medie e superiori», e ne ritiene inopportuno l'insegnamento prima che certe problematiche estetiche fondamentali non trovino una sistemazione definitiva (ad esempio la questione dell' "autore" del film), Aristarco risponde, piuttosto pragmaticamente:

«Ad ogni modo una storia esiste; e per noi – e non soltanto per noi – l'autore del film è il regista; e spetterà semmai alla scuola contribuire alla chiarificazione del problema stesso e di altri che trovano la critica in disaccordo. Ad ogni modo, in alcune università della Germania cattedre di storia del cinema sono già state istituite e anche le altre scuole si occupano di problemi cinematografici. Non vediamo il perché non si dovrebbe fare così anche da noi»¹¹³.

¹¹² G. Aristarco, *Una proposta – l'insegnamento nelle scuole*, in «Il Corriere padano», 30 maggio 1942.

¹¹³ G. Aristarco, *Cattedre*, op. cit.

In una prospettiva di agevolazione della crescita professionale dei giovani critici e del superamento dell'angusta marginalità provinciale nella quale veniva confinato il lavoro di molti di essi si colloca invece l'idea, esposta da Aristarco in una lettera a Doletti su «Film» e ripresa in seguito sulle pagine di «La Voce di Mantova», dell'istituzione di un premio per i giornalisti cinematografici che svolgono il loro lavoro sui quotidiani locali. Aristarco saluta favorevolmente l'istituzione, da parte del Ministero della Cultura Popolare, di un premio per i critici cinematografici, ma rileva subito come da un riconoscimento di tale natura siano esclusi a causa della scarsa risonanza dei loro scritti proprio coloro che più ne avrebbero bisogno, vale a dire i giovani critici di provincia:

«I nostri articoli non possono essere all'altezza di quelli dei colleghi maggiori. Ma non è logico, non è giusto, non è umano che noi dobbiamo essere dimenticati o del tutto ignorati, lasciati nell'ombra, ecco la verità, non solo dai giornali a grande tiratura ma anche dal Ministero della Cultura Popolare. Così proporrei, rimanendo l'altro dei grandi critici, un premio per i piccoli critici, cioè di provincia. Un premio magari non in danaro. Non pretendiamo né dieci né cinquemila lire. Noi ci accontenteremmo che ogni anno i due che tra di noi di provincia risultassero i migliori venissero semplicemente segnalati. La segnalazione sarebbe il nostro miglior premio, la nostra "oasi", o se preferite la nostra "casta vanità". E il premio – che al Ministero non verrebbe a costar nulla – sarebbe per noi sprone a fare, nei nostri limiti e nelle nostre possibilità sempre più e sempre meglio. Sarebbe per noi d'incoraggiamento a seguire il nostro lavoro, o meglio, la nostra missione».

Aristarco ricerca una gratificazione e legittimazione intellettuale rivolgendosi proprio a quelle istituzioni che portavano in gran parte la responsabilità dell'arretratezza e chiusura culturale (e qui emergono in modo manifesto i limiti di questa suo tentativo di rinnovamento organizzativo tutto interno alle strutture di

potere esistenti: limiti che condivideva con la polemica generazionale sulle pagine dei GUF e all'interno delle università); e non c'è da meravigliarsi della freddezza con cui Doletti, alfiere ufficiale della critica più compiacente e prona alle direttive di regime¹¹⁴, risponde alla lettera di Aristarco, esortando il giovane critico ad una sana gavetta e concedendo malignamente che «l'idea del premio n.2 proposta da G.A. non è tutta da respingere: soprattutto perché è una dichiarazione di umiltà». Aristarco risponde a quelle allusive insinuazioni rivendicando ancora una volta il valore soprattutto collettivo della sua richiesta («Doletti vuole negarci di pensare ai premi prima di aver fatto anche noi il nostro “duro e faticoso tirocinio”. Perché negarci un sogno, un ideale, una “casta vanità”? Questo negare non è umano. Anche perché non pensiamo al premio per noi personalmente, ma per tutti i nostri colleghi, cari e ignoti colleghi che lavorano in silenzio con passione e fede e che nel cinema credono») e ribattendo fieramente:

«Del resto state sicuro, Doletti: anche noi di provincia, noi giovani – senza contare “i vecchi”, quelli cioè che l'hanno già fatta – faremo, come abbiamo cominciato a fare, il nostro “duro e faticoso tirocinio”: tirocinio che non è – come credete – meno duro e faticoso di quello fatto da voi e dagli altri nostri “anziani colleghi”»¹¹⁵.

Il conflitto sottotraccia in questa polemica si espliciterà in un articolo del 3 marzo 1941; Aristarco vi riprende l'argomento riportando un intervento di Renzo Renzi su «L'assalto», rivista dello squadristo bolognese, in cui si respingeva aspramente la paternalistica sufficienza delle parole di Doletti: «La frase incriminata è quella in cui si dice che un premio numero due per i critici dei giornali minori sarebbe auspicabile in quantochè (sic) costituirebbe una dichiarazione di umiltà da parte dei giovani. “Della necessità di questa umiltà da parte dei giovani nei confronti degli anziani –

¹¹⁴ Vedi *infra*, pp.121-128.

¹¹⁵ G. Aristarco, *Il premio numero due per i critici di provincia*, in «La Voce di Mantova», 15 dicembre 1940.

scrive il collega dell'*Assalto* in una nota intitolata “validità della critica” – noi ci permettiamo di dubitare molto”. Per il semplice motivo che “se una critica non è in grado di assolvere, come potrebbe, il suo compito tanta umiltà rispetto ad essa non la si debba sentire”. E Renzi mette a nudo – con sincerità e sicurezza degne di nota – le ragioni per le quali la critica degli “arrivati”, o se preferite, “degli anziani”, non è in grado di assolvere al proprio compito»¹¹⁶. L’offensiva giornalistica condotta da Aristarco per lo svecchiamento e la riqualificazione delle strutture istituzionali ed organizzative e in favore di una nuova identità della critica cinematografica non può non entrare in frizione con la vischiosità e il conformismo di una cultura ufficiale ossificata e screditata da compromissioni economiche e politiche sempre più evidenti, e finisce per incanalarsi in quella polemica generazionale che non a caso serpeggia come *leit-motiv* tra le pagine dei giornali universitari, in particolare quelle che si occupano di cinema, costituendone lo sbocco più naturale e inevitabile.

Tale polemica dilaga in modo irrefrenabile su quasi tutti i fogli universitari, accumulando un’intera generazione che riversa in essa, tra mille equivoci e ambiguità, l’insofferenza, la frustrazione, la delusione nei confronti di un regime che a parole predicava il “largo ai giovani”, ma in realtà, anche nel cinema, lasciava «gli ingranaggi in mano a gruppi che difendevano le loro speculazione e non permettevano affatto quel libero sviluppo della personalità che pure faceva parte delle promesse rivoluzionarie»¹¹⁷. Si indirizza contro le alte gerarchie del fascismo e i centri di potere economico giudicati responsabili di aver tradito la rivoluzione e di averne bloccato le istanze palingenetiche dentro una rete di connivenze, speculazioni, opportunismi, camuffati da una borsa e vuota retorica. A volte i toni della polemica raggiungono una violenza inaudita: in un articolo pubblicato su «Architrave», mensile del GUF di Bologna, Eugenio Facchini si scaglia contro il favoritismo che «per la porta delle amicizie personali e per la porta della cultura [...] si è in certi casi infiltrato nelle file del partito e, quel che è peggio, attraverso qualche organo sessuale

¹¹⁶ G. Aristarco, *Via delle cinque lune*, in «La voce di Mantova», 3 marzo 1941.

¹¹⁷ R. Renzi, *Rapporto di un ex-balilla*, op. cit., p. 109.

[...] non riusciamo a spiegarci come vi siano a certe altezze gerarchiche individui che si distinguono solamente per la negativa qualità di un'estrema faciloneria [...]]; per costoro «non c'è più posto nelle gerarchie ma solamente nelle patrie galere se in malafede, nei manicomi se megalomani ed esaltati [...] tutta questa gente ci fa veramente schifo e verrà il giorno (non si illudano che è più vicino di quanto credano) che tutto verrà ripagato»¹¹⁸. Nella stessa pagina Dioniso Romano così esplode:

«Noi giovani, come i genuini continuatori e realizzatori della rivoluzione, intendiamo assumerci il compito di smascherare e di spodestare tutti i traditori che del distintivo e della loro posizione intenderebbero farsi un facile scudo»¹¹⁹.

La battaglia condotta contro quelle consorterie e gruppi di potere prosperati all'ombra del fascismo, che soffocano il dinamismo rinnovatore dei giovani, si sviluppa con una particolare intensità anche nel campo della critica cinematografica, dove essa trova anzi uno spazio di relativa autonomia dalle pressioni del dirigismo culturale fascista: così Antonioni attacca alcuni esponenti del cinema privilegiato dal regime scrivendo proprio sul «Corriere padano»: «Brignone, Righelli, Genina: ma se ne andranno in pensione una buona volta! »¹²⁰, oppure denuncia in questi termini gli ostacoli posti ad una rigenerazione del cinema italiano: «quanto alla impronta nazionale da imporre ai films nostri pensiamo sia purtroppo indispensabile pazientare ancora. Questo dovrà essere infatti il compito dei giovani, degli ormai famosi giovani, i quali invece stanno dietro le quinte forse perché qualcuno impedisce loro di presentarsi alla ribalta»¹²¹. Altrove Walter Ronchi esorta alla mobilitazione e ad una

¹¹⁸ E. Facchini, *Parlar chiaro*, in «Architrave», n.6, aprile 1941.

¹¹⁹ D. Romano, *Quello che chiediamo*, in «Architrave», n.6, aprile 1941.

¹²⁰ M. Antonioni, *Corriere cinematografico*, in «Il Corriere padano», 2 gennaio 1940.

¹²¹ M. Antonioni, *Europa o America?*, in «Il Corriere padano», 20 dicembre 1936.

compatta unità di intenti, nella convinzione che la «battaglia dei giovani» possa trovare una possibilità di vittoria soltanto quando «quei pochi che ora realmente e disinteressatamente “fanno del cinema” si riuniranno in un blocco unico, non disperdendo i loro sforzi e non sciupando il loro tempo in polemiche aride»¹²²

Di questa polemica generazionale Aristarco diventa l'alfiere, intuendone la centralità nella più generale battaglia per rinnovamento del cinema italiano che egli veniva conducendo:

«Il cinema italiano – è inutile e sarebbe dannoso nascondere – si trova in un momento cruciale. Egli ha bisogno urgente di rinnovarsi, di svecchiarsi, di allontanarsi in poche parole, dal carattere amorfo della passata produzione e di divenire – come altra volta abbiamo avuto occasione di affermare – più consono al nostro clima eroico. E l'energia rinnovellatrice, chi può darla se non i giovani, più che gli anziani, le cui meningi hanno ormai spremuto quel molto di cattivo e quel poco di buono che avevano? Coi giovani, affidandosi al loro buon gusto, al loro entusiasmo e perfezionamento – che dovrà avvenire praticamente nel teatro di posa – si potrà raggiungere il fine cui noi miriamo: dare all'Italia una cinematografia dei nostri tempi»¹²³.

Il critico esercita tale polemica con un'aggressiva concretezza e una lucida determinazione che la distinguono dall'inconcludente estremismo parolaio di gran parte della stampa gufina e che permettono al giovane redattore di individuarne uno snodo fondamentale nella denuncia del ruolo frenante svolto dalla gretta mentalità mercantilistica degli industriali; la critica di Aristarco giunge dunque a travalicare l'ambito genericamente anagrafico dello scontro e finisce per coinvolgere l'intero sistema produttivo del cinema italiano. Così se da una parte elogia l'iniziativa della

¹²² W. Ronchi, *Ancora sul volto del cinema*, in «Architrave», a. II, nn. 4-5, febbraio-marzo 1943.

¹²³ G. Aristarco, *Largo ai giovani*, in «Via Consolare», a. I, n.3, febbraio 1940. Cfr. anche *Largo ai giovani*, in «La Voce di Mantova», 7 maggio 1939, secondo l'abituale strategia di Aristarco di pubblicare articoli identici o molto simili sui diversi fogli ai quali collaborava.

casa di produzione Scalera Film, che aveva deciso di allargare i quadri del suo personale artistico ad elementi giovani («tutto questo fa sperare quanto da tempo andiamo auspicando per un cinema nuovo»), dall'altra non si perita di mettere sull'avviso gli Scalera: «Ora, non discutiamo sul soggetto che si collega alle note brutture (*I due Foscari*, *nda*). Certo per un debutto di giovani si poteva pensare a più giovane cosa [...] Ma perché il film abbia un tono e non riesca un drammone popolare, inteso questo aggettivo nel peggior senso della parola, occorre che gli autori abbiano massima libertà di azione, che tutto sia sotto il loro controllo [...] È già troppo che gli attori principali siano stati imposti: Zacconti, Brazzi, la Bianchi, la Parvo»¹²⁴; e contrappone a queste ultime le giovani e non ancora note ma più artisticamente dotate Marcella Toschi e Anna Maria Proclemer. Aristarco infatti individua una precisa responsabilità dello stato di crisi in cui versa il cinema italiano nella scarsa propensione al rischio dei produttori che preferiscono alimentare una produzione corriua ma di cassetta anziché puntare sul talento degli esordienti, verso le ambizioni dei quali dimostrano un'assoluta sordità, bloccando con un ottuso ostracismo l'afflusso rigenerante di sangue nuovo nello stantio panorama del tempo. Di qui la sua esortazione:

«Ed è appunto per la certezza che altre forze in potenza attendono di rilevarsi, che noi invitiamo i produttori a non guardare più con occhio diffidente ed incredulo le nuove energie e a non più chiudere a queste la porta con il solito, vieto ed antifascista ritornello: “ma voi non siete conosciuto!”. Siano, invece, da questi benevolmente accolte e in special modo quelle che – attraverso il passo ridotto – hanno dato e danno prova palese delle loro capacità e possibilità. Sia una buona volta lanciato non solo da noi, ma anche dai produttori, e con piena convinzione, questo appello: “largo ai giovani”»¹²⁵.

¹²⁴ G. Aristarco, *Case cinematografiche*, in «Il Corriere padano», 28 febbraio 1942.

¹²⁵ G. Aristarco, *Largo ai giovani*, in «Via Consolare», a. I, n.3, febbraio 1940.

Di qui, ancora, la denuncia del vezzo esterofilo di preferire personale straniero a quello autoctono, rinvenibile in una polemica con Italo Dragosei, cronista cinematografico del quotidiano «Il Corriere adriatico», che si dichiarava favorevole alla collaborazione degli artisti stranieri avanzando motivazioni di convenienza economica, favorendo quest'ultima «il piazzamento del nostro prodotto cinematografico all'estero, una volta convalidato dal nome di un attore, di un'attrice o di un regista che godono – oltre i confini – di una certa popolarità». A tali argomentazioni Aristarco risponde rilevando il carattere assolutamente indiscriminato e modaiolo dell'inclinazione diffusasi nell'industria cinematografica italiana verso un casting esotizzante e stigmatizzandone gli effetti non benefici sullo sviluppo di un cinema nazionale:

«Quanti degli elementi stranieri che sono attualmente a Cinecittà, a Tirrenia, alla Scalera, sono registi “celebri”, attori “famosi” ed attrici “note”? È questo che ci domandiamo. A noi sembra di essere giunti al punto che basta avere un nome straniero per essere scritturati dai nostri produttori. Basta soprattutto con la francomania. Cosa che ne facciamo di certi registi ed attricette che non godono – neppure al loro paese – almeno di una minima quotazione? Non saranno certi questi elementi a rialzare le sorti del nostro cinema»¹²⁶.

Di qui soprattutto un'aggressiva e prolungata campagna di stampa in difesa dei diritti dei giovani artisti, che non si esaurisce nella denuncia, comunque insistita, dell'insensibilità degli «ottusi produttori», sulla cui conversione alla causa dei giovani e del cinema artistico italiano Aristarco non si fa alcuna illusione («il produttore, da buon industriale, non corre dietro al bello dell'arte, ma al vizio dei propri clienti, che è l'utile del commercio»¹²⁷), ma giunge ad investire con un aspro attacco le istituzioni, in particolare il Centro Sperimentale di Cinematografia, la cui

¹²⁶ G. Aristarco, *Film coloniali*, in «La Voce di Mantova», 14 maggio 1940.

¹²⁷ G. Aristarco, *Problemi del cinema*, in «La Voce di Mantova», 16 maggio 1939.

politica di incurante indifferenza nei confronti della sorte dei propri giovani allievi viene duramente criticata da Aristarco, che non esita, senza alcun timore reverenziale, a chiamare in causa l'operato del direttore Luigi Chiarini. Il critico mantovano era intervenuto in un dibattito aperto da un articolo di «Bianco e nero» del settembre del 1940, in cui si denunciava la posizione degli studenti del CSC nei confronti della produzione, riconoscendo in essa «un problema da risolvere con la massima urgenza ed energia»; «i produttori fingono di ignorare affatto, non diciamo l'organizzazione, ma fin l'esistenza del Centro o, tutto al più, si trincerano dietro una sprezzante indifferenza». La questione sollevata nella nota di «Bianco e nero» era stata ripresa da un articolo di Rosario Leone su «Cinema», in cui si invocava un intervento ministeriale per invogliare «i produttori a tener presente il CSC, magari con un'opportuna deliberazione od addirittura norma ministeriale. Chè insomma questi diplomati non debbano rimanere lettera morta»¹²⁸. Infine Sandro Giusti, dalle pagine de «L'Ambrosiano», si interrogava sull'utilità dei tanti provini occasionali banditi dalle case di produzione per la ricerca di giovani attori, esortando queste ultime invece di «[...] accrescere le già folte schiere di quanti si illudono di poter fare del cinema [...]» a volgere «i loro sguardi al Centro Sperimentale»¹²⁹. Aristarco raccoglie e rilancia la denuncia di «Bianco e nero», escludendo un diretto intervento governativo ed avanzando la proposta di una autonoma produzione filmica da parte del Centro Sperimentale, da realizzarsi interamente tramite le risorse interne dell'istituzione: se infatti «per la mentalità mercantile dei nostri produttori gli allievi diplomati del Centro, tranne le rarissime eccezioni dei fortunati (Alida Valli, Luisella Beghi, Nino Crisman e pochi altri) debbono affrontare agli inizi della loro carriera difficoltà pressochè insormontabili [...] perché il Centro stesso non promuove una produzione di film, i cui realizzatori – tecnici e artistici - siano in maggioranza i giovani cui esso ha dato il diploma?». Egli pensa all'esperienza della teatrale Compagnia dell'Accademia, nell'ambito della quale i giovani diplomati

¹²⁸ R. Leone, *Sul Centro Sperimentale*, in «Cinema», 25 settembre 1940.

¹²⁹ S. Giusti, *Concorsi*, in «L'Ambrosiano», 9 ottobre 1940.

dell'Accademia dell'Arte facevano le loro prime prove, lanciandosi così nel mondo del palcoscenico.

«Producendo pellicole il Centro, il problema, vogliamo credere, verrà risolto: cioè si darà anzitutto una tangibile e concreta prova che i giovani di Luigi Chiarini valgono veramente qualcosa, che il Centro, insomma, è un'istituzione seria. E dopo questa tangibile e concreta prova, dinanzi all'evidenza dei fatti, sarà impossibile ai produttori – almeno così noi crediamo – di fingere di ignorare non solo l'esistenza del Centro, ma anche la sua organizzazione o a trincerarsi, comunque, dietro ad una sprezzante indifferenza»¹³⁰.

Una produzione filmica del Centro Sperimentale dovrebbe da una parte assicurare l'esordio artistico e il primo contatto col pubblico dei giovani allievi, in modo da garantire ai produttori un personale già sperimentato e superare così le loro perplessità («quando al diploma *teorico* – comprendeteci, non sappiamo dir meglio – si sarà dato all'allievo, con la produzione di film al Centro, anche un diploma *pratico*; quando cioè – specialmente i diplomati attori e registi – non saranno più dei nomi ignoti [chè il pubblico ed i produttori li avranno incontrati sullo schermo grazie alla pellicole prodotte al Centro], allora i casi di ammissione alla produzione, diciamo così, *esterna* al Centro, non saranno più rari come lo sono attualmente»), e dall'altra fornire e promuovere l'esempio di un cinema finalmente libero dai condizionamenti commerciali ed ispirato a puri criteri di espressione artistica («Il Centro nel produrre film deve rimanere autonomo. Come autonoma è rimasta la Compagnia dell'Accademia dell'Arte, la quale offre alle platee “soltanto il frutto di un convincimento preciso, la seria preparazione spirituale, la purezza degli intenti, il gusto dello stile”»¹³¹). L'articolo intercetta e diventa il detonatore di una situazione di insofferenza compressa a forza, di un disagio ampiamente diffuso tra la gioventù intellettuale ed artistica gravitante a diverso titolo intorno al mondo del cinema, e in particolare al Centro Sperimentale. Così Glauco Pellegrini, commentando

¹³⁰ G. Aristarco, *Il Centro Sperimentale e la produzione*, in «La Voce di Mantova», 22 dicembre 1940; cfr. anche *Necessità di una produzione filmistica al CSC*, in «Via Consolare», n.4, aprile 1941.

¹³¹ G. Aristarco, *Necessità di una produzione filmistica al CSC*, op. cit..

l'intenzione del Centro di produrre *Via delle cinque lune* per la regia di Chiarini, scrive su «Il Bo'», la rivista gufina di Padova di cui fu redattore capo Eugenio Curiel: «Noi vogliamo sperare tuttavia, che Luigi Chiarini e i collaboratori che si è scelto per questa fatica, non si lasceranno perdere l'occasione di innalzare le loro creature: di portarle, finalmente, su un vero e proprio trampolino da salto [...] Ai giovani volenterosi e valenti, vengano date le principali parti di questo film. Non bisogna umiliarli con particine di secondo piano o con ruoli di comparse...» e chiama alla vigilanza la critica più anziana, nella persona di Mino Doletti, affinché si accerti che «l'esperimento è voluto proprio per la gioventù del Centro, e che gli “elementi estranei” non porteranno via niente, niente che possa essere fatto da un giovane»¹³².

Così la rubrica diventa il luogo privilegiato per la diffusione di accorati *cahiers de doléance* in cui aspiranti attrici “sedotte ed abbandonate” nelle loro aspirazioni d'arte sfogano il loro risentimento e lanciano, con un certo coraggio, precise accuse contro le mancanze del CSC nei loro confronti: nell'agosto del 1941 un partecipe Aristarco pubblica due lettere di Elsa Asteggiano; uno spaccato eloquente delle frustrazioni e degli avvilimenti che angustiarono la vita dei diplomati del Centro, un'istituzione su cui tali testimonianze proiettano numerose ombre:

«Il Centro Sperimentale prima, la produzione dopo, sono riusciti a demolire, giorno per giorno, l'edificio di entusiasmo, di fede, di volontà che ci eravamo costruiti. Non uno dei nostri produttori, dei nostri registi ha prestato attenzione a noi e ci ha fatto una promessa concreta. Vogliono nomi, nomi noti, conosciuti dal pubblico. È inutile obiettare loro che questi nomi non sempre sono stati noti e che avranno, pure loro, conosciuto un periodo di oscurità e di indifferenza. Sono tutti trincerati dietro una assoluta incomprensione. È inutile cercare di convincerli che siamo bravi, che i provini e le esercitazioni al Centro lo hanno dimostrato, e di metterci alla prova. Chiedono: “Dove avete lavorato?” Non abbiamo ancora lavorato: è proprio quello che vogliamo e cerchiamo di fare [...] Lasciamo qualche fotografia, e di tanto in tanto telefoniamo, o andiamo di persona a vedere, se c'è qualcosa da fare.. Quel “qualcosa” non c'è mai. Cosa ci resta da fare?

¹³² G. Pellegrini, *Vederci chiaro*, in «Il Bo'», 17 marzo 1941.

Che noi stiamo senza mangiare e portiamo le scarpe rotte, a loro che importa?».».

L'Asteggiano passa poi ad attaccare il Centro, rivolgendo a Chiarini accuse ben circostanziate:

«Ma quello che ci fa più male, signor Aristarco, è l'indifferenza della nostra scuola. Perché non cercano di aiutarci il direttore, i professori che, almeno loro – almeno loro! – ci conoscono e sanno che possiamo fare per il cinema qualcosa di buono? Chiarini mi ha detto più di una volta: “Brava Asteggiano, sono sicuro che diverrai un'ottima attrice”. Ma che poi si sia interessato di me il nostro direttore? L'anno scorso, la Manenti venne a girare nel nostro teatro il film *La peccatrice* con Paola Barbara. Ebbene sapete cosa ci fecero fare, a noi allievi, in quel film? Le comparse. E se ci si rifiutava erano multe e sospensioni. Carini i produttori Manenti. Perché chiamare delle comparse, per girare le scene di massa, quando c'eravamo noi a disposizione?».».

E in una lettera successiva l'attrice rincara la dose:

«Il Centro ha dimostrato l'anno scorso e quest'anno di non essere all'altezza del compito che gli si chiedeva. Il piccolo centro di via Foligno, benché povero e poco attrezzato era un vivaio di giovanili entusiasmi, di volontà tenaci e anche di talenti. Se non altro ha dato una Valli, una Beghi, un Cecchi [...] Ma ora! E mi sembra che ci abbiano tutti traditi, in tutte le speranze. Ed è veramente brutto tradire le speranze di tanti giovani».».

Aristarco si schiera decisamente dalla parte dell'Asteggiano e non esita a richiamare Chiarini alle sue responsabilità con accenti forse un po' patetici ma dai quali filtra intenso quel senso di solidarietà generazionale che compattava un'intera comunità giovanile impegnata strenuamente in un movimento di rinnovamento culturale ed artistico condotto nel segno di una comune passione e fede, quella nel cinema:

«Domandiamo a Luigi Chiarini (e da lui attendiamo senz'altro una risposta) e ai suoi diretti collaboratori: [...] perché non li aiutate i vostri allievi? [...] Forse non è dei genitori aiutare i propri figli? Aiutarli non solo moralmente ma anche materialmente? E voi forse, Chiarini, non siete il padre, il nume tutelare degli allievi del Centro? Oh, sì che lo siete. E allora? Non traditeli, i vostri figli, nelle speranze! [...] Perché – sì, sì, avete ragione Asteggiano – è veramente “brutto tradire la fede di tanti giovani”. E tra quei “tanti giovani” traditi siamo anche noi. Noi, non allievi del Centro, ma ventenni cronisti cinematografici che nel Centro credevano – ed ora stentano a credere – come il vivaio di nuove energie dal quale trarre gli elementi idonei alla nascita di quel nuovo cinema che andiamo auspicando»

133

La polemica ebbe un'eco notevole anche negli ambienti governativi, a riprova, ancora una volta, della padronanza dei meccanismi di auto-promozione raggiunta dal giovane critico; e i suoi effetti non tardarono a farsi sentire: così già in una lettera a Renzo Renzi datata 4 giugno 1941 egli poteva orgogliosamente comunicare che la sua proposta per una regolare produzione filmistica da istituirsi presso il CSC stava per attuarsi¹³⁴, mentre in un articolo del 23 agosto dello stesso anno annunciava pubblicamente l'esito vittorioso della battaglia, non senza rivendicare il proprio contributo:

¹³³ G. Aristarco, *Qual è la verità sul Centro?*, in «La Voce di Mantova», 17 agosto 1941.

¹³⁴ La lettera a Renzi è conservata presso il Fondo Aristarco della Cineteca bolognese.

«Il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma – che ha appena compiuto il sesto anno di vita – avrà una soluzione propria. Il 19 maggio è stata diramata, infatti, una notizia dalla quale si apprende che il Ministero della Cultura Popolare ha disposto che la scuola di Luigi Chiarini inizi dall'anno XX una produzione a carattere continuativo che – in un primo tempo associata ad altri produttori – sarà in seguito indipendente. La notizia – e ce ne ha dato la conferma Mino Doletti – non si tratta del solito “si dice” che naufraga presto o tardi nelle oramai classiche sabbie mobili del Cinema Italiano, ma su dati reali di fatto. Di questo non possiamo che rallegrarci. Invero più di tanti altri abbiamo creduto nella necessità di una produzione filmistica da istituirsi al Centro...».

Aristarco sottolinea come, con *Via delle cinque lune*, il primo film realizzato interamente dal Centro, si apra la strada ad una produzione cinematografica in cui la scuola di Chiarini concretizzi finalmente «le proprie idee sull'arte del cinema, quei concetti insomma che da tempo va significando attraverso la sua completa attività ed in particolare i metodi di insegnamento e le numerose pubblicazioni», in modo da dimostrare «la propria serietà offrendo al pubblico – come la Compagnia dell'Accademia – il frutto di un convincimento preciso, la seria preparazione spirituale, la purezza degli intenti, il gusto dello stile»¹³⁵. Per Aristarco, infatti, il semplice dato anagrafico non è certo sufficiente a tracciare una chiara linea di discriminazione tra avversari e compagni nella lotta per un nuovo cinema, né per giustificare le rivendicazioni dei giovani: l'appello “largo ai giovani” non deve essere inteso «come fede di nascita, presunzione ignorante, improvvisazione, strada già fatta, alti stipendi assicurati ed onori subito acquisiti». Per trionfare nella loro battaglia i giovani dovranno «sapere amalgamare al proprio entusiasmo, al proprio amore caldo ed impulsivo per la settima arte, uno studio profondo di una tecnica ardua, difficile e complessa come quella cinematografica»¹³⁶. La serietà dei giovani da contrapporre alle sciatterie e alle frivolezze imperanti, la coscienza della necessità di conquistare una maturità artistica mediante un duro lavoro di approfondimento

¹³⁵ G. Aristarco, *Il Centro Sperimentale*, in «Il Corriere padano», 23 agosto 1941.

¹³⁶ G. Aristarco, *Largo ai giovani*, in «Via Consolare», a. I, n.3, febbraio 1940.

teorico conducono Aristarco al duro rifiuto del disimpegno e del pressappochismo cinematografico, senza mostrare alcuna indulgenza anche nei confronti di giovani registi esordienti: «Ben vengano i nuovi registi. Ma che siano preparati, che abbiano del cinema idee chiare e profonde, non vaghe ed approssimative, quando non addirittura sbagliate»¹³⁷; infatti «l'immissione di nuove energie si imponeva. Ma ora non bisogna esagerare: e soprattutto fraintendere. Noi si ha bisogno di registi veri, provvisti di fantasia inventiva, padroni del mezzo cinematografico»¹³⁸; e ancora, rivolgendosi al giovane regista di *Piccolo hotel*, impietosamente stroncato:

«Ballerini deve convincersi che se è vero che il cinema nostro ha bisogno di nuove energie, è altrettanto vero che queste debbono dimostrare non solo passione, ma anche studio accurato e maturo onde potere e sapere amalgamare all'entusiasmo una adeguata preparazione cinematografica»¹³⁹.

Qui Aristarco mette a fuoco gli obiettivi delle sue puntate polemiche e declina il conflitto tra vecchi e giovani in una distinzione tra competenza ed incompetenza, tra autentica vocazione artistica e ciarlataneria compiaciuta e prezzolata.

¹³⁷ G. Aristarco, *Debutti*, in «Il Corriere padano», 8 aprile 1943.

¹³⁸ G. Aristarco, *Biglietti da visita*, in «Il Corriere padano», 24 dicembre 1942.

¹³⁹ G. Aristarco, *All'Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 13 agosto 1939.

3. ALLA RICERCA DI UN NUOVO CINEMA: L'ILLUSIONE FASCISTA

L'appassionato interventismo militante sulle questioni organizzative e strutturali, l'aspirazione a un rinnovamento organico del cinema italiano a partire dalla sua impalcatura socio-economica costituiscono certo la spia di una insoddisfazione vivace, astiosa, puntigliosa verso la realtà cinematografica nazionale quale il fascismo aveva contribuito a creare. Abbiamo visto come l'attivismo propositivo e riformatore del critico mantovano spesso entri in tensione con un ordinamento istituzionale incompatibile, al di là delle dichiarazioni di apertura nei confronti dei fermenti giovanili, con l'effervescenza intellettuale e l'anticonformismo culturale che animavano la gioventù più culturalmente impegnata. Tuttavia tale dinamismo critico porta chiaro il segno dell'ambiguità e dell'equivoco nei quali si dibatteva analogamente tutta la polemica tra "vecchie" e "nuove generazioni": questa infatti assumeva un carattere del tutto astratto, sicché la critica giovanile tendeva a girare su se stessa, mantenendosi su un piano utopistico e moralistico e ancorandosi addirittura, in una sua componente notevole, alla preparazione e alla lotta per la realizzazione del "vero fascismo": l'aggressività polemica, il disperato attivismo di Aristarco costituivano la reazione ad uno scoramento, un senso di solitudine, un'insofferenza che erano il segno di un intimo sbandamento morale e culturale: un disorientamento derivante dal vuoto provocato dal fascismo nelle coscienze giovanili e che quest'ultimo non riusciva, né poteva oramai nonostante la demagogia di certe formule, più colmare. Questa irrequietezza e questo disagio nutrivano un atteggiamento critico certo acuminato ma che si svolgeva in una prospettiva tutta interna al fascismo. Il regime, per Aristarco, come per tanti giovani, rappresentava il confine invalicabile di ogni progetto di riforma, un cerchio mentale in cui si potevano manifestare sdegni acerrimi e tonitruanti propositi di rivolta (sempre in nome però di principî e valori considerati corollari del fascismo stesso) ma che, essendo oltre i confini della loro stessa visuale di educazione e di cultura, non poteva essere posto in

esame nei suoi fondamenti ideologici, nella sua dimensione di “sistema”. Il che faceva sì che spesso era proprio in nome del fascismo, di un fascismo autenticamente rivoluzionario, che si chiedevano provvedimenti, si indicavano correzioni, si avanzavano proposte. Il fascismo restava il dogma: l'errore era nella pratica, da sottoporre ad un'impetosa opera riformatrice. Così Aristarco non arriva ad identificare le ragioni del generale clima di diseducazione culturale e della crisi del cinema italiano con la politica consapevolmente perseguita dal regime e di cui i vari apparati istituzionali, gli orientamenti e l'organizzazione della produzione industriale, costituivano l'estrinsecazione strutturale e sovrastrutturale; così, come abbiamo accennato, nella lotta per l'affermazione di una nuova idea di critica e di cinema si rivolge agli organismi ufficiali, cerca il consenso, il riconoscimento da parte delle istituzioni¹⁴⁰; così non è in grado di distinguere tra il valore formativo di un CSC e la propaganda dei cinegiornali LUCE, di cui lamenta la lentezza di distribuzione nelle cittadine di provincia, constatando scandalizzato come sia «semplicemente ridicolo che nelle sale cinematografiche dei piccoli centri si debba ancora assistere all'entrata delle nostre truppe in Addis Abeba, quando oggi gli Italiani, dopo essere già stati vittoriosi in Spagna, stanno vincendo una terza guerra»¹⁴¹. E se sostiene l'afflusso di giovani energie nel cinema italiano (ma significativamente, «la parola d'ordine “largo ai giovani” è sì un invito, un appello, ma rivolto solamente a coloro che hanno ingegno, idee sane, costruttrici e “fasciste”») contro «il vieto ed antifascistico ritornello: ma voi non siete conosciuto!», i modelli di questa *nouvelle vague* a cui guarda sono: «Alessandrini, del cui valore è superfluo far commenti. “Don Bosco” e “Luciano Serra pilota” *doceant*; Marcellini, il giovane venticinquenne che si trova ad

¹⁴⁰ Ad esempio, se è innegabile la sua decisiva funzione di palestra per la crescita e l'irrobustimento di giovanili energie anticonformistiche, bisogna ricordare che al Centro non si poteva accedere se non muniti della tessera d'iscrizione al PNF e che, ad esempio, Chiarini proponeva, nel 1937, come titolo-tema per il saggio filmistico conclusivo del corso di regia “il seme”, che altro non era se non quello «gettato dal fascismo, seme che crescendo dà luogo a ramificazioni rigogliosissime. Il film si divide idealmente in tre tempi: la terra (bonifica); la città (demolizioni e fabbricazioni); gli uomini (bonifica umana: il risanamento della gioventù attraverso lo sport e l'educazione militare). Da questo seme tripartito è nato l'Impero», L. Chiarini, *Il seme dell'Impero*, in «Cinema», 10 febbraio 1937.

¹⁴¹ G. Aristarco, *Idee e proposte*, in «Via Consolare», n. 6, giugno 1941.

essere oggi più di una semplice promessa [...] La sua prima creazione, invero, “Sentinelle di bronzo”, di cui ancora ci è lieto il ricordo del caldo successo veneziano, è un’opera solida e poetica che dà una reale misura delle possibilità che si possano riportare nella grande incrollabile fede in una nuova energia»¹⁴².

Aristarco soggiacque insomma, almeno in questa prima fase, come tanti altri della sua generazione, alla scaltrezza rozza, ma efficace, con cui il fascismo esercitò la sua politica dirigistica, alimentando nei giovani l’illusione che i ritardi, le miserie, le manchevolezze e chiusure della realtà italiana fossero superabili esclusivamente in una prospettiva fondamentalista di «rivoluzione continua», che doveva mirare ad un’applicazione rigorosa e integralista dei principî fascistici: così l’insoddisfazione, l’irrequietudine, la scontentezza derivanti dalle innumerevoli storture del regime, lungi dall’indurre i giovani a disingannarsi a proposito della bontà del sistema, finivano per nutrire una convulsa quanto confusa riaffermazione di vacui e impasticciati dogmi ideologici. Gli scritti di questo periodo sono tutti intrisi di «una rozza e demagogica concezione di quello che doveva essere *il cinema fascista*: un cinema, cioè, impegnato sui temi della vita nazionale, un cinema contenutistico, la satira anti-borghese, l’esaltazione delle conquiste in campo sociale e delle guerre patriottiche, l’ottimismo, l’eroe del tempo nuovo (l’italiano, povero ma lavoratore e portatore di civiltà), i temi sani, il lavoro, l’amore, la famiglia, il patriottismo, tutti gli elementi insomma – dicevano loro – di sviluppo verso il futuro, contro le incertezze, le morbosità, i drammi inutili, le tragedie dell’arte decadente demopluto ecc. ecc.»¹⁴³; si trattava del cinema «volontaristico e velleitario dell’apoteosi del soldato che conquista gli spazi e i cieli, dei piloti atteggiati alla Nazzari, delle sentinelle di bronzo, degli assedi all’Alcazar, dei fasti di Bengasi e Giarabub: tutto un filone, non poi tanto nutrito, che si infittirà in prossimità del rumore di armi autentiche»¹⁴⁴.

¹⁴² G. Aristarco, *Largo ai giovani*, op. cit..

¹⁴³ R. Renzi, *Da Starace ad Anonioni. Diario critico di un ex-balilla*, op. cit.. Cit. in O. Caldiron (a cura di), *Il lungo viaggio del cinema italiano*, op. cit., p.XXVIII.

¹⁴⁴ O. Caldiron, op. cit., p. XXVIII

Il discorso critico di Aristarco in questa prima fase si snoda all'interno della cornice di una polemica condotta contro quel cinema svagato, avulso dal reale, anodino, sguarnito di problematiche "serie" che abbiamo visto essere pienamente conforme alla politica culturale del regime e da esso agevolato con elargizioni economiche e facilitazioni legislative. Questa produzione non viene interpretata però come la più autentica emanazione di una strategia cinematografica ufficiale mirante soprattutto ad «assopire e ad anestetizzare lo spirito critico degli italiani e che quindi soffocasse ogni capacità reattiva nel pubblico, limitandone gli orizzonti conoscitivi»¹⁴⁵, ma come il frutto avvelenato dell'opera di poteri economici corrotti e reazionari, guastati dall'esclusivo interesse speculativo e sentiti avversi al pieno dispiegarsi del processo di rinnovamento spirituale innescato dalla rivoluzione fascista. Secondo gli schemi tipici della contestazione giovanile gufina, l'equivoco della "continuità rivoluzionaria", l'illusione di essere chiamati, in tempi brevi, ad esercitare il ruolo di classe dirigente, inducono questi giovani critici a credere di poter travolgere le mediazioni gerarchiche, gli intralci burocratici, le incrostazioni clientelari e "massoniche" collegandosi fideisticamente alla volontà del capo per restituire il fascismo alla purezza dei suoi principî autentici ed originari capaci di rigenerare la vita della nazione¹⁴⁶. Così non è difficile cogliere il referente dell'allusione presente

¹⁴⁵ M. Argentieri, *Introduzione al secondo incontro*, in G. Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*, Marsilio, Venezia, 1966, p.82.

¹⁴⁶ «Noi volevamo una minore burocratizzazione, accusavamo il fascismo di essere divenuto elefantiaco, automatico, e tutto questo toglieva quel tanto di impeto, di entusiasmo che noi avevamo dentro. La burocratizzazione era esemplificata dai vari individui, i gerarchi e gerarchetti con tutti i difetti dell'italiano medio [...] Noi ci consideravamo i portatori di un'idea che attribuivamo a Mussolini e di cui ci sentivamo quasi investiti quali quei giovani che avrebbero costruito la nazione di domani», testimonianza di Alberto Bairati in A. Grandi, *I giovani di Mussolini*, Dalai, 2003, p.49. D'altra parte, il cinema era il settore dove più frequentemente e con meno riguardi venivano attaccate e denunciate le presunte infrazioni allo "spirito fascista" e le problematiche portate avanti da Aristarco erano consonanti con un generale clima di insoddisfazione, con una spirituale e linguistica *koinè* contestativa: così anche un giovanissimo Giorgio Almirante esprime «il convincimento che la cinematografia nazionale non fosse ancora riuscita a produrre il "film fascista", l'opera in grado di mettere in evidenza "lo spirito, la dottrina, le faticose tappe costitutive del regime" (G. Almirante, *Caratteri del cinema fascista*, in «I Littoriali della cultura e dell'arte», gennaio 1935. Cfr. anche E. Valentino, *Cinema italiano svegliati!*, in «Roma fascista», 31 marzo 1938) [...] Il vizio della cinematografia italiana era rintracciato generalmente nella sua gestione da parte di "alcuni ben individuati cattivi industriali", i quali erano preoccupati più dai profitti che delle superiori esigenze educative alle quali "l'arma più forte" doveva invece rispondere (E.

nell'auspicio di Walter Dirani ripreso da Aristarco in un articolo del 1940 sulla «Voce di Mantova»¹⁴⁷ («il piccolo, o piuttosto meschino, mondo del cinema italiano è uno di quegli angolini che attendono di essere ripuliti da una mano ferma e sicura»¹⁴⁸) mentre la prosa polemica di Aristarco si appesantisce di un lessico e di slogan mussoliniani citati come inattaccabile supporto e indiscutibile prova di *auctoritas* a somma garanzia della persuasività dell'argomentazione. La celebrazione del cinema come principale forma spettacolare e strumento comunicativo di propaganda, quello che meglio si prestava all'attuazione su scala di massa del programma di pedagogia politica del fascismo con cui Aristarco apre il suo articolo del marzo 1940, *Cinema fascista*, scaturisce come una glossa da un celebre motto del dittatore:

«Se ancora oggi esiste qualche ritardatario il quale affermi a priori, e senza tante discussioni e polemiche, essere il cinema non arte, noi riteniamo che questo qualcuno non possa negare almeno che il cinematografo sia lo spettacolo centrale dei popoli. Sullo schermo, invero, le vicende e i contenuti si snodano in modo da penetrare gli individui nei loro vari gradi sensibili, come nessun genere di spettacolo ottiene. Così che esso parla alle folle e si insinua nella intellettualità. Per questi requisiti il cinema è anche, come fu scultoramente definito dal DUCE, “l’arma più forte”. Arma che non distrugge, ma crea, messaggera di idee, di fede e di volontà».

L'enfatica amplificazione avverbiale, le tipiche endiadi lessicali («fede e volontà»), la citazione mussoliniana, sono dunque la spie inequivocabili di un profondo condizionamento ideologico che si dispiega esplicitamente nel proseguimento dell'articolo, quando dilaga il linguaggio nebuloso e vacuamente

Valentino, op. cit.). I giovani chiedevano perciò che la “rivoluzione” varcasse le soglie dei teatri di posa e, attraverso una “copiosa inoculazione di giovinezza”, rinnovasse il cinema italiano tanto nelle sue intelligenze creative quanto nei suoi elementi tecnici ed organizzativi. Insomma “la cinematografia italiana” doveva diventare “cinematografia fascista” (*ibidem*; cfr. anche M. Lopes Pegna, *La cinematografia fascista e i GUF*, in «Gerarchia», agosto 1934)», L. La Rovere, *Storia dei GUF*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

¹⁴⁷ G. Aristarco, *Lettera a Walter Dirani*, in «La Voce di Mantova», 16 aprile 1940.

¹⁴⁸ W. Dirani, *Cinema borghese*, in «Via Consolare», dicembre 1939.

enfatico in cui si esprimeva il nazionalismo sciovinistico del tempo, i cui contenuti e principî vengono inopinatamente sollevati a categoria estetica, ad indispensabile componente materiale dell'auspicato nuovo cinema, arrivando così in modo implicito a costituire un criterio di giudizio critico:

«Poiché il cinematografo è – come abbiamo detto – “l’arma più forte”, cioè il più intelligente, il più completo mezzo di propaganda di questo XX secolo, esso, in Italia, ha non solo il dovere ma anche l’obbligo di comunicare alle folle, con la sua facile intelligibilità e rapidità narrativa, il grado visibile e tangibile del progresso raggiunto dalla nostra Nazione. Il film è il crogiolo ove possono venir fuse l’arte, la storia, il pensiero di un popolo. Orbene, il filme (sic) italiano deve essere la pietra di paragone della civiltà raggiunta dalla nostra nazione, o meglio dalla nostra razza latina. Deve rispecchiare il nostro tempo, l’era mussoliniana, con le sue leggi e la sua morale, i suoi principî politici e le sue idee religiose, deve esprimere l’anima del nostro popolo e lo spirito della Nazione, ed infine, come espressione del bello, esaltare la bellezza della razza. Quando i nostri film saranno irradiati e profusi da questa sana atmosfera di italianità, allora si potrà dire realmente che l’arma sia stata bene usata. Allora si potrà parlare di vera, completa “rinascita”».

Come si vede, il linguaggio di Aristarco si contamina con una terminologia fisiologica e moralistica («sana atmosfera di italianità») che trasferisce, assumendo un’indebita funzione categoriale e critica, nel campo cinematografico le aberranti teorie pseudo-estetiche di Rosenberg («il filme italiano deve [...] come espressione del bello, esaltare la bellezza della razza») e manifesta nel lessico enfatico e pesante («scultoramente definito dal DUCE») e nell’ignobile retorica sciovinistica e razzistica che lo organizza, tutta la corruzione intellettuale e l’obnubilamento morale determinati da una propaganda mistificatoria ossessivamente condotta a colpi di fanfare, di sabati fascisti, di libri e moschetti, da un accurato isolamento dei giovani dal frutto del pensiero elaborato fuori dai confini del paese, e da un’opera di manipolazione di massa che aveva avvilito l’istruzione pubblica, l’informazione, la circolazione dei prodotti culturali a stucchevoli veicoli di una piattaforma ideologica dai contorni indefiniti. I più sensibili e fragili puntelli di quest’ultima consistevano

appunto in un pagliaccesco nazionalismo imperialistico, nell'esaltazione della guerra, nella celebrazione della pulizia morale e dell'eroismo intesi come crismi della stirpe latina, fondamento e garanzia dei suoi certi destini di gloria e dominio. Naturalmente, poi, Aristarco identificava l'autentico spirito nazionale con quello a cui la rivoluzione fascista aveva fatto (e doveva ancora fare) da maieutica spinta propulsiva. Partendo da una impalcatura ideologica così corrivamente raffazzonata era inevitabile che l'ignaro slancio giovanile, una sincera quanto superficiale volontà di innovazione, uno sciocco semplicismo, anch'esso tutto dell'epoca, conducessero ad affermazioni che non possono non apparire deliranti, delle vere e proprie farneticazioni:

«Dire, infatti, che per avere una degna produzione cinematografica italiana, e quindi una vera rinascita, occorre che questa produzione oltre ad essere cinematografica sia anche italiana, cioè fascista, non è dire una banalità o proferire una bestemmia, ma è, al contro, affermare una verità che è meramente semplice come semplice è sempre ogni realtà. Il problema della creazione di una cinematografia fascista è dunque necessario [...] siamo nell'anno XVII e certi film e certe cose in Regime Fascista non sono più ammessi. Primo: mai e poi mai materiale intellettuale straniero o che a questo comunque si avvicini, potrà essere adattato alla nostra mentalità. Vogliamo roba nostra, tutta di casa nostra. Gli scrittori italiani che ci stanno a fare? Abbiamo inoltre una valanga di romanzi, novelle, drammi consoni al nostro temperamento.

Secondo: il "lei" è abolito. Bisogna usare il "voi" e il "tu". E questo non solamente nella vita, ma anche nei film in cui la stessa vita si rispecchia. Mentre, invece, in quasi tutte le nostre produzioni si continua a dare sfacciatamente del "lei". Lo stesso, appunto, si fa per i film doppiati.

Terzo. Anche la stretta di mano è abolita. Le pellicole italiane in cui si saluta romanamente sono poche, se non addirittura di numero inferiore alle mosche bianche. Abbondano invece le produzioni dove si danno le solite strette di mano unite a vari "bay-bay" (sic) e ad altri scemi barbarismi. Cose queste che, unite alle prime prime, provocano un imbastardimento di idee e di costumi.

Atmosfera italiana, dunque, nei film italiani. Signori produttori, questo è il vostro comandamento»¹⁴⁹.

¹⁴⁹ G. Aristarco, *Cinema fascista*, in «La Voce di Mantova», 25 marzo 1939.

Vorremmo a questo punto precisare un punto importante: non ci soffermiamo su queste parole, traccia indubbia di un'eclissi della ragione e di una confusione intellettuale di cui Guido Aristarco fu vittima persino ovvia in questa fase oscura dei suoi esordi, per sottoporre ad un processo retrospettivo l'uomo che, «redento», diventerà nel dopoguerra esponente di punta della critica cinematografica marxista, secondo un'impostazione moralistico-scandalistica della ricerca storica venuta oramai da diversi anni di moda e di cui il peraltro ben documentato libro di Mirella Serri costituisce uno degli esempi più recenti¹⁵⁰. Riportarle ed analizzarle risponde invece all'esigenza puramente e neutralmente storiografica di definire una sorta di “grado zero” della scrittura critica aristarchiana in epoca fascista, un livello di partenza in cui si concentra il massimo del condizionamento ideologico e del conformismo culturale mentre il discorso del nostro autore più ortodossamente si appiattisce, senza apprezzabili scarti né irregolarità, lungo la linea della retorica estetica ufficiale del regime in materia d'arte cinematografica. Esso infatti costituisce il termine di paragone a partire dal quale misurare l'evoluzione di una milizia critica che andò progressivamente riorientando i suoi criteri e strumenti di giudizio fino a rovesciarsi in una prassi recensoria centrata su un irremovibile rifiuto proprio di quella produzione filmica oratoria ed esortativa celebrata in questo primo periodo. Semmai (e non per diminuire o alleviare le responsabilità del giovane Aristarco, che d'altronde seppe riscattarsi anche con un'attiva e non trascurabile partecipazione alla Resistenza, ma per fornire il quadro indispensabile ad un'esatta valutazione storica della sua esperienza intellettuale tramite la contestualizzazione più ampia possibile) proprio la considerazione di quanto ristretti fossero gli orizzonti dell'attività critica di Aristarco nel suo primo avvio permette di apprezzare meglio il valore dello sforzo col quale egli riuscì a trarsi fuori dalle conformistiche pastoie dello sciovinismo culturale allora dominante. Tanto più se si tiene conto delle condizioni, già illustrate, in cui si svolse la sua formazione e di come ben pochi esponenti della sua generazione avessero a quell'altezza temporale la forza di eludere l'infatuazione per i funesti miti

¹⁵⁰ M. Serri, *I redenti*, Corbaccio, Milano, 2005.

del regime, nonostante l'indubitabile profondità d'ingegno o condizioni ambientali più favorevoli alla maturazione di uno spirito critico o addirittura di una coscienza antifascista. Ad esempio, Carlo Lizzani, che doveva dopo breve tempo diventare uno degli animatori della Resistenza romana, scriveva in un convegno sul cinema politico nel 1941:

«La guerra che si sta combattendo, come guerra rivoluzionaria, non può esaurire la sua vitalità nelle formule di armistizio di una pace fissata sulla carta» e reclamava per il cinema una «posizione di avanguardia da conquistare e rendere sempre più solida, e con le armi e con il nostro modo di vita tutto informato a concetti unitari e ad intransigenza fascista».

Per realizzare ciò arriva perfino a sollecitare l'anima totalitaria del regime, esortando, sul modello della cinematografia nazista, a creare un organismo statale che «sotto le direttive del Partito, provveda ad una speciale produzione, facendo leva sulla necessità di sopperire ai bisogni della propaganda nell'attuale momento di guerra ed anche nella necessità più pressante di colmare quella lacuna riflettente la mancanza di produzione cinematografica educativa per la Giovinezza italiana del Littorio che ne ha, davvero, un bisogno profondo e unanimemente riconosciuto»¹⁵¹. Lo stesso Michelangelo Antonioni nel settembre 1940 cede, anche linguisticamente, alla fascinazione per un'opera come *L'assedio dell'Alcazar* che, sia pur dotata di qualità documentarie che a certa critica del dopoguerra parvero anticipare un gusto neorealistico e abilmente costruita secondo un'equilibrata commistione di toni capace di alleggerire la retorica combattentistica con pause sentimentali o spunti leggeri, quasi comici, restava pur sempre una «fascistissima epopea spagnola»¹⁵²:

¹⁵¹ Citato in N. Tripodi, *Intellettuali sotto due bandiere*, Ciarrapico, Roma, 1978.

¹⁵² C. Carabba, op. cit., p. 78.

«Film per molti aspetti grandioso, assolutamente verosimile e antiretorico [...] un lavoro robusto e commovente al tempo stesso, dai cui pori la guerra sprizza spontaneamente, senza tanto bisogno di spremere [...] Insomma un vero successo del nostro cinematografo, se Dio vuole»¹⁵³.

D'altra parte è bene non dimenticare che, «se i giovani furono trascinati nell'errore e nell'aberrazione, sino ad esaltare il razzismo, le discriminazioni razziali [...], non immuni da una cortigianeria opportunistica e bassamente collaborazionistica furono uomini le cui vicende personali avevano insegnato che la storia e la cultura non avevano preso l'avvio il 28 ottobre 1922, né il 23 marzo 1919. Alludiamo a non pochi personaggi, fra cui anche Pirandello, che umiliarono il loro ingegno, offrendo prestazioni e avalli risparmiabili»¹⁵⁴. Tali personaggi, “cattivi maestri”, furono numerosi anche tra i critici cinematografici: e sul loro comportamento, spesso servile, ricadono responsabilità ben più gravi rispetto a quelle dei giovani che loro stessi contribuirono a fuorviare, anche perché c'era chi, come Umberto Barbaro, aveva mostrato come fosse possibile dispensare un inestimabile contributo di ricerca filologica ed estetica nel campo degli studi cinematografici senza piegarsi a compromessi disonorevoli, serbando una limpidezza e un'intransigenza esemplari che ne fecero difatti ben presto il punto di riferimento per una generazione di giovani antifascisti i quali nel suo magistero trovarono un nutrimento morale e dottrinale capace di alimentare in loro non solo il fuoco della battaglia “neorealistica” ma anche quello per la conquista della libertà. Tra questi chierici che hanno tradito non si può non menzionare Luigi Chiarini, sul cui ruolo storico come modello per la generazione di allievi degli anni Quaranta Brunetta così si esprime:

¹⁵³ M. Antonioni, *L'epopea dell'Alcazar trionfa in un film di Genina*, in «Il Corriere padano», 5 settembre 1940.

¹⁵⁴ G. Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*, Marsilio, Padova, 1966.

«Chiarini resta una personalità affascinante, ricca di contraddizioni e di forza trascinante – che mi ha sempre interessato proprio per questa ricchezza e carica inesauribile di energia vitale e intellettuale – ma fino ai primi anni Quaranta rimane, a tutti gli effetti, un intellettuale militante e funzionario del regime. È un teorico, dirige il Centro, interpreta le realizzazioni del regime, si colloca su una linea intellettuale di stampo bottaiano, ma è anche l'uomo di cui viene annunciata la redazione di un volume su *Gli ebrei e il cinema* da parte della “Difesa della razza” di Telesio Interlandi. Volume, per sua fortuna, mai pubblicato e con ogni probabilità neppure mai scritto. Chiarini è comunque l'intellettuale che, ancora nel 1942, redige la voce *Cinematografia* (per un volume collettivo intitolato *Panorami di realizzazioni del fascismo* in cui si inneggia molto alle conquiste del fascismo) e stabilisce una sua linea del realismo che unisce *Casta diva* e *Darò un milione*, *Passaporto rosso* e *Scarpe al sole*, *Il grande appello* e *Lo squadrone bianco*, *Condottieri* e *Scipione l'africano* e che come punto di congiunzione tra la tradizione realistico-popolare di *Sperduti nel buio* e un film moderno, indica a modello cinema moderno di stampo realistico *Montevergine* di Campogalliani. Un personaggio del genere non può essere, in quel momento, un grande punto di riferimento»¹⁵⁵.

Se non in negativo, aggiungiamo noi. Insistere sul complesso ruolo giocato da Luigi Chiarini nel processo di sviluppo della cultura cinematografica in Italia sotto il fascismo non è importante soltanto in funzione di una più compiuta definizione delle generali coordinate contestuali entro le quali si svolse questa prima, più compromessa, fase dell'attività critica di Aristarco, ma anche per enucleare ed individuare termini e modi di una più circoscritta e puntuale influenza personale che orientò in modo determinante, nel bene e nel male, l'evoluzione del suo pensiero critico. Chiarini infatti costituì sempre per lui, almeno fino al 1943, cioè fino al momento in cui si sovrappose all'ascendente intellettuale del direttore del CSC quello dei suoi allievi del gruppo di «Cinema», un imprescindibile punto di riferimento teorico-estetico, tanto che spesso quella prassi critica appare come un'applicazione militante e sistematica delle concezioni elaborate dallo studioso romano. Se dunque, come vedremo meglio più avanti, l'interpretazione del film come «forma assoluta» e

¹⁵⁵ G.P. Brunetta, *La critica e il cinema degli anni '40*, op. cit., pp. 47-48.

l'esortazione a intraprendere anche nel cinema «una battaglia *dell'arte per l'arte*» sentita come assolutamente necessaria ed urgente¹⁵⁶, operate da Chiarini ed intimamente assimilate da Aristarco, rappresentarono per quest'ultimo, a partire dal 1941 circa (ricordiamo che si tratta di confini cronologici non più che approssimativi), un efficace contravveleno alle fumisterie sciovinistiche e retoriche delle quali si era inebriato fino a quel momento e un decisivo cambio di paradigma valutativo che doveva disancorare la sua attività critica dai luoghi comuni e dagli schemi demagogici e nazionalistici in cui il fascismo l'aveva incapsulata, collocandola in una oggettiva, per quanto inconsapevole e ideologicamente sguarnita, posizione di aggressivo dissenso verso alcuni aspetti della politica cinematografica del regime; se dunque, dicevamo, Chiarini ebbe il merito di favorire in modo decisivo tramite tali principî la maturazione in Aristarco di un abito mentale e critico più avvertito e anticonformistico, egli ebbe, analogamente, in precedenza, a causa appunto dell'influsso e dell'autorevolezza della sua opinione sulla gioventù intellettuale dell'epoca, ed in particolare sul nostro autore, pesanti responsabilità nella legittimazione e diffusione di una concezione essenzialmente strumentale e propagandistica del cinema: quella medesima concezione che egli stesso si batté in seguito per arginare e contrastare. Scriveva Chiarini alla metà degli anni '30, in righe che non è azzardato ipotizzare Aristarco abbia potuto conoscere:

«Può esistere un'arte di propaganda? Questo è il problema nella sua più semplice formulazione. La risposta è tanto facile che sembra ovvia: ogni opera d'arte che sia veramente tale ha una forza propagandistica; cioè afferma con la potenza e la suggestione che è propria dell'arte alcune idee e alcuni sentimenti. Ammesso questo, che del resto è provato da tutta la storia dell'arte, si deve riconoscere che un regime rivoluzionario come quello fascista ha non solo il diritto, ma il preciso dovere di incanalare le manifestazioni artistiche verso quell'orientamento ideale che ha dato al paese. Ma il diritto e il dovere di servirsi della potente suggestione dell'arte per compiere quell'opera di educazione e di formazione spirituale che è alla base del suo stesso essere. La questione non è di principio ma di metodo. Non si tratta cioè di usare violenza agli artisti e di imporre loro formule o

¹⁵⁶ Cfr. L. Chiarini, *Cinque capitoli sul film*, Ed. Italiane, Roma, 1941.

schemi, ma di giovare della loro preziosissima collaborazione, di quell'atmosfera di libertà spirituale da cui solo può nascere un fatto spontaneo come l'arte. Il Fascismo non chiede, anche perché non ha bisogno, i sonetti elogiativi per nozze su ordinazione, non vuole basvigliane [sic] alla Monti, ma sincerità e schiettezza [...] Cinematografia fascista significa per me cinematografia politica; dunque non solo quella più propriamente di propaganda, ma tutta la cinematografia giacché per noi fascisti non è neppure pensabile un'opera dello spirito che non sia politica»

¹⁵⁷.

Quali fossero le conseguenze di una tale impostazione del problema è facile scoprire confrontando l'accoglienza fatta da Chiarini ad un film come *Vecchia guardia* («Quando fu proiettato a Milano, un giovane squadrista mi narrava di aver pianto, talmente le emozioni di quel dramma lo avevano ricondotto alle vigilie e alle ansie di allora [...] Se può servire un paragone personale, io non c'ero, ma ho pianto come se ci fossi stato»¹⁵⁸) con quella che invece riservò ad un capolavoro quale *La grande illusione*:

«È un film ideologico e programmatico, antibellico, ma con tanto di "Marsigliese" e di "evviva alla Francia". È figlio insomma di quel pacifismo comunistoide e patriottardo che caratterizza un certo intellettualismo francese falso e retorico [...] Non vi è chi non veda il falso dell'assunto: il popolo che è oggi il nerbo della guerra sa che quando essa si scatena è in gioco la sua stessa esistenza e la conduce con uno spirito, una forza e un odio per il nemico che sono, appunto, ignoti agli internazionalisti intellettualoidi»¹⁵⁹.

¹⁵⁷ L. Chiarini, *Cinematografia fascista*, in «Il Quadrivio», 17 febbraio 1935.

¹⁵⁸ Ivi.

¹⁵⁹ L. Chiarini, *La grande illusione*, in «Cinema». 25 agosto, 1937.

Possiamo adesso rientrare nei binari principali della nostra trattazione: crediamo di aver mostrato, tramite questa breve digressione, come in quel periodo il lavoro di Aristarco rientri senza residui in quella che La Rovere ha ben definito «critica rivoluzionaria», «il cui compito precipuo doveva essere quello di stroncare inesorabilmente ogni opera portatrice di concezioni estetiche e morali sorpassate, di fornire una nuova ed intransigente leva di censori che, ricacciando nelle tenebre il “vecchiume decadente” di marca borghese, aiutasse la nuova estetica fascista ad affermarsi quale patrimonio di un’intera generazione di artisti e di intellettuali. I gufini manifestavano un furore iconoclasta nei confronti di tutte le manifestazioni artistiche giudicate non rispondenti alla nuova temperie spirituale affermata dal fascismo»¹⁶⁰. È appunto in questa cornice, perfettamente compatibile con l’intelaiatura ideologica del regime, anzi sua diretta emanazione, che va collocata la violenta polemica contro il cinema voluto dai produttori, commerciale, di gusto attardato, anestetizzante, svagato e fatuo, “stonato” rispetto al nuovo spirito fascista che doveva pervadere tutta la realtà italiana :

«Il problema della creazione di una cinematografia fascista è, dunque, necessario. Né se ne può differire, senza conseguenze, la risoluzione. Ma i registi, e ancor più i produttori – o per essere precisi, la pluralità dei primi e dei secondi – non sempre sono del nostro parere. Certuni poi, se li interrogate, arriveranno anche ad assicurarvi che al popolo piace la merce che essi imbandiscono; che un pellicola costa molto e non si possono, quindi, rischiare innovazioni di sapore ignoto; che, infine, un buon film italiano è, per loro, semplicemente un film che fa denaro. Convinti di simili personali opinioni, quei tali cineasti sono rimasti a vent’anni fa, e portano seco il retaggio di una cinematografia che crollò su di loro senza farli scomparire. Continuano così a battere stradicciuole consuete, cercando le trame più vecchie, gli intrighi più assurdi, le imitazioni più volgari, mentre, intorno a loro, tutto si trasforma e si evolve. Avviene in questo modo che quando si vanno a vedere pellicole concepite con una tale mentalità si assiste inevitabilmente a vicende che parlano un linguaggio molto lontano da noi, che ci presentano un tipo di società umana ed un modo di interpretare la vita, in contrasto con i concetti fondamentali del Fascismo. Una società che comincia, insomma, ad essere artificiosa, perché costretta ogni giorno a cedere il passo alle conquiste spirituali del movimento

¹⁶⁰ L. La Rovere, op. cit., p. 334-335.

fascista. Così non può e non deve continuare. È errore gravissimo puntellarsi alimentando questo artificio. Il modo di pensare plutocratico ed illusionistico è, ormai, a brandelli. E da cineasti italiani è lecito attendersi oggi, anno XVII, qualcosa di più degno e di più aderente alle nostre concezioni e alla nostra vita. Le sfruttatissime commedie a sfondo borghese e dialettale; le banalissime storielle d'amore, ove il fulcro principale è dato dal solito e antipatico triangolo del marito tradito, della moglie adultera e dell'amante intraprendente; i drammoni a forti tinte, ove dominano l'oro, il lusso, la volontà demoniaca, non sono certo manifestazioni coerenti al clima reale creato dal Governo Fascista. Noi vogliamo quindi qualcosa di più consistente e di più logico. Pretendiamo un umorismo che derivi dalla buona vita dell'aria aperta, ed una drammaticità in armonia col secolo nostro, che è prettamente mussoliniano. In conclusione, vogliamo che d'ora innanzi un film italiano abbia tali elementi: spirito, animo, senso d'esistenza, energia vitale, mente, cuore e sentimento *fascisti*. Allora saremo contenti. Allora avremo finalmente un "cinematografo" italiano».

Quindi Aristarco chiude, come aveva iniziato, con un ennesimo slogan mussoliniano:

«Questo devono comprendere quei registi e quei produttori di cui sopra, se vogliono salvarsi dal baratro verso il quale, ad occhi volutamente chiusi, stanno per immergersi. Rinnovarsi è la loro unica salvezza. È una concezione fascista, un motto prettamente "mussoliniano" che "chi si ferma è perduto". Ebbene, questa concezione, questo motto, serva di ammonimento ai cineasti italiani.»¹⁶¹

Se ci siamo permessi una così lunga citazione è perché, a nostro avviso, in queste righe emerge con particolare chiarezza come, una volta illuminata la base ideologica a loro fondamento, quelle componenti della critica aristarchiana (polemica contro i condizionamenti mercantili della produzione, lotta intransigente contro i generi più obsoleti e grossolani e i meccanismi cinematografici più abusati, svecchiamento del gusto, ecc.) a cui, in modo quasi unanime, gli studiosi (pochi) che di essa si sono occupati hanno accreditato indistintamente una carica eversiva rispetto ai principî

¹⁶¹ G. Aristarco, *Cinema fascista*, op. cit..

veicolati dalla propaganda e dalla cultura fascista, rintracciando così i semi di una cultura anticonformista che sarebbe sbocciata alla caduta del regime, debbano essere, quanto meno, inserite in un quadro più problematico e mosso che ridimensioni e ricalibri il valore di dissenso ad esse riconosciuto¹⁶². Si tratta d'altra parte di un equivoco che ha gravato anche sull'individuazione da parte di alcuni¹⁶³ di una pretesa proposta "realistica" che Chiarini avrebbe avanzato in opposizione al cinema di confezione dominante la produzione italiana del tempo. In realtà negli scritti citati a supporto di tale tesi l'indirizzo "realistico" a cui Chiarini spronava i cineasti a lui contemporanei era semplicemente una declinazione in chiave populistica e vagamente spiritualistica del cinema propagandistico teorizzato altrove:

«Non sarà cinematografia borghese dei divi e delle dive [...] ma cinematografia realistica, nel senso di realtà spirituale [...] cinematografia di popolo e per il popolo, in senso umano e non demografico, a seconda della nostra tradizione di arte popolare. Ci vogliono poeti che sappiano portare l'obiettivo fuori dalla cartapesta dei teatri, all'aria aperta, in questa meravigliosa natura, in mezzo al nostro sano e grandissimo popolo [...]»¹⁶⁴

Anche queste righe tra l'altro, come le precedenti, trovano una notevole consonanza con la concezione di cinema che Aristarco sostiene in questo periodo e sono coerenti con i termini con cui imposta i suoi violenti attacchi contro la produzione più disimpegnata.

¹⁶² Cfr. C. Bragaglia, *Critica cinematografica, politica culturale e dissenso sul "Corriere Padano" (1934-1943)*, op. cit.; Id., *La critica cinematografica emiliano romagnola tra disfacimento del fascismo e rivoluzione neorealista (1939-1943)*, op. cit.; A. Andreoli, L. Avellini, A. Battistini, C. Bragaglia, M. Ermilli, E. Raimondi, *Crisi della cultura e dialettica delle idee*, in AA.VV., *L'Emilia Romagna nella guerra di liberazione*, vol. IV, De Donato, Bari, 1976.

¹⁶³ Cfr. E. Laura, *Luigi Chiarini e il film come assoluta forma*, in «Bianco e Nero», A. XXIII, N. 7-8, luglio-agosto 1962.

¹⁶⁴ L. Chiarini, *Cinematografo*, Cremonese, Roma, 1935, p. 40-47.

Ora, ai fini della formulazione di un giudizio storico corretto sull'intransigente *pars destruens* dell'impegno critico del nostro autore, che pure indubbiamente contrastava con rigore addirittura feroce quel cinema d'evasione mirante soprattutto a cloroformizzare lo spirito critico degli italiani e a soffocare ogni capacità reattiva del pubblico, non è infatti possibile prescindere dalla considerazione del modello *positivo* di cinema (e/o dei principî estetici che di tale modello fondavano una prefigurazione) in nome del quale il critico esercitava quella polemica. Quest'ultima non esprimeva, almeno in questa prima fase, in alcun modo un carattere di fronda ma rappresentava semplicemente l'altra faccia, quella esacerbatamente "distruttiva", di uno smarrimento intellettuale le cui spie palesi sono facilmente rintracciabili nelle incertezze, contraddizioni, oscillazioni in cui Aristarco cadeva ogni volta che si trovava di fronte al problema di delineare costruttivamente e concretamente un'alternativa al cinema vacuamente inconsistente che combatteva. Così, quando si rivolge con una lettera aperta, lui ventunenne, dimostrando la sua precoce autorevolezza e fiducia in se stesso, ad uno dei mostri sacri del cinema fascista del tempo, Augusto Genina, ne denuncia l'involuzione verso film «che nulla hanno del *suo* stile, che infangano, bistrattano la *sua* fama» e lo esorta ad abbandonare «i più o meno freschi "fiori di Nizza", le più o meno belle "Napoli, terra d'amore"¹⁶⁵ ove imperano il gran mondo profumato di colonia e amori illeciti e profani», a lasciare «i prototipi del "gran mondo", le creature futili e capricciose, le sportive del "flirt", le campionesse dell'incostanza, quei tipi di ragazze moderne che non sanno ciò che vogliono, che forse non vogliono alcuna cosa e vivono alla superficie [...] i bellimbusti vestiti di seta che sanno ballare "divinamente"», lo fa contrapponendo a queste scivolte in un cinema svenevole ed evanescente «il deserto, le sabbie, le dune» di un film come *Lo squadrone bianco*, che definisce «il più completo, totalitario successo della cinematografia italiana», un'opera in cui il regista «poeta del deserto, ha saputo rendere immortale la spoglia del Tenente Bettini, che è un nome inventato, ma che riassomma nel suo, il generoso sacrificio di tutti i morti

¹⁶⁵ Titoli di alcuni film di Genina.

d'Africa»¹⁶⁶. E se l'utopico cinema di cui Aristarco auspica l'avvento assume i tratti «di una di quelle opere corali che trascinano e appassiano, un capolavoro in cui la folla sarebbe stata protagonista» il cui capostipite esemplare viene identificato nel film *Camicia nera* (opera di quel Forzano che appunto Aristarco sollecita a ritornare dietro la cinepresa, ricordando, come un titolo di merito, l'appoggio incondizionato concesso alla sua opera in passato¹⁶⁷ e facendo leva, significativamente (e un po' militarescamente), sui sentimenti "patriottici" del regista¹⁶⁸), altrove invece Aristarco sembra non solo allontanarsi dal modello del film "impegnato" sui grandi temi nazionali e sociali dell'epoca fascista, ma pare inclinare verso una sorta di cinema fiabesco e immaginativo, che punti soprattutto all'appagamento dei bisogni di eccitazione onirica e sensoriale del pubblico, una posizione piuttosto dissonante rispetto alla dura polemica da lui condotta nei confronti della produzione contemporanea più aporetica e puerilmente evasiva. Così, in una commosso "coccodrillo" scritto in occasione della morte di Lucio D'Ambra, dopo averne esaltato il lirismo fantasticamente sbrigliato («egli andò nei suoi film quasi sempre alla ricerca della favola, dell'impossibile, dell'irreale, del fantastico [vedi, ad esempio, *Il re, le torri, gli alfiere, La moglie e le arance, Napoleoncina*, ed altri]»), egli indica nell'enfasi immaginifica del monoculare autore (di cui ci rimane una traccia nelle retoriche didascalie scritte come prologo del pomposo kolossal *Ballo Excelsior* : «Buona sera signori! Io sono l'Idea. La tela/ che qui vedete, candida tesa

¹⁶⁶ G. Aristarco, *Supplica a Genina*, in «La Voce di Mantova», 11 marzo 1939.

¹⁶⁷ «Ho sempre seguito sin dalla prima tua fatica che porta il nome glorioso di "Camicia nera" la tua pulsante passione cinematografica. Ho, si può dire, spiritualmente seguito ed accompagnato ogni tuo sforzo, ogni tua fatica, ogni tua iniziativa, gioendo per ogni tua vittoria, soffrendo per ogni tua sconfitta [...] mi ricordo in proposito, che in questo stesso giornale e non in questo solo, io alzavo, quasi l'unico, la mia voce per difenderti. Avevo redatto in tua difesa lunghe colonne. Tra l'altro dicevo, e confermavo apertamente, che mi attendevo che avevo fiducia in te e da te attendevo qualche cosa di veramente buono», . G. Aristarco, *Lettera a Forzano*, in «La Voce di Mantova», 3 giugno 1939.

¹⁶⁸ «Ed è per questo che oggi riprendo la penna per pregarti, per supplicarti di non tradire la buona fede che avevo in te, la fiducia e la stima che di te nuttivo. Forzano, ritorna al cinema. Dimostra agli scettici che ancora non credono in te le tue possibilità di artista prettamente italiano. Dà alla nostra nazione qualche opera che si manifesti degna del suo tempo. Il cinema nostro ha bisogno oggi, più che non mai, di tutte le proprie forze, di tutte le proprie energie. Non mancare all'appello. Sei italiano. Compi il tuo dovere», ivi.

come una vela/ aspetta di visioni magiche un vasto mondo/ che uscirà dal foro rilucente là in fondo...»¹⁶⁹) una possibile via per la rinascita del cinema italiano («Ed io da parte mia, O Lucio d'Ambra, attendo per il cinema l'alba della fantasia e della poesia che spero non tardi a levarsi»). Un auspicio che appare tanto più sorprendente qualora si consideri come Aristarco associ l'attività creativa di D'Ambra a quel fenomeno divistico che doveva costituire il bersaglio di tante implacabili stroncature e il costante oggetto di una sferzante ironia (e che in queste righe si ammanta quasi di un alone di nostalgico romanticismo: «Il nome dello scomparso accademico, autore e regista di film comincia ad apparire sugli schermi quando il cinema italiano – passati i suoi primissimi, incerti, tremolanti passi – era nel suo pieno rigoglio: nel periodo delle celeberrime dive. Nei tempi in cui Italia Almirante Manzini, Francesca Bertini, Lydia Borrelli, Rina di Liguoro, Maria Jacobini, Diana Karemmé, Gianna Terribili Gonzales, Soava Gullone, Leda Gis, Hesperia, Fernanda Pouget Negri – i cari ricordi, le belle dame che turbarono i sogni dei nostri padri – trionfavano con la loro bellezza sugli schermi »); e qualora si tenga presente il significato che quel binomio salvifico assumeva nelle stesse parole di Lucio D'Ambra, citate da Aristarco con convinta approvazione:

¹⁶⁹ Il testo del prologo è riportato nel *Notiziario del Museo nazionale del cinema* di Torino, a. IX, NN. 25-26-27, gennaio-dicembre 1974, pp. 13-16, citato in G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Ed. Riuniti, Roma, 1993, p. 212. Può essere interessante da un punto di vista storico notare come Aristarco celebri in Lucio D'Ambra soprattutto una vena poetico-fantastica piuttosto trascurata nell'immagine che del prolifico e poligrafo intellettuale romano venne accreditata da gran parte della critica contemporanea e che poi diverrà tradizionale e comunemente accettata: di D'Ambra si sottolinea solitamente l'ispirazione brillante e sofisticata con la quale nutrì una fecondissima produzione di commedie dal ritmo indiavolato e dagli intrecci maliziosamente sentimentali, con qualche corrosiva scorribanda nel terreno del grottesco e della satira. Fu considerato insomma un precursore di quel genere particolare in cui eccelse Lubitsch. «Il fondatore di questo diffuso luogo comune è L. Chiarini che, col suo tentativo di stabilire i primati nazionalistici del primo cinema italiano, dopo la retrospettiva romana del 1935 in occasione del XL anniversario della cinematografia, giunge ad ipotizzare addirittura vere e proprie forme di plagio da parte di Lubitsch dell'opera di D'Ambra [...] Va detto comunque che, al di là dei saggi critici, che si fondano per lo più su una memoria assai posteriore (della ricca produzione di D'Ambra non è visibile alcuna opera a quanto mi risulti) il migliore press agent e interprete dell'opera di D'Ambra fu lui stesso: si vedano *Trent'anni di vita letteraria*, III, Milano, 1928-1929 e *Sette anni di cinema* in "Cinema", a.II, nn. 14, 15, 18, 19, 21, 22, 25, 28, 29, 33, 35, 39 dal 25 gennaio 1937 al 15 febbraio 1938», ivi p. 359.

« Date, o cinematografari, il passo alla poesia e alla fantasia, cioè alla favola. Il pubblico, folla universale e tutt'uguale, di bambini grandi chiede un cinema, come il bimbo al libro o alla nonna, le sue favole»¹⁷⁰.

Si tratta di parole che si limitano a cogliere, dei complessi meccanismi che intervengono nella fruizione dello spettacolo cinematografico da parte del pubblico, soltanto quelli concernenti l'aspetto di una regressione infantile di massa sul cui fondamento si pretende addirittura di costruire il nuovo edificio del cinema italiano e che molti dei produttori dei film evanescenti e disimpegnati scherniti da Aristarco probabilmente non avrebbero avuto alcuna difficoltà a sottoscrivere.

Il carattere velleitario e contraddittorio della componente “propositiva” del lavoro critico aristarchiano era la necessaria conseguenza dell'incapacità soggettiva e dell'impossibilità oggettiva di colmare il vuoto esistenziale e culturale spalancato dal fascismo fintantoché egli fosse rimasto ad un livello così basso di elaborazione dei motivi profondi della crisi. Poiché egli non seppe o non poté, in questa fase, fare il passo decisivo che avrebbe potuto indurlo a comprendere come proprio quella crisi fosse il naturale risultato di un sistema sbagliato, fu costretto a soggiacere al dilagante conformismo finendo per trarre da quest'ultimo, poiché altrove non ne trovava, delle formule che surrogassero una risposta alla propria montante insofferenza. Naturalmente queste dovevano ben presto mostrare tutta la loro insufficienza; e anzi, una volta palesatasi la loro inadeguatezza, poterono paradossalmente alimentare con la forza del disinganno la polemica che Aristarco doveva in seguito muovere contro la borsa retorica propagandistica di tanti film “in camicia nera”. Per il momento tuttavia la sua scrittura critica è tutta imbevuta di uno spirito nazionalista che si manifesta in forme diverse: a volte operava come una sorta di poetica sciovinistica che, ad esempio, gli faceva giudicare in termini positivi, sulla scia di Chiarini, il film *Montevergine* di Carlo Campogalliani perché in esso «siamo lontani dunque dai film morbosi, vietati, malati. Il soggetto è sano: respira aria pura. È

¹⁷⁰ G. Aristarco, *Ricordo di Lucio D'Ambra*, in «La Voce di Mantova», 9 gennaio 1940.

rispecchiato in Rocco che affronta coraggiosamente la vita, e ne subisce anche le più inique controversie senza però che esse possano corrompere nell'anima sua le virtù serene della pazienza, dell'energia e della fede, il prototipo dell'italiano nuovo che non si lascia abbattere ed avvilito dagli avvenimenti dolorosi, bensì guarda con fiducia e serenità in faccia all'avvenire»¹⁷¹ e affermare che «*Abuna Messias*, il grande film africano di Alessandrini, *Castelli in aria* di Genina e *Grandi magazzini* di Camerini sono tre film di indubbio valore, nei quali si vede il cammino ascensionale di una nazione che si vuole affermare ad ogni costo»¹⁷²; oppure lo induceva a consolarsi dello “scippo” consumato dalla Paramount che aveva scritturato Isa Miranda sottraendola così, in seguito alla decisione presa dalla casa di produzione americana « - imbevuta di antifascismo e di giudaismo [...] di abbandonare il nostro mercato all'istituzione del monopolio», agli schermi italiani con la certezza che «Isa, pur nella lontananza non dimenticherà il suo pubblico, la sua Patria che ama. E sento sempre più forte questa certezza in me quando, solo, nel buio di un cinema di periferia – di quinta o sesta visione – rivedo la Maria Brunetti di *Passaporto rosso* dove l'artista dà la certezza che non finge ma che vive sul serio la sua parte di donna inconfondibilmente italiana. Non si può realizzare così senza essere così»¹⁷³. A volte si effondeva, in alcuni articoli *extravagantes*, in una sorta di stereotipato lirismo strapaesano dove franava una retorica lessicale scolasticamente latineggiante e aleggiava un dannunzianesimo d'accatto:

« Questa mia Patria, che è la terra dei sorrisi e dei profumi, sacra terra ove cresce perennemente vivo e fragrante il divin fiore dell'eroismo: terra che Virgilio – nella sua lingua imperatoria – salutò: “magna parens frugum, magna virum” [...] Nella città del DUCE – dove si scorge, là, sopra le verdi e ubertose colline di Predappio, la Rocca delle Camminate - la mia lunga seconda tappa. Tutto è pace, d'intorno: pace che si compendia in queste parole: vita ordinata e regolata [...] Spiagge familiari ove si respira vita nostra, ovvero semplice e sana [...] Giungo a Pescara. Qui negli intimi posti che cullarono e videro crescere sano e vegeto il Poeta-Soldato, un senso di umiltà e di venerazione mi afferra il cuore e mi lascia lungamente in

¹⁷¹ G. Aristarco, *All'olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 22 agosto 1939.

¹⁷² G. Aristarco, *Preludio alla VII Mostra d'arte cinematografica*, in «La Voce di Mantova», 6 agosto 1939.

¹⁷³ G. Aristarco, *Isa Miranda*, in «La Voce di Mantova», 3 dicembre 1939.

venerazione. Nell'oscurità della notte, trasognato, vedo profilarsi nell'infinito la calda e nobile figura dell' "orbo Veggente"»¹⁷⁴.

In casi estremi giunse anche a corrompersi nella più deleteria patologia del linguaggio: come si sa, alla fine degli anni '30 Jean Zay, ministro francese della pubblica istruzione e delle belle arti, indignato della crescente ingerenza del governo fascista e di quello nazista nella selezione e nella premiazione dei film della Mostra di Venezia, si adoperò per l'istituzione di un libero festival internazionale del cinema, con sede prima a Biarritz e poi a Cannes. Aristarco, che già aveva dato conto di questa iniziativa mistificandone il significato in termini volgarmente speculativi («Si mettano pure – dunque – il cuore in pace, i cari magnati d'Oltralpe e d'oltre oceano. Biarritz non accoglierà mai nei saloni pseudo-diplomatici del suo Casinò, l'Olimpiade del cinema [...] Venezia non si tocca! L'Olimpiade del film ha trovato e troverà nel magnifico quadro della città lagunare, il suo ambiente più degno e favorevole e le condizioni di un sempre maggiore sviluppo. Biarritz, nolente o volente, dovrà rinunciare alla sua bassa ed indegna speculazione alberghiera, nascosta sotto il pretesto dell'arte cinematografica, come l'anno scorso l'ha dovuta rinunciare Cannes. E questo sia una volta per tutte»¹⁷⁵), espresse trionfalmente la propria

¹⁷⁴ G. Aristarco, *Geografia delle vacanze*, in «La Voce di Mantova», 24 giugno 1939.

¹⁷⁵ G. Aristarco, *Colonna sonora*, in «La Voce di Mantova», 18 giugno 1939. E si può sorridere delle accuse rivolte da Aristarco al festival francese pensando al ruolo che svolse l'interesse economico privato nel processo di istituzione della veneziana Mostra del Cinema: «È lo stesso Luciano de Feo, segretario generale dell'Istituto del cinema educatore, a maturare il primo progetto di una Mostra Internazionale dopo un viaggio in Unione Sovietica, che lo mette a contatto con i capolavori di Ejzenštejn, Pudovkin, Dovčenko, Vertov. Il progetto di De Feo, ancora allo stato embrionale, si incontra con le esigenze locali del conte Volpi di Misurata di rilanciare la spiaggia del Lido sul piano del turismo internazionale e del segretario generale della Biennale, lo scultore Antonio Maraini. Dopo i fasti degli inizi del secolo, la crisi del '29 si era abbattuta sull'attività alberghiera con conseguenze assai gravi. Un'esigenza turistica, di carattere locale, veniva trionfalmente ad accoppiarsi, con assoluto tempismo, all'abbozzo di un progetto di una nuova apertura internazionale da parte del regime», G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, op. cit., p. 41.

soddisfazione nel constatare che la concorrenza di Cannes non aveva indebolito Venezia:

«Le torbide ed indegne manovre giudaiche contro la Mostra veneziana non hanno dunque raggiunto il loro scopo. Gli invidi tentativi fatti per sminuire il valore della bella manifestazione sono miseramente falliti. E non poteva essere altrimenti. Anche se gli americani hanno disertato il campo e donato, per ripicco, un milioncino ai francesi per Cannes, contraltare di Venezia»¹⁷⁶.

Affermazioni che assumono quasi una luce di sinistra profezia se si considera che, poche settimane dopo questo articolo di Aristarco, la prima edizione del festival del cinema di Cannes, che avrebbe dovuto svolgersi dal primo al trenta settembre di quell'anno, sarebbe stata interrotta dalla dichiarazione di guerra della Francia e del Regno Unito alla Germania, consegnata il 3 settembre.

Dopo aver sollevato *Sentinelle di Bronzo* al livello di *Lo squadrone bianco* («Lineare, semplice e schematico è anche *Sentinelle di bronzo* del giovanissimo legionario Romolo Marcellini. Questo film, che glorifica i nostri fedelissimi Dubat, noi lo poniamo per bellezza accanto allo *Squadrone* di Genina perché giunge direttamente al cuore e nelle sue sequenze si sente integro e puro, senza retorica e senza enfasi teatrale, il sacrificio dei combattenti d'Africa»¹⁷⁷), film che, assieme a *L'assedio dell'Alcazar* di un "rinsavito" Genina («Noi attendevamo da tempo – sin dalla realizzazione di *Lo squadrone bianco* – questo ritorno [...] Dunque siamo stati esauditi. È questa una delle nostre più belle gioie provate. Chi ci conosce, comprende. *L'assedio dell'Alcazar* che poggia su tre sani concetti: Dio, Patria, Famiglia, è un film corale. Genina e i suoi collaboratori si sono proposti, riuscendovi, di far rivivere

¹⁷⁶ G. Aristarco, *Successo della prima giornata*, in «La Voce di Mantova», 10 agosto 1939.

¹⁷⁷ G. Aristarco, *Il cinema italiano e gli stranieri. Film coloniali*, in «La Voce di Mantova», 14 maggio 1940.

sullo schermo lo spirito eroico dei difensori della fortezza toledana durante il noto assedio. È la vita di questi valorosi, dei falangisti [...] che la pellicola ci descrive...»¹⁷⁸) costituisce il ristretto pantheon filmico dell'Aristarco di questo periodo, il critico si spinge nella sua deriva nazionalistica fino a suggerire ai produttori di investire su un nuovo filone, capace a suo avviso di rilanciare il cinema italiano: il film coloniale, di cui lamenta l'esigua presenza nel panorama cinematografico nazionale:

«Tutto qui quello che è stato fatto. Troppo poco. Bisogna pur riconoscerlo. Della qualità non ci si può lamentare. Della quantità sì. Vorremmo invero che i produttori pensassero di più a questo importantissimo *genere* di pellicole. Il film coloniale interessa e rende. Soggetti sul nostro Impero, volendo, non mancano. Basta ricordare con quali sacrifici ed eroismi esso è stato conquistato. E questi soggetti – fattore importantissimo – hanno tutti quei requisiti per raggiungere quel cinema italiano, fascista e antiborghese, che da tempo andiamo auspicando»¹⁷⁹.

In un articolo dell'aprile del 1940 è poi presente un passo molto importante, che permette di chiarire quali fossero i principî pseudo-estetici in base ai quali Aristarco orientava allora la sua critica. In questo scritto Aristarco si scaglia contro l'eccessiva presenza di personale straniero nella produzione dei film italiani (mostrando un particolare fastidio verso i francesi¹⁸⁰: «Gli stranieri cominciano un po' troppo a

¹⁷⁸ G. Aristarco, *Due schietti successi artistici: L'assedio dell'Alcazar e Acciaio*, in «La Voce di Mantova» 5 settembre 1940.

¹⁷⁹ G. Aristarco, *Il cinema italiano e gli stranieri. Film coloniali*, op. cit..

¹⁸⁰ In effetti furono in gran parte di origine transalpina le maestranze che approfittarono dell'iniziale incapacità delle strutture produttive italiane di colmare il vuoto originatosi dal ritiro del più commerciale prodotto statunitense. D'altra parte «La penuria prima e la mancanza poi dei film hollywoodiani ingiunsero l'immissione sul nostro mercato di quantitativi sempre più consistenti di pellicole tedesche, francesi, ungheresi, svedesi. Non nelle proporzioni che di solito si credono. I film tedeschi, per esempio, che nel 1938 erano stati solo 19, salirono a 32 l'anno successivo e a 67 nel 1941, però già nel 1930 erano stati 57 e 33 nel 1937. Un andamento press'a poco analogo ebbero i film francesi. Per gli uni e per gli altri si ebbe questo fenomeno: che il balzo in avanti registrato all'indomani del monopolio servì a riportarli su per giù ai livelli numerici dei primi anni Trenta», M. Mida Puccini, L. Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, op. cit., p. 55. La conseguenza paradossale del blocco delle importazioni made in USA fu che nel varco apertosi nel

spadroneggiare nei nostri stabilimenti. Se vai a Cinecittà, alla Scalera e a Tirrenia senti parlare in ogni specie di lingua. Soprattutto la francese. Se apri un quotidiano, un settimanale, una rivista trovi notizie e fotografie di attori, attrici, registi stranieri appena giunti in Italia col *Rez* o col “lusso”. Se incontri un produttore lo vedi tutto contento e ti dice che il suo prossimo film sarà qualcosa di veramente grande perché ha scritturato un regista d’Oltralpe»), e motiva la sua posizione con queste argomentazioni:

«L’esperienza degli anni passati non è servita a nulla. Non è servita a fare comprendere una cosa semplicissima: che per un film italiano non c’è affatto bisogno di registi e di attori stranieri. Noi abbiamo un’altra sensibilità, un altro modo di intendere, di vedere, di ragionare, di concepire la vita. E soltanto uno di noi può darci un film italiano: italiano nello spirito, tanto per intenderci. Gli stranieri non sono fatti per noi»¹⁸¹.

Un confuso ed impiasticciato impasto di malintesi principî romantici, di suggestioni nazional-socialistiche e mentalità strapaesana viene così a costituire il (peraltro mal digerito) retroterra culturale di nebulosi criteri di giudizio, volti ad individuare nei diversi film modi e temi ricorrenti, reputati caratteristici del cinema dei corrispondenti paesi di appartenenza, nel tentativo di delineare le identità di differenti cinematografie nazionali come espressione in termini artistici di una presunta tradizione spirituale autonomamente autoctona, radicata in un secolare sentimento popolare, immutabile e da preservare da influssi stranieri: sulla maggiore o minore aderenza alla quale misurare il valore estetico dell’opera cinematografica. I film vengono dunque valutati tanto più riusciti quanto più partecipano e sono pervasi di tale vago spirito nazionale; il che fa sì che spesso la recensione aristarchiana, per la verità anche a causa della necessaria semplificazione dovuta al poco spazio a disposizione, non riesca a sfuggire allo stereotipo superficiale o all’incomprensione di

mercato italiano si insinuò una produzione, come quella francese, ideologicamente molto più insidiosa per il regime rispetto agli innocui e spensierati film statunitensi.

¹⁸¹ G. Aristarco, *Attenti agli stranieri*, in «La Voce di Mantova», 23 aprile 1940.

una considerazione affrettata o fragilmente motivata. Così il cinema anglosassone viene esaltato poiché «spesse volte il film inglese ha un carattere spiritualmente proprio, nazionale. È prima di tutto imbevuto dal senso vivo della patria per far provare, a chi vive lontano nelle colonie e nei domini, la nostalgia della sua vecchia terra, per chi vive nel Paese, la nostalgia delle terre conquistate. Il film inglese spesse volte è, in definitiva, un film dove vengono esaltate le virtù militari britanniche [...] un tipico esempio di come i figli inglesi combattono nelle colonie e nei domini per la Madre Patria lontana»¹⁸²; oppure «un cinema puro e genuino ha dimostrato di avere la Norvegia [...] Le tradizioni cinematografiche di questo paese (narrazione per immagini, film quasi completamente girati in esterni: vedi *Laila* e *Dio bianco* di Schneevoigt) sono conservate nelle pellicole [*Il bastardo* di Stevens, *nda*] che rimane uno dei successi artistici più significativi della mostra, anche per il linguaggio poetico con il quale viene trattato l'amore primitivo, solenne, quasi sacro e mistico di due semplici esseri». Nella stessa edizione della Mostra, Aristarco rimane deluso dalla produzione svedese, rappresentata da tre film, poiché essi «hanno abbandonato le tradizioni genuine che l'avevano posta in un netto piano artistico» ; in particolare poiché non è più possibile trovare «il vecchio predominante motivo del cinema nordico – la lotta dell'uomo contro la natura – ed è lampante l'americanizzazione della cinematografia svedese»¹⁸³. L'anno successivo invece si compiace per il ritorno della produzione svedese alle sue radici nazionali:

«In *En kvinna ombord* (*Una donna a bordo*) si ritrovano la tradizione del cinema nordico, in particolare svedese. Ritroviamo il conflitto dell'uomo contro la natura (lotta marinaio – mare minato), alcune sequenze ardite ma non mai crudamente sfacciate, un modo di narrare cinematografico, anche se qui questo narrare si affida non solo alle immagini ma pure al dialogo, il quale, anche se non molto, pesa sull'azione e quindi sul montaggio. Ritroviamo infine una recitazione calma, misurata, antiretorica e l'armonioso amalgamare una tenuissima vicenda al documentario»¹⁸⁴.

¹⁸² G. Aristarco, *All'Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 29 agosto 1939.

¹⁸³ G. Aristarco, *Dopo Venezia*, in «La Voce di Mantova», 2 ottobre 1941.

¹⁸⁴ G. Aristarco, *Alla Mostra del Cinema*, in «Il Corriere padano», 15 settembre 1942.

I cascami di questa impostazione permarranno a lungo in Aristarco: ancora in un articolo del 1943 sulla cinematografia svedese Aristarco riprende tutto il discorso svolto in precedenza, rendendolo più organico ed esplicitando che se «nulla – o poco – si nota in queste pellicole che possa ricordare le genuine tradizioni nordiche, né la purezza visiva, né quell'idealismo che qualcuno (Estance Fawcett) trova eccessivo», se «il senso della natura e del paesaggio più non si avvertono», è perché «l'America, non contenta di aver dissanguato questo cinema (e altre cinematografie nordiche: vedi, ad esempio, l'immigrazione in California del danese Benjamin Crinstensen) lo ha contaminato, imponendogli gusti e tendenze standardizzate» sicché «è difficile prevedere un completo ritorno svedese alle pure e genuine tradizioni passate»¹⁸⁵. Con un significativo paradosso, se Aristarco sembra legare la potenzialità artistica di una cinematografia alla sua capacità di affondare le radici nell'identità nazionale e alla sua fedeltà ad una tradizione stilistico-tematica, dimostra di non intendere proprio quel legame per lui così decisivo proprio quando tenerne conto sarebbe più utile per interpretare correttamente il significato e la forma di un'opera. Con questi tempi egli giudica, in una totale incomprensione delle ragioni profonde di uno stile questo davvero sì “nazionale”, il cinema di un paese le cui peculiarità culturali restavano totalmente estranee all'Italia del tempo, nonostante il tragico legame di un'alleanza militare che di lì a poco sarebbe stata siglata col Patto Tripartito: «Si tratta di una pellicola lunga, interminabile (diciotto bobine!) [il film è *La terra, nda*] e di conseguenza monotona, lenta e pesante. È oramai noto che i film giapponesi sono presso a poco tutti di questo esagerato metraggio, e non si riesce proprio a capire il perché di tanto spreco di pellicola, quando le vicende in essa narrate si possono benissimo raccontare in poco più di un'ora e venti minuti»¹⁸⁶. E ancora, per *Fratello e sorella*, «della Sochiku» (il film, come il precedente, non merita neanche la citazione dell'autore...): «la pellicola [...] pur essendo psicologicamente di un certo interesse,

¹⁸⁵ G. Aristarco, *La Svezia oggi*, in «Il Corriere padano», 11 luglio 1943.

¹⁸⁶ G. Aristarco, *All'Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 22 agosto 1939.

presenta tutti i difetti riscontrati fin d'ora nei film giapponesi: è lunga, pesante, si prolunga eccessivamente in particolari di poca importanza sicché la narrazione risulta lenta e noiosa e ben lontana dalla nostra sensibilità»¹⁸⁷.

Tali istanze nazionalistiche continuano a guidare la critica aristarchiana anche quando prende in esame i prodotti di quelle cinematografie (la tedesca, l'americana e la francese; la sovietica è, per ovvie ragioni, quasi totalmente assente, se si eccettuano i riferimenti teorici a Pudovkin e alcune rarissime quanto rapide citazioni di Ejzenštejn) la cui valutazione appare, a vario titolo, particolarmente significativa nell'ambito della definizione e del progressivo consolidamento degli atteggiamenti culturali e delle posizioni ideologico-politiche in campo. Tuttavia in questi articoli è possibile notare come, pur tra concessioni e cedimenti alle idee propagandate dal regime, si faccia largo sempre più una certa indipendenza di giudizio, e come l'apertura e la sensibilità per fenomeni artistici innovativi determinino una lenta ma costante evoluzione del gusto. Si ritrovano qui i germi della futura presa di coscienza e i primi segni di uno scostamento dal sistema di valori estetici privilegiato dalla dittatura: che si andrà via via approfondendo fino al dissenso esplicito.

Così Aristarco non sfugge all'obbligo celebrativo imposto dalle necessità politiche e paga il suo tributo al conformismo omaggiando nelle sue cronache veneziane l'amicizia nazi-fascista:

«A nessuno sfuggirà certamente l'alto significato della presenza di Goebbels all'inaugurazione della mostra. L'avvenimento è sul piano dell'Asse dove la collaborazione non è soltanto nel campo politico ma anche in quello culturale, artistico e morale. E l'inaugurazione della solenne rassegna alla presenza del ministro tedesco ha offerto una nuova conferma di tale collaborazione in un'atmosfera di particolare calore ed entusiasmo»¹⁸⁸.

¹⁸⁷ G. Aristarco, *All'Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 23 agosto 1939.

¹⁸⁸ G. Aristarco, *Successo della prima giornata*, in «La Voce di Mantova», 10 agosto 1939.

Descrivendo poi l'apertura dell'edizione "di guerra" 1940 della Mostra del cinema, dove assenti erano la Francia, l'Inghilterra e gli Stati Uniti, scrive: «Dunque senza giacca bianca, ma con la divisa siamo andati questa sera al cinema San Marco per l'inaugurazione della eccezionale rassegna cinematografica italo-tedesca; rassegna, ripetiamo, destinata soprattutto a documentare che nonostante la guerra il ritmo della produzione cinematografica italiana e tedesca non è rallentato»¹⁸⁹. Esaltando il cinema tedesco che «forte di una grande esperienza [...], rinnovatosi, è orientato quest'anno verso il film sano ed irradiante luce, patriottico e di propaganda. Niente pellicole malate e morbose, niente mondi moralmente viziati, ma opere cinematografiche che combattono vittoriosamente contro una mentalità gretta e snobistica» e lasciandosi trascinare infine perfino in un'enfatica lode del famigerato *Süss l'ebreo*, definito «un'opera cinematografica storica che ci fa vedere, con rara efficacia, quale è la vita della razza giudaica. E il pregio migliore della pellicola di Harlan non è tanto l'interpretazione superba di Heinrich George, Ferdinan Marian, Kristina Soderbaum e Werner Kraus, non tanto l'atmosfera viva e fusa, ma la descrizione di questa vita piena di bassezze e di peccato. Un film forte *L'ebreo Süss* ...»¹⁹⁰. Tuttavia, saldato il dazio, obbligatorio nelle circostanze in cui si produceva la

¹⁸⁹ Cit. in Nino Tripodi, op. cit., pp. 454-455.

¹⁹⁰ G. Aristarco, *Venezia 1940*, in «Via Consolare», A. I, agosto 1940. Anche in questo caso è necessario ricordare che molti altri (per l'età o la personalità intellettuale, più provvisti di anticorpi) si adeguarono alle più vili direttive ufficiali di politica culturale: anche, ad esempio, Antonioni si rende responsabile di un imbarazzante encomio di *Süss l'ebreo* (M. Antonioni, *L'ebreo Süss e il cavaliere di Kruja*, in «Il Corriere padano», 6 settembre 1940), Massimo Mida Puccini elogia Goebbels, a cui si deve il merito se ogni tedesco può oramai godere di «un cinema nel quale possa ritrovare se stesso, la sua natura e le sue manifestazioni più elevate e schiette», un cinema che capovolge lo spirito di quello generatosi nell'era democratica in cui allignava «un cinema di pochi intellettuali, un movimento staccato dalla vita del paese, che non aveva ragioni di profonda umanità» e che «con il popolo e con le aspirazioni della Germania non aveva nulla a che fare», impregnato com'era dal giudaismo; adesso invece il ministro della propaganda sta agendo «perché in tempo di guerra si producano lavori più belli e migliori qualitativamente di quelli prodotti in tempo di pace», sicché senza dubbio nel paese alleato «si avrà una produzione non soltanto migliore, ma anche molto superiore a quella passata», M. Mida Puccini, *Il cinema tedesco oggi*, in «Cinema», 25 giugno 1940, citato in N. Tripodi, op. cit., pp. 452-453..

maggior parte delle recensioni di cinema tedesco (i rendiconti della Mostra veneziana¹⁹¹), rappresentato dall'incensazione della collaborazione italo-tedesca con il favore, più o meno di maniera, accordato alle manifestazioni culturali più "ufficiali", e quindi meno contestabili, di essa, non è difficile notare negli scritti di Aristarco i segnali di un fastidio che si andrà man mano accentuando per l'esclusiva e smaccata preoccupazione propagandistica che animava la produzione del Terzo Reich a scapito della qualità linguistica e della ricerca artistica: l'iperpatriottico *Pour le mérite* di Karl Ritter è bollato in questi termini: «Il film, che ha avuto un grande successo in Germania, è alquanto prolisso e risente troppo di un calcato scopo di propaganda»¹⁹². Almeno fino al 1942, anno a partire dal quale verranno spesso stroncati senza alcuna esitazione¹⁹³, Aristarco continua a giudicare i film tedeschi che, nella loro stragrande maggioranza, non escono dal perimetro di un impianto nazional-patriottico spesso basato sull'abusato conflitto tra i doveri civili e militare e i diritti del sentimento amoroso, «dignitosi, nobili, accurati» ma senza «grande valore cinematografico, quindi artistico. Il dialogo è eccessivo: molte cose vengono espresse dalle parole, non dalle immagini»¹⁹⁴: non soddisfacenti cioè quei requisiti di pura cinematograficità fissati come soglia da varcare per ricevere il marchio d'arte d'origine (cinematografica) controllata. È dunque forse possibile rintracciare nell'affermazione, spesso ricorrente nelle recensioni sui film tedeschi ma, nella mostra del cinema del

¹⁹¹ la manifestazione che più coinvolgeva l'impegno della stampa [...] era la Mostra Internazionale del cinema di Venezia, vuoi per la sua intrinseca importanza di vetrina della produzione cinematografica mondiale, vuoi per l'impegno che il regime metteva nella organizzazione delle cosiddette "Olimpiadi dello schermo", anch'esse fascistizzate come molte altre manifestazioni culturali. Ogni anno, prima dell'estate, articoli provvedono a informare i lettori dei futuri programmi della Biennale cinematografica, ponendo in rilievo l'opera del regime», C. Bragaglia, *Critica cinematografica, politica culturale e dissenso sul "Corriere padano" (1934-1943)*, op. cit., p.93.

¹⁹² G. Aristarco, *All'Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 13 agosto 1939.

¹⁹³ Con qualche significativa eccezione, come nel caso della recensione del *Grande re*, del regista "di corte" nazista Veit Harlan: «Ad ogni modo l'impegno produttivo, l'assunto squisitamente politico che la politica investe, l'imponenza delle masse sono cose che fanno onore alla cinematografia tedesca. E per questo, soprattutto, il film è stato premiato e in Germania con l'anello d'onore, e a Venezia con la Coppa Mussolini» (G. Aristarco, *Il grande re*, 15 gennaio 1943. Il corriere padano).

¹⁹⁴ G. Aristarco, *Un film tedesco: Un grande amore*, in «Il Corriere padano», 11 settembre 1942.

1942 ad esempio, riferita a tutta la produzione passata sugli schermi della laguna, secondo cui i film in questione investono «un assunto squisitamente politico e propagandistico» ma «artisticamente dicono poco o nulla»¹⁹⁵, un'insofferenza verso la posticcia mistificazione patriottica dei film tedeschi: magari inconsapevole, priva ancora di una dimensione morale e politica, ma rivelatrice di esigenze e tendenze, non solo di ordine artistico, già sotterraneamente attive. E

Queste, a posteriori, possono assumere il significato di un terreno preparatorio alla chiarificazione traumatica destinata a realizzarsi prima con la battaglia per *Ossessione* e poi con la guerra e la partecipazione alla Resistenza. D'altra parte spia di una sensibilità più risentita, attraverso la maturazione di un gusto dissonante rispetto ai canoni imposti dal regime, è anche la predilezione mostrata da Aristarco verso aspetti del cinema tedesco senz'altro discordanti dalla prevalente poetica estetizzante-nazionalistica. Così la levità sorridente, l'aggraziato brio di marca "viennese" delle opere di un regista come Willi Forst appaiono quasi un antidoto alle brumose e corrusche esaltazioni patriottiche germaniche, e segnano una preferenza il cui valore anticonformistico sembra talvolta essere avvertito, se non pienamente assunto nella coscienza dei suoi presupposti e delle sue conseguenze ultime, dallo stesso Aristarco quando egli le mette in contrapposizione alla maggioranza della produzione tedesca¹⁹⁶. A Forst Aristarco dedica, oltre alle recensioni d'obbligo per i veneziani inserite nei pezzi cronachistici sulla Mostra, ben due articoli "monografici"¹⁹⁷ in cui ricostruisce la carriera dell'artista, dai suoi inizi di attore teatrale fino all'esordio sul set cinematografico davanti e dietro la cinepresa, illustrandone sia la filiazione clairiana, nella squisita sensibilità delle pitture urbane, sia quella lubitschiana nella effervescenza e leggiadria di un inconfondibile *touch* registico, e

¹⁹⁵ G. Aristarco, *Serata antibolscevica alla Mostra del cinema*, in «Il Corriere padano», 12 settembre 1942.

¹⁹⁶ Cfr. G. Aristarco, *Bilancio di sedici giorni di cinema sulla Laguna*, in «Il Corriere padano», 23 settembre 1941.

¹⁹⁷ G. Aristarco, *Primi piani: Forst attore e regista*, in «La Voce di Mantova», 4 marzo 1949; id., *Viennismo di Forst*, in «La Voce di Mantova», 17 febbraio 1941. Si tratta dunque, ed è significativo, del regista cinematografico su cui più Aristarco soffermò la sua attenzione, almeno dal punto di vista quantitativo.

magnificandone al tempo stesso «la matematica rigosità del montaggio» e il divagante eclettismo; così la stessa scrittura aristarchiana si alleggerisce, depurandosi dalle scorie lessicali di un'impostazione rigidamente e cupamente prescrittiva che svapora qui in una terminologia aerea ed impressionistica (parole "leggere" come "operettistico", "lezioso", "mondano", "spettacolare" perdono ogni accezione moralisticamente negativa e diventano semplicemente i tasselli necessari per ricomporre sulla pagina lo scintillante mosaico dell'universo forstiano), e si distende più ariosa e vivace nella descrizione del mondo poetico di Forst, che è «il mondo della Vienna dei valzer, gaia e gaudente, libertina e spensierata, quello stesso che vive dentro di lui. E Forst ha ritratto appunto vari mondi attraverso questo suo mondo»¹⁹⁸.

«Che cosa sia il cinema americano molti sentono, con quell'ambivalenza di simpatia e di fastidio che è stata descritta come uno dei nostri irriducibili complessi di europei, ma nessuno forse ha posto in luce con il necessario vigore. Ora che un'astinenza obbligatoria ci ha guariti dagli eccessi di pubblicità e dal fastidio di un'abitudine si può forse ricapitolare il significato di quell'episodio educativo e riconoscere nel cinema americano il più grande messaggio che abbia ricevuto la nostra generazione [...] Allora quel cinema entrò nella nostra vita come una presenza insostituibile; cresciuto con la nostra stessa giovinezza ci insegnò a vedere e a comporre secondo nuove misure, modificò la storia e la geografia dei nostri cervelli, fu insieme scuola e polemica, divertimento e mitologia»¹⁹⁹.

Così Giaime Pintor esprimeva l'impatto che il cinema americano esercitò su un'intera generazione; e d'altra parte è superfluo ricordare quanto il liberante mito letterario di un'America selvaggia e barbarica, nella particolare forma che assunse ad opera soprattutto di Vittorini e Pavese²⁰⁰, incise sul rinnovamento generale della

¹⁹⁸ G. Aristarco, *Viennismo di Forst*, op. cit..

¹⁹⁹ G. Pintor, *Il sangue d'Europa*, Einaudi, Torino, 1950.

²⁰⁰ Gli interventi fondamentali per la creazione del nuovo mito sono stati raccolti nel dopoguerra nei seguenti libri: E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1957 e C. Pavese, *La letteratura*

cultura italiana²⁰¹. Al mito letterario e cinematografico dell’America, nelle sue diverse declinazioni socio-politiche ed articolazioni culturali ed artistiche, Aristarco rimase fondamentalmente estraneo, e questo segna una discontinuità forte con l’atteggiamento tenuto dalla critica più avanzata, in particolare da quello del gruppo di «Cinema»: che invece, pur nelle ovvie differenzazioni individuali e con qualche contraddizione, manifestò sempre nella sua linea complessiva un’attenzione vivissima verso quel cinema (e quella letteratura), intuendone ed esplicitandone le potenzialità innovatrici e mantenendo un benevolo occhio di riguardo nei suoi confronti perfino dopo l’ultimatum lanciato dal Ministero della Cultura Popolare, che proscrisse nel gennaio del 1942 le recensioni dei film inglesi, americani e francesi sui quotidiani e sulle pubblicazioni specializzate. Anche quando è forse possibile ravvisare nelle recensioni aristarchiane una certa consonanza con gli atteggiamenti tenuti da alcuni rappresentativi esponenti di «Cinema», ciò avviene comunque sulla scorta di un allineamento a posizioni ispirate da una profonda ambivalenza di sentimenti nei confronti degli *States*, come accade in occasione di una polemica su *Harlem* di Carmine Gallone in cui, scagliandosi contro l’interpretazione celebrativa della critica ufficiale di Doletti e Ramperti²⁰², il nostro autore denuncia la mistificazione propagandistica di un film «che vuol mostrare l’America com’è, senza polemica, senza ipocrisie, nella sua realtà fascinatrice e crudele, appariscente e barbarica. Lodevole assunto e propaganda giustificata nelle attuali contingenze. Ma la propaganda – lo dico a Gallone e non soltanto a Gallone – non è retorica, non è il dialogo ridondante. I sentimenti non vanno suggeriti grossolanamente e – come in

americana ed altri saggi, Einaudi, Torino, 1962.

²⁰¹ Cfr. D. Fernandez, *Il mito dell’America negli intellettuali italiani*, Sciascia, Caltanissetta-Enna, 1969 e, per quel che riguarda più specificatamente il cinema, J. Hay, *Popular film culture in Fascist Italy*, Indiana University Press, 1987.

²⁰² Cfr. più avanti p. 127-129. L’intento propagandistico di questo film, che contrappone la vita sana e felice della patria lontana alla corruzione e alla violenza di quella degli Stati Uniti, si palesa fin dalla sua trama, che riportiamo nella versione fornita da Francesco Savio: «Un italiano d’America, costruttore, riceve la visita del fratello più giovane, che aspira ad intraprendere negli States la carriera di pugile. Ma il costruttore finisce in carcere, falsamente accusato di omicidio da un rivale. Il fratello sostiene un match contro un boxeur negro, e, vittorioso, paga la cauzione. Appena libero, il costruttore cade sotto il tiro dei suoi nemici e, morente, addita al fratello la via del ritorno in patria», F. Savio, *Ma l’amore no*, Sonzogno, Milano, 1975, p. 201.

questo caso – in modo quasi irrispettoso e poco serio»²⁰³. Per comprendere le opzioni culturali di fondo e, probabilmente, eventuali allusioni o sottintesi (d'altronde quasi confessati da Aristarco: «[il film] è stato sceneggiato da un conoscitore dell'America quale il Cecchi [ma la serietà del contributo non si avverte]»²⁰⁴) presenti dietro queste righe, possiamo accostare loro un'altra recensione dedicata al film di Gallone, pubblicata da De Santis su «Cinema», in cui si chiama in causa appunto Emilio Cecchi, sceneggiatore del film ed autore di *America amara* (libro in cui si celebra il contraddittorio mito dell'America come vergine giardino tra edenico e tentacolare e ipertecnologizzata “giungla d'asfalto”), e, mentre si professa un rifiuto della civiltà statunitense nel suo complesso, in modo non sappiamo quanto involontariamente ambiguo o inconsapevole si finisce per esprimere una sincera ammirazione per un realismo letterario capace di affondare impietosamente lo sguardo nelle piaghe della società (il che significava implicitamente anche ammirazione per un paese che tale inesorabile ricerca della verità consentiva, per il coraggio e la forza che dimostrava non celando a se stesso i propri drammatici problemi):

« L'America è ancora oggi un ottimo specchietto per le allodole, che funziona benissimo quando si vuole colpire la fantasia popolare! Non sapremmo giustificare altrimenti l'opera degli sceneggiatori Amidei e Cecchi. Di quest'ultimo, soprattutto, che conta al suo attivo un acuto e profondo studio sull'America e che, in altra sede, ha dipinto quello stesso mondo dei *gangsters*, dei negri, dei locali notturni con tocchi di uno scottante realismo. Prospettare al nostro pubblico un'America così come egli l'aveva vista nel suo libro, con tutti i difetti ed insieme la pietà che ispira, questo era fare della propaganda sul piano di una intelligenza più sveglia, e, ciò che più conta, con un più alto senso di umanità [...] Perché dunque, questo tradimento alla verità dei fatti da parte di chi altra colta aveva saputo ben guardare quella stessa verità? Appunto: il pubblico si sarebbe trovato in presenza di combinazioni e movimenti nuovi, che non aveva conosciuti neppure nella autentica produzione americana, e lo spettacolo in questo modo, certo, non avrebbe offerto le stesse garanzie di successo. [...] Ma l'America, l'America vera, quanto più si accusa, oggi, nell'opera dei suoi scrittori, con termini di giudizio quale nessuna

²⁰³ G. Aristarco, *Harlem*, in «Il Corriere padano», 25 aprile 1943; cfr. anche id., *Giudizi non validi*, in «Il Corriere padano», 4 luglio 1943.

²⁰⁴ Ivi.

propaganda è ancora riuscita a fare! E chi rilegga solamente *Sanctuary* o *Pylon* di Faulkner, non potrà non riportarne un violento disgusto e una angosciata pietà nei riguardi di un popolo che vive ancora in uno stato di sonnolenza mentale, privo di interessi vitali e dominato da incoscienti forme di vita»²⁰⁵.

D'altra parte, a causa della legge sul monopolio, il cinema americano è totalmente assente dalla recensioni di Aristarco; sicché, possiamo avanzare qualche ipotesi soltanto sulla base di cenni, riferimenti e raffronti che chiamano in causa opere di quella tradizione. A parte la presenza ricorrente, ma limitata quasi sempre alla semplice citazione, di pochi nomi di cineasti americani richiamati come autorevoli esempi di un cinema d'arte (Vidor, Capra, Ford, Mamoulian, una volta Chaplin), Aristarco si limita, conformemente alla più diffusa prassi critica dell'epoca, a sottolineare l'affinamento tecnico, la perfetta padronanza di un linguaggio cinematografico capace di orchestrare dialogo e azione secondo cadenze dinamiche e ritmicamente calibratissime, e la vivacità e spontaneità di prodotti frutto di una efficiente organizzazione industriale: stigmatizzandone allo stesso tempo la superficialità evanescente e lo sfruttamento cinico e strumentale del divismo, di cui deplora a più riprese la nefasta influenza («Un esempio magnifico ci veniva dato sino a poco tempo fa dall'americano Taylor, l'adoratissimo, l'amatissimo, il divissimo e bellissimo Taylor, che le signorine sognavano e sognano nel buio delle sale cinematografiche e per il quale hanno fatto un'insana e morbosa malattia»²⁰⁶). Così, l'americanizzazione della cinematografia svedese comporta per il prodotto filmico la possibilità di diventare «leggero, divertente, tecnicamente scorrevole e ben interpretato»²⁰⁷; ma, per contro, il «valore cinematografico vero» viene distinto da «quello americano e deleterio dell' "azione" e dell' "esterno" che fanno cinema ad

²⁰⁵ G. De Santis, *Harlem*, in «Cinema», n. 165, 10 maggio 1943.

²⁰⁶ G. Aristarco, *Problemi del cinema*, in «La Voce di Mantova», 16 maggio 1939.

²⁰⁷ G. Aristarco, *Gente che passa*, in «Il Corriere padano», 5 settembre 1943.

ogni costo»²⁰⁸. Addirittura Aristarco si spinge fino a sanzionare senza appello come «genere tipicamente americano, privo di elementi filmici» la commedia cinematografica, «il cui successo è legato a situazioni leziose e a un dialogo brillante»²⁰⁹. Se il critico manifesta dei sentimenti nostalgici verso quel fantastico continente perduto che diviene il cinema americano dopo la legge Alfieri del '38, essi concernono quei motivi di attivismo, di esuberanza atletica, di vigore giovanile e spirito di avventura pienamente assimilabili all'ideologia ufficiale: valori che il fascismo, anzi, voleva fossero riconosciuti come propri. Non appare dunque casuale, in questa prospettiva, che l'unico divo a cui Aristarco dedichi un articolo celebrativo sia un attore come Douglas Fairbanks (il cui umorismo euforicamente ottimistico viene, assai significativamente, opposto a quello dolcemente amaro di Charlot e a quello silenziosamente corrosivo di Keaton), nel cui mito tutti quei motivi si intrecciano indissolubilmente:

«Tu sei stato qualcosa di più di un attore e di un grande attore [...] Sei stato l'eroe della nostra primissima adolescenza: uomo giovane e forte, pronto a marciare in avanti, alla conquista dell'azione. Ecco perché alla comicità pessimistica di Charlot, alle insulse cavalcate di Tom Mix, alle pantomime più o meno vuote di Harold Lloyd e di Buster Keaton [...] preferivamo te, o Doug. Cosa valevano gli altri di fronte al tuo sincero, aperto, comunicativo sorriso, alla tua gaia e ottimista comicità? Tu galoppando, saltando, fuggendo e, soprattutto, sciabolando – la sciabola era una cosa che faceva tutt'uno con te! – ci conducevi fino all'ultima scena con l'animo continuamente sospeso. E come ci sorridevano gli occhi alla conclusione logica di tutte le tue avventure, conclusione che era inevitabilmente la vittoria, il successo, il trionfo»²¹⁰.

²⁰⁸ G. Aristarco, *Per gli esercenti*, in «Il Corriere padano», 4 marzo 1943.

²⁰⁹ G. Aristarco, *La Svezia oggi*, in «Il Corriere padano», 11 luglio 1943.

²¹⁰ G. Aristarco, *Addio Douglas*, in «La Voce di Mantova», 12 dicembre 1939. Può essere interessante notare che il fascismo doveva ben presto ritirare il salvacondotto ideologico a quella sorta di epopea atletica rappresentata dai film americani alla Fairbanks, insospettito (giustamente) dalla insidiosa carica ideologica presente in essi: «Nemmeno della famosa spensieratezza del tipico film americano crediamo sia il caso di fare un conto assoluto. I bei fil sportivi, dal ritmo rapido e attraente, si trascinano al fondo, a rifletterci un poco, una morale democratica, puritana, filistea e razzista di pretta marca yankee, che i giovani fascisti dovrebbero accettare con le molle. L'America cinematograficamente pura, non europeizzata sarà forse anche grande, nel suo genere, ma perché proprio l'Italia dovrebbe essere il suo profeta?», G. Vecchietti, *L'uomo ombra. Chi si fida*, in «Critica fascista», n.2, 15 novembre 1936, pp. 31-32, cit. in G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, op. cit., p.164.

Più spesso il monopolio e la conseguente scomparsa dagli schermi italiani del cinema americano vengono evocati in quelle occasioni in cui Aristarco vuole mettere in guardia dalla perniciosa contaminazione del cinema italiano a causa dell'acritica imitazione dei moduli standardizzati tipici della produzione statunitense. Questa denuncia del tentativo di replicare passivamente i caratteri più disimpegnati e superficialmente accattivanti del cinema made in U.S.A. (che, come abbiamo già visto, fu pienamente sostenuto e appoggiato dal regime, preoccupato di riempire il vuoto lasciato dai film americani con un surrogato evasivo più consona ai propri bisogni ideologici²¹¹), e del loro esito fallimentare, ricorre abbastanza frequentemente nelle recensioni di Aristarco («Fino ad oggi il film leggero, senza contenuto etico e sociale è il preferito. Con esso, tutti quelli sostenuti da condimenti americani più o meno appetitosi. Verso questi va evolvendosi il gusto di molti. E oramai non si concepisce più un film in cui pugni, colpi di rivoltella, sparatorie, amanti, adulteri, tabarini, ballerini più o meno vestite, cantatine insulse e altre cose simili di marca prettamente standardizzata non siano i fattori fondamentali»²¹²; «E c'è ancora tra i nostri registi chi cerca di imitare l'America...»²¹³). Ed è lo snodo fondamentale di un articolo nel quale, riportando gran parte di uno scritto di Renzo Renzi intitolato *Polemica anti-americana*²¹⁴ con cui si dichiara in perfetto accordo («dopo quanto abbiamo riportato e sottolineato ci sembra superfluo ripetere che siamo, non in linea di massima, ma in modo del tutto incondizionato col Renzi. E con lui sicuramente ci auguriamo che questa sacrosanta polemica anti-americana possa trovare qualche eco nella nostra stampa cinematografica, sempre un po' cauta – sì, sì, anche questo è sacrosanto, caro Renzi – nel prendere posizione»), si propone di contribuire ad «una netta chiarificazione del fenomeno, che non manca di interessare piuttosto

²¹¹ «Il cinema americano rimane - nonostante le divergenze o le prese di distanza ideologiche – un punto di riferimento indispensabile anche per la produzione, e viene evocato strumentalmente nella fase di rilancio della cinematografia italiana», (ivi).

²¹² G. Aristarco, *Problemi del cinema*, in «La Voce di Mantova», 16 maggio 1939.

²¹³ G. Aristarco, *Birichino di papà*, in «Il Corriere padano», 6 aprile 1943.

²¹⁴ R. Renzi, *Polemica anti-americana*, in «Architrave», A. I, n.3, 1 febbraio 1941.

profondamente la nostra civiltà», una volta preso atto del carattere e delle conseguenze non puramente economiche dell'iniziativa legislativa («Messa da parte ogni considerazione per cui il monopolio veniva così a decadere in parte nelle sue finalità, poiché rimaneva una pura e semplice restrizione di carattere finanziario, mentre è dimostrato che non solo l'economia regola la vita dei popoli»). Aristarco parte dal principio dell'esistenza di una «rettorica» che esprimerebbe lo spirito dei diversi sistemi industriali nazionali, affermando di volersi occupare del film medio americano proprio perché esso sarebbe «quello che più caratteristicamente porta i segni della “rettorica” facente parte del sistema industriale d'Oltre Oceano». A tale «rettorica» hanno dato un fondamento non soltanto gli onesti artigiani delle fabbriche hollywoodiane ma anche «artisti e persone d'ingegno» il cui «collaborazionismo ha contribuito a volgarizzare il prodotto ed a definire le linee essenziali di tale “rettorica”». Non si creda però che il contributo di autentici artisti possa riscattare il commerciale prodotto hollywoodiano: esso infatti, per raggiungere il suo scopo («aumentare i fili di comunicazione con un pubblico più vasto»), deve smussare tutte le punte creative e gli anticonformismi poetico-linguistici che potrebbero ostacolare quel processo di identificazione-trasfigurazione tra il pubblico e gli eroi di celluloidi costituente la chiave del successo dei film hollywoodiani: il carattere «internazionalistico (non universalistico, intendiamoci, nel senso alto della parola)» è appunto basato sulla soddisfazione del desiderio del pubblico «di andarsi a ritrovare sullo schermo in una versione della propria umanità non del tutto sgradevole». Il populismo corruttore di quella produzione viene decisamente respinto da Aristarco, che cita ancora una volta Renzi, in nome dell'utopia innovatrice dell'*homo novus* fascista:

«L'esperienza americana [...] ci dà la possibilità di fare una più approfondita conoscenza con quelle che sono le reazioni e le esigenze della superficialità media dei cittadini del mondo, ma non bisogna dimenticare che noi tendiamo ad un'alta umanità, non ad un'umanità qualsiasi

puramente popolare: allora soltanto la nostra sarà una posizione veramente ed essenzialmente morale».

Il rigetto della cosmopolita e frivola civiltà americana si accompagna ovviamente alla condanna degli schemi espressivi (Renzi nel suo articolo si sofferma soprattutto sull'analisi dei meccanismi narrativi della commedia sentimentale) che di questa sono espressione, poiché essi sono «la negazione più assoluta di ogni sentimento artistico, specialmente se applicati alla nostra anima italiana. Essi, nella formula, inaridiscono le fonti di osservazione della vita, di quella osservazione autonoma ed indipendente che sarà sempre linfa vitale per ogni spirito dalle grandi possibilità». Richiamandosi all'assunto nazionalistico Aristarco conclude con un auspicio che segna un vero e proprio rovesciamento del mito cinematografico americano, che finisce per rappresentare la negazione, invece che la massima approssimazione, dell'autentica essenza del cinema:

«Se l'industria italiana [...] dovrà reggersi anch'essa su di una "rettorica", facciamo che i fondamenti di tale "rettorica" siano i più altamente umani possibili e non si tramutino mai, non dico nell'imitazione, come ora si sta facendo, ma nemmeno nell'altezza civile di quelli americani. Il dramma più grave che ora incombe sul cinema italiano è, nella fretta del numero, lo schematizzarsi delle forme espressive secondo i sistemi di Hollywood, ed il necessario allontanamento del cinema dal vero cinema»²¹⁵.

Diverso il discorso, più oscillante e contraddittorio, per quel che riguarda il cinema francese. Innanzitutto, la sua diffusione, come abbiamo già detto, non risentì, se non in minima parte, dell'ostilità politica mostrata dal fascismo verso la nazione transalpina. Anzi, in seguito alle conseguenze della legge sul monopolio che aveva determinato la necessità di sopperire rapidamente alla mancanza del prodotto

²¹⁵ G. Aristarco, *Insinuazioni*, in «La Voce di Mantova», 15 maggio 1941.

cinematografico americano, la circolazione dei film francesi raggiunse dimensioni davvero ragguardevoli e beneficiò di un notevole allentamento delle maglie della censura²¹⁶. L'interesse verso la migliore produzione francese del tempo, i cui principali autori avevano partecipato attivamente all'esperienza del *Front populaire*, fu dunque una delle componenti che incisero nel modo più decisivo sull'evoluzione del gusto di Aristarco, fornendo essa l'esempio concreto di un cinema che univa un altissimo livello artistico ad un'abrasiva e disincantata esplorazione del realtà sociale. Il cinema francese dava a lui come ad altri insomma «"le pezze d'appoggio"» al discorso culturale, già avviato o in procinto di avviarsi, contro la "spensieratezza" del cinema italiano allora in auge, al quale i film di Renoir e di Carné e, al limite, perfino degli Allegret e di Duvivier, davano il sostegno e il conforto di un abbastanza vasto consenso di pubblico»²¹⁷. Inoltre, come scrive bene Gian Piero Brunetta, «se il fascismo strizza l'occhio alle mitologie americane e cerca di appropriarsi, mutando il segno, dei miti sovietici, nei confronti del cinema francese eleva da subito una netta barriera di rifiuto [...]» e «l'accettazione o meno del cinema francese diventa pertanto un test ideologico abbastanza interessante per quanto riguarda gli atteggiamenti sia nelle riviste giovanili che in quelle più specificamente cinematografiche»²¹⁸. Assieme ad una certa tradizione del muto italiano, al verismo letterario e alla letteratura americana, il cinema francese rappresenta poi un elemento fondamentale di quella sintesi culturale dalla quale scaturirà una nuova,

²¹⁶ «In questo periodo si verifica, nel cinema, una "fuga" in qualche modo assimilabile a quelle riscontrabili in altre aree della cultura. Ci si riferisce ai nullaosta di programmazione rilasciati, nonostante i preesistenti rilievi della censura, a certi film francesi, a cominciare da *L'angelo del male* e *Verso la vita*, entrambi di Jean Renoir, un autore prima categoricamente proibito, e al consenso della autorità alla realizzazione di *Ossessione*. Si era però già sul finire dell'era in orbace e comunque occorre precisare: l'improvvisa tolleranza nei riguardi di Renoir era connessa con la necessità di foraggiare un mercato languente e il film di Visconti fu poi imbrigliato. Le smagliature possono tuttavia ritenersi sintomatiche dell'allentamento dei freni censori, della difficoltà per il regime di mantenere, nel cinema, la precedente rigidità, costretto a cedere dalla congiuntura economica di guerra e dal conseguente inaridimento delle fonti approvvigionamento, vuoi dalle spinte di una cultura non ancora in grado di definire quale fosse il suo nuovo ruolo, ma già cosciente di averlo», M. Mida Puccini, L. Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, op. cit., p. 52.

²¹⁷ Ivi, p. 55.

²¹⁸ G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, op. cit., p. 174.

rivoluzionaria forma di realismo per il cinema italiano, fornendo al contempo la matrice strutturale e figurativa del film che ne segnerà la nascita: *Ossessione*. Aristarco, che fin dall'inizio manifesta una certa attenzione al film francese (contribuì all'organizzazione di una serata retrospettiva dedicata a René Clair nell'ambito del Cineguf mantovano), registra precocemente la forza e la novità di un cinema, come quello di Duvivier, che si sforza di cogliere la vita nella sua nudità, senza ipocrisie e infingimenti, senza edulcorarne le pene e miserie («È la vita vera, di tutti i giorni, con le sue disillusioni, con i suoi dolori, con le sue amarezze e le sue piccole ed effimere gioie, con i suoi infiniti e multiformi drammi, che lo attrae e lo appassiona. Sono i casi singoli di questa, osservati da fatti crudi, scarni, scheletrici di cronaca, che coglie in ogni più piccolo particolare, in ogni minuta osservazione per sostenere le sue tesi che non mancano certo di un valore etico, sociale e di spunti filosofici»); e si dimostra consapevole di come questa innovativa carica realistica sia legata all'irrompere sullo schermo di un quasi inedito panorama umano e sociale («Gli stessi personaggi che ama e predilige – siano questi i poveri, gli umili, i rieiatti, gente dal vestito rude, ma di sentimenti umani e profondi, o siano i perduti nel vizio e nell'imbroglio – tutti sono colti con verità umana e toccante. Balza ognuno dinnanzi ai nostri occhi con una propria fisionomia, un proprio sguardo, un'impronta particolare, in modo che vediamo sorgere e prevalere in essi i sentimenti che ne contraggono il volto e ne determinano le azioni»). Il crudo disincanto che trapela dai film del regista francese non viene inoltre bollato come un segno di decadenza culturale, di estenuazione morale o di artefatto pessimismo, ma interpretato come la necessaria manifestazione di una vigorosa e virile sincerità artistica, di un'irriducibile volontà di realismo:

«Duvivier non farà mai un filmetto che non dica le sue idee. Idee, se vogliamo, scettiche e pessimistiche, ma di uno scetticismo e pessimismo non malati e morbosi, ma sani, reali, rispecchianti con mirabile evidenza la vita [...] Affermare quindi, dopo tutto questo, che Duvivier è un realista,

sarebbe troppo poco. Per essere più precisi diremo che è un entusiasta della realtà»²¹⁹.

Aristarco in questo primo articolo sembra dunque orientarsi decisamente verso un'istanza realistica il cui modello espressivo viene ritrovato nel grande cinema francese, capace di rispondere a quelle esigenze sociali ed un bisogno di approfondimento culturale che il cinema americano non riusciva a soddisfare, aprendo così la strada a quel riconoscimento del contributo della Francia al rinnovamento del cinema italiano che diverrà esplicito più tardi, con tutti i suoi sottintesi politici, sulle pagine di «Cinema»²²⁰. Ben presto però sulla posizione critica di Aristarco nei confronti della produzione francese comincerà a gravare l'influenza dell'impostazione moralistica e nazionalistica della politica culturale del regime, ed essa finirà per attestarsi su una linea più arretrata e ambigua. Se Aristarco non arriverà mai a rinnegare l'ammirazione verso il valore estetico del film francese, ribadendola anzi a più riprese (e non era comunque cosa da poco: in occasione della “fascistissima” manifestazione veneziana del 1939 scriverà: «La Francia è indubbiamente uno dei paesi più progrediti in cinematografia e si è rivelata ed imposta proprio a Venezia negli anni passati. La partecipazione francese è assicurata da tre lavori di primissimo piano diretti dai più quotati registi d'Oltralpe: *Le jour se lève* di Marcel Carné, *Derrière la façade* di Yves Mirande e di George Lacombe ed infine *La fin du jour* di Julien Duvivier, che viene al torneo veneziano già cinto dal lauro di un secondo posto ottenuto nei grandi premi nazionali dalla cinematografia francese preceduto solamente da quel *Quai de brumes* che fu uno dei più grandi

²¹⁹ G. Aristarco, *Nota su Duvivier*, in «La Voce di Mantova», 20 maggio 1939.

²²⁰ «Per Giuseppe de Santis la Francia è il paese che più ha contribuito in Europa alla nascita del film realistico e tramite una rilettura di Maupassant e Zola, Duvivier, Carné e Renoir hanno saputo collegarsi ad una tradizione e far nascere una scuola che continuava gli aspetti più emblematici della cultura europea dell'ottocento, di una cultura nella quale “l'uomo fosse scrutato non più attraverso il velo di una veste rarefatta e irrigidita, ma nudo e vero con le sue pene più umili, le sue debolezze, le sue passioni, anche le più scottanti, e i suoi ideali, non sempre solamente poetici, ma essi stessi nascenti da bisogno che la storia e la vita sociale suscitavano” (G. De Santis, G. Puccini, *L'Europa in America. A proposito dell'ultimo film di Renoir*, in «Cinema», n. 133, 10 gennaio 1942)», G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, op. cit., pp. 175-176.

successi veneziani»²²¹), scinderà tuttavia la grandezza artistica di esso dal suo contenuto etico, sociale e politico, sanzionandolo pesantemente in termini che coincidono pedissequamente con la più ottusa propaganda fascista:

«Trattandosi di una pellicola tipicamente francese, *Le jour se lève* è naturalmente cupo, sconsolato, volontariamente pessimista [...] Si tratta di un film, come abbiamo detto, malato e morboso, moralmente gretto e deficiente. [...] È infatti evidente ancora una volta, come in quasi tutti i film francesi – tipici quelli di Duvivier – la negazione della vita come gioia di vivere. E una volta ancora, fatte queste riserve sul terreno strettamente spirituale, non possiamo che ammirare dell'opera i pregi puramente estetici»²²².

Questa separazione tra giudizio di cultura e giudizio di valore in cui si ripete, rovesciata, la posizione aristarchiana nei confronti del cinema tedesco, sembra anticipare quella tendenza critica alla distinzione tra film e autori che si amano (per congenialità ideologica) e che si ammirano (per qualità artistica) che Aristarco mutuerà da Gramsci e costituirà una costante metodologica per tutta la sua attività a partire dal dopoguerra. Tale atteggiamento, sul quale grava evidentemente una pesante ipoteca idealistico-crociana, permette al nostro autore una valutazione più equilibrata della produzione francese rispetto a quella fornita dalla critica di regime, uniformemente attestata sulla linea di una pregiudiziale stroncatura ideologica, più o meno articolata, almeno sul finire dell'epoca in orbace, quando l'esperienza della guerra e la maturazione culturale avevano liberato il pensiero critico di Aristarco dalla maggior parte delle sue incrostazioni nazionalistiche. Egli si spingerà così, ma siamo quasi alla vigilia del 25 luglio, a difendere esplicitamente *Il porto delle nebbie* dai pretestuosi attacchi della stampa più prona alle direttive ufficiali:

²²¹ G. Aristarco, *Preludio alla VII mostra d'arte cinematografica*, in «La Voce di Mantova», 6 agosto 1939.

²²² G. Aristarco, *All'Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 26 agosto 1939.

«*Il porto delle nebbie* – riferisce “Mat” in un recente *Meridiano di Roma* – “è il peggiore, il più bestiale film che si sia visto da qualche anno a questa parte”. A “Mat” – che è un “ingenuo” e va al cinema per “illudersi” – il realistico film di Carnè “è rimasto in gola e non c’è verso [o versione italiana] sufficiente” a fargli cambiare opinione. E umilmente, ma fermamente, si domanda quale necessità c’era di ammannirci un tale indigesto piatto“, ch , a dire il vero, il recensore romano ha riconosciuto soltanto “gli sbadigli” delle leggiadre signore alle quali aveva promesso un film bellissimo e memorabile e che alla fine dello spettacolo erano in dubbio se togliergli definitivamente la loro preziosa amicizia o se accompagnarlo al pi  vicino ospizio per mentecatti. Gi . Gli sbadigli delle leggiadre vicine. Ecco un nuovo e valido mezzo per stroncare un film artisticamente significativo»²²³.

Tuttavia questo criterio non sar  sufficiente a preservarlo dai condizionamenti ideologici della dittatura; cos , l’opzione moralistica finisce spesso per prevalere (e in quelle condizioni ambientali non poteva probabilmente essere altrimenti) sulla considerazione delle qualit  estetiche, e in diverse recensioni Aristarco si conforma alla crociata bandita dal regime al fine di salvaguardare l’*homo novus* fascista, il sano e giovanile italiano, dalla corruzione e dal morboso disfattismo etico veicolati come un veleno segreto dalle immagini insidiosamente seducenti del cinema francese. Particolarmente perniciosa doveva apparire ad un’ideologia vitalistica e basata su una retorica dell’entusiasmo, quale era quella fascista, la concezione pessimistica dell’uomo che filtrava dai maggiori film francesi.

Orio Caldiron offre un resoconto dell’attivit  delle commissioni di revisione che si occupavano della censura cinematografica dal quale   possibile estrarre un eloquente diagramma delle fobie e dei rifiuti concernenti il film francese:

«Espressione di un gusto senilmente esasperato e perverso, il pessimismo condiziona ogni opera francese. *Quai des brumes*, si svolge in un’atmosfera grigia, livida, fumosa, che toglie determinatezza e verit  alle cose e agli uomini e tutti li rituffa in un nebbioso gironc infernale. Anch’esso   il tipico prodotto di un paese che rivela la sua senilit  precipitante e morbosa, un vizio bene accertato per la sua vistosa purulenza. Tutto   triste, nei film francesi, la vita   una condanna: pesa sugli uomini la cappa algida ed

²²³ G. Aristarco, *Retorica e altri pretesti*, in «Il Corriere padano», 18 luglio 1943.

opprimente di un demone punitore. In quella civiltà cinematografica la raffinatezza è solo apparente, essa nasconde una triste realtà: niente è buono, sacro e giusto, tutto è sporco, laido e ingiusto. In tanti film, dei quali il titolo è dimenticato o perduto nelle filmografie, il fango è attraente, il suicidio circondato da un alone romantico, la prostituzione e il furto, mezzi come tanti altri per vivere. Il compito del regime, in nome della *sanità* delle proprie concezioni, è quello di salvaguardare gli spettatori da deviazioni pericolose e da facili concessioni ad una visione insana. “Incombe l’obbligo”, sottolinea un altro documento della commissione di revisione, “di denunciare il gravissimo pericolo che una produzione così malsana e velenosa potrebbe avere, se diffusa, in ispecie tra i pubblici di seconda, terza o quarta visione, nei quali il potere discriminatore è quasi nullo. C’è in questi film l’efficacia morbosa che colpisce, come certi profumi, i centri sensori con immediatezza vivace e precisa. Solo una sensibilità molto ben provveduta può essere nauseata e stancata da questa prepotente violenza di tinte e di bassi sapori”»²²⁴.

Aristarco, dopo aver più di una volta sottolineato l’incompatibilità della civiltà francese con quella fascista, convergendo in tal modo sull’affermazione da parte del regime della necessità dell’autarchia culturale («Noi abbiamo un’altra sensibilità, un altro modo di intendere, di vedere, di concepire la vita. È bene ricordare che Renoir è il regista che ha diretto *La bestia umana*, film artisticamente superiore, ma che noi – qualora fosse stato prodotto in Italia – non avremmo mai potuto chiamare spiritualmente *italiano*»²²⁵), sembra riecheggiare la succitata relazione come una “velina”, quando, arrivando addirittura ad approvare l’intervento della censura, scrive:

«Contrariamente a quanto promesso, non parleremo diffusamente - seguendo l’esempio di altri colleghi - de *La bestia umana*, presentata l’altro ieri fuori concorso alla Mostra del Cinema. Questo, per ragioni strettamente morali. Ci limiteremo così solamente a dire che ancora una volta non comprendiamo per quale ragione tutti i più grandi registi francesi – Renoir compreso – debbano mettere una morbida tecnica e una finissima poesia al servizio di soggetti spiritualmente gretti e deficienti. Evidentemente il cinema francese è maturo e ha raggiunto il suo stato comatoso con “La

²²⁴ O. Caldiron, *Il lungo viaggio del cinema italiano*, op. cit., p. XXV.

²²⁵ G. Aristarco, *Film coloniali*, op. cit.

bestia umana”, opera eticamente negativa per un voluto, esagerato, morboso pessimismo che dà nausea e disgusto. Bene ha fatto dunque la censura decidendo, fin da ora, di non importare il film in Italia, dove si respira aria ben diversa e si vive ben altrimenti che non nella pellicola di Renoir»²²⁶

o quando, ribadendo la sua tetragona fede nei più vieti stereotipi nazionalistici dell'epoca, afferma che se *Giovinette in pericolo* riesce a «non cadere in un eccesso di tragico pessimismo», si tratta di «una cosa strana per un film francese: ma tutto si spiega quando si ricordi che Pabst, il regista, è di Vienna»²²⁷.

La sostanziale positività del giudizio di Aristarco sulla produzione francese deve quindi essere sfumata dalla considerazione di questi pesanti ondeggiamenti e dal fatto che, se la visione dei film di Renoir, Carnè, Duvivier, Clair contribuì grandemente a determinare un'evoluzione, un allargamento della sua coscienza critica, egli non arrivò mai a vedere e a sostenere in essi, come fece invece il gruppo di «Cinema», il modello di «una “ricreazione” ispirata», di quell' «affondarsi potente nelle sofferenze di un mondo vicino e sempre riconoscibile»,²²⁸ capaci di sostanziare quel profondo rinnovamento del cinema italiano in direzione realistica il cui bisogno e la cui attesa erano così acutamente sentiti. Anche nella recensione ad *Ossessione*, che rappresenta la punta più avanzata della sua battaglia critica e segna la piena acquisizione di una prospettiva coerente e solida di innovazione del cinema italiano fondata sul film realistico, pur nel riconoscimento, d'altronde inevitabile, del debito viscontiano verso i maestri d'Oltralpe, si avverte una certa tendenza ad attenuare o ridimensionare l'impronta del realismo francese sull'opera del regista milanese:

«Ed è questo film – altra cosa da precisare – italiano, nonostante le evidenti influenze neorealistiche francesi»²²⁹; «[...] ci si è ostinati nel voler vedere in ogni inquadratura una vieta imitazione del neorealismo francese (Carnè,

²²⁶ G. Aristarco, *All'Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 29 agosto 1939.

²²⁷ G. Aristarco, *All'Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 29 agosto 1939.

²²⁸ A. Scagnetti, *Svolte del cinema verista*, in «Cinema», n. 148, 25 agosto 1942.

²²⁹ G. Aristarco, *Ossessione*, in «Il Corriere padano», 8 giugno 1943.

Duvivier e il caposcuola Renoir) e nulla più. Così si è parlato di “abbozzo di film”, di “crudezza del linguaggio cinematografico malcelato da ipocrita e stagionato trucco letterario”»²³⁰.

4. UN'ETICA DELLA FORMA

Se in queste prime fasi dell'attività più propriamente recensoria di Aristarco si registrano continuamente incertezze, cambiamenti di linea, ambiguità, compromissioni e cedimenti, sintomi dei nodi irrisolti (anche generazionali) e del disorientamento di una personalità critica non ancora matura ed incapace di affrontare l'analisi della produzione cinematografica coeva alla luce di principî e criteri saldamente acquisiti, un diverso atteggiamento è riscontrabile in un insieme di articoli di impostazione “metacritica”, in cui Aristarco riflette sulla funzione della critica cinematografica contemporanea e rivendica, anche attraverso dispute infuocate, una modello di critica “nobilmente fautrice”, secondo l'espressione debenedettiana utilizzata nel dopoguerra dallo stesso Aristarco per chiarire i nuovi fondamenti della propria attività, raggiungendo ben presto una notevole risolutezza e fermezza di convinzioni.

Qui, pungolato da un acuto senso di dignità professionale e trascinato dalla logica stessa di una riflessione “metacritica” volta a fondare le ragioni di una critica educatrice in grado di contribuire fattivamente, tramite la creazione di più favorevoli condizioni di ricezione, all'affermazione di un nuovo cinema italiano artisticamente

²³⁰ G. Aristarco, *Equivoci su “Ossessione”*, in «Il Corriere padano», 27 giugno 1943.

valido, il nostro autore si trova a confrontarsi in modo necessariamente conflittuale con complessi problemi di tipo massmediologico concernenti la dinamica culturale all'interno del perimetro socio-economico di un regime reazionario di massa quale quello fascista: che, come abbiamo visto, considerava la propria politica cinematografica come un'importante componente strumentale della propria strategia di manipolazione e di controllo sociale, orientandola verso un populismo corruttore tramite abili manovre orchestrate sia sul piano economico-industriale, sia su quello più "sovrastrutturale" della stampa specializzata. In questo quadro non sorprende certo la ricorrente attenzione alle reazioni del pubblico che Aristarco manifesta nelle sue recensioni. Il critico infatti è perfettamente cosciente del ruolo decisivo svolto dagli spettatori nell'affermazione di quel cinema artistico di cui auspica e si sforza di favorire l'avvento. È per questo che si compiace quando gli spettatori, almeno secondo il suo avviso, paiono uscire da una fruizione cinematografica indifferenziata, consenziente e puramente "alimentare", per manifestare un'attitudine maggiormente consapevole ed avvertita. Così ad esempio accoglie con approvazione il dissenso mostrato dalla sala veneziana in occasione della proiezione, durante la Mostra del 1939, del film svedese di Lindberg, *Giovanotto, vivi la tua giovinezza*: «Il pubblico della Mostra, che già dall'anno scorso elargiva troppi consensi incontrastati e sembrava deciso ad applaudire sempre, ricomincia ad avere così quella serenità per cui è celebre»²³¹.

In un articolo pubblicato sulla rivista del GUF di Forlì, *Via Consolare*, affronta poi esplicitamente il problema del rapporto tra cinema e pubblico, sottolineando come una delle maggiori cause della pessima china presa dalla produzione contemporanea sia appunto da identificare nella scarsa inclinazione di esso verso il film d'arte:

«Tutto dipende, in massima parte dal pubblico. È colpa sua se l'elenco delle opere significative va facendosi sempre più povero e la zavorra aumenta; se

²³¹ G. Aristarco, *All'Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 15 agosto 1939.

film come *L'uomo di Aran*, *Angelo azzurro*, *Varietà*, *Incendio nella miniera*, *Nostro pane quotidiano*, *Alleluia*, *Sinfonia nuziale*, le ottime pellicole insomma, non appaiono più troppo di frequente. È in massima parte colpa sua, perché il pubblico è il depositario del successo di un film, e di conseguenza il tono di produzione tiene dietro al suo gusto: il produttore, da buon industriale, non corre dietro al bello dell'arte, ma al vizio dei propri clienti, che è l'utile del commercio. E se il pubblico continuerà ad accogliere, come amaramente abbiamo constatato, con zittii e addirittura con fischi, ad esempio, *Un uomo di Aran*, (indimenticabile poema pieno di semplicità persuasiva e potente, che ha il solo torto di non aver tresche amorose), come andrà a finire è ovvio»²³².

Purtroppo, la frequentazione delle sale cinematografiche di provincia o la partecipazione ad eventi dalle grandi pretese culturali, come la Mostra di Venezia, sembrano confermare i peggiori timori del critico mantovano: così, recensendo con favore un'interessante operazione di archeologia e documentazione filmica piuttosto originale e dal valore culturale non indifferente per l'epoca (un'antologia della produzione cinematografica italiana del periodo del muto, con scene tratte da *La presa di Roma* fino a *Quo vadis*, *Cenere* ecc), Aristarco commenta: «Il Mazzotti e lo Scarpa, non volendo, come del resto una didascalia finale opportunamente avverte, fare un lavoro per il pubblico (che di solito è quasi sempre recalcitrante a queste retrospettive. Vane fatiche le vostre, camerati del Cineguf!)...»²³³.

In altro luogo poi desolatamente constata:

«Il pubblico (e parlo anche di quello provvisto d'una certa maturità intellettuale) va al cinema come andrebbe ad una partita di calcio, ad uno spettacolo di "varietà": per passare due ore in una sala buia, magari in femminile compagnia. E dimentica che il cinema può dare anche un godimento estetico»²³⁴

salvo poi, inopinatamente, appellarsi ed enfatizzare la buona accoglienza riservata dal pubblico veneziano (trascurando il fatto, da lui più volte ricordato, che, nella città

²³² G. Aristarco, *Cinema e pubblico*, in «Via Consolare», A. I, n. 7-8, giugno-luglio 1940.

²³³ G. Aristarco, *All'Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 24 agosto 1939.

²³⁴ G. Aristarco, *Per gli esercenti*, in «Il Corriere Padano», 4 marzo 1943.

lagunare, di un pubblico specializzato di critici, professionisti e amatori dell'arte cinematografica si trattava, dunque poco rappresentativo del pubblico di massa a cui gli industriali guardavano...) a film cui attribuisce una qualità di purezza di linguaggio visivo, cogliendo l'occasione di sponsorizzare ai produttori, rimarcandone la convenienza anche commerciale, un «*cinema cinematografico* e quindi artistico» costituito da «pellicole nello stesso tempo commerciali, che piacciono al pubblico»²³⁵. In questo caso dunque il pubblico sembra essere dotato di una non trascurabile sensibilità artistica, di un istintiva raddomanzia estetica capace di captare, riconoscere ed apprezzare puntualmente la compiutezza formale, la congruenza del linguaggio filmico con quei presupposti "purovisibilisti" in cui risiede per Aristarco la garanzia di una dimensione davvero artistica del cinema (che, nelle sue parole, diviene garanzia di successo economico):

«E dove non si è cercato di ispirarsi ad un linguaggio visivo, ma teatrale, meno è stato il successo e delusa l'aspettativa: non solo dai critici [...] ma dal pubblico stesso. Il quale ha applaudito a schermo acceso la bellissima e visiva sequenza della scala in *Una storia d'amore* di Camerini e del medesimo film ha poi dissentito tutta la seconda parte (quella della clinica) che si affida al dialogo»²³⁶.

Per quanto, a ben guardare, forse più che la fiducia nella competenza del pubblico agisce chiarinamente in queste affermazioni la fede in una capacità diffusiva dell'arte filmica, capace di affermarsi per se stessa, in virtù di un'autonoma ed irresistibile capacità di irradiazione in grado di superare le barriere della preparazione culturale e di apparire evidente anche ad occhi non particolarmente educati:

²³⁵ G. Aristarco, *Invito alle immagini*, in «Il Corriere padano», 8 settembre 1942.

²³⁶ *Ibidem*.

«Del resto, in linea di massima, “sono i buoni film, i film d’arte che hanno fatto la fortuna anche di quelli brutti”. La cinematografia americana e quella francese insegnano (Chiarini, *Cinque capitoli sul film*)»²³⁷.

Solo qualche giorno dopo, infatti, Aristarco torna a denunciare la scarsa avvedutezza degli spettatori veneziani, incapaci di riconoscere il processo di «decadenza» che coinvolge l’opera di Willi Forst:

«Queste, si intende, sono riserve puramente suggerite da un giudizio critico-artistico. Dal lato spettacolare *Sangue viennese* ha tutti i numeri per divertire un pubblico non iniziato. Il film infatti è stato lungamente applaudito e ha suscitato convinte risate, specialmente per merito della coppia Hans Moser e Taho Linger»²³⁸.

Parole in cui sembra agire il riecheggiamento della distinzione operata da Luigi Chiarini tra “ragione artistica” e “ragione industriale” coi suoi ammonimenti circa le conseguenze pericolose di una confusione tra esse:

«Questo è un equivoco che, purtroppo, pesa molto sullo sviluppo del cinematografo in senso artistico, e, di riflesso, (non è un paradosso) sul suo affermarsi come fatto industriale. I produttori di film è più che naturale, si preoccupano soprattutto del guadagno: per correre dietro ad esso orientano la loro produzione verso il divertimento fine a se stesso, pensando che questa sia la strada giusta per raggiungere il maggior numero di incassi. Di qui il prevalere dei film poscia distici e di quelli storici e musicali. Di qui il deficit dell’industria cinematografica perché quelle commedie comico-sentimentali, quegli oleografici polpettoni in costume, quelle incisioni fotografiche di melodrammi, fatti esclusivamente con lo scopo di divertire, possono distrarre per un momento, ma finiscono sempre ingenerare noia e disgusto [...] Il film è un’arte, il cinema è un’industria [...] separare nettamente l’arte dall’industria significa difendere le ragioni dell’una e i diritti dell’altra. Infatti, è sempre da confusionismo – nel cinema, purtroppo, ancora dominante – che nascono i guai»²³⁹

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ G. Aristarco, *Alla Mostra del cinema*, in «Il Corriere padano», 15 settembre 1942.

²³⁹ L. Chiarini, *Cinque capitoli sul fim*, Ed. Italiane, Roma, 1941, p. 10 e p.135

Osservazioni ispirate a tale distinzione si ripeteranno numerose altre volte; ad esempio, parlando del fallito tentativo di satira del genere western tentato da Macario con *Il fanciullo del West*, Aristarco ribadisce polemicamente, coinvolgendo nella sua filippica anche i fruitori del *Corriere padano*: «ma sono tutte queste considerazioni puramente artistiche, che non interesseranno il lettore; il quale al film si diventerà non poco»²⁴⁰. E ai giovani colleghi di “Eccoci”, coi quali incrocia le armi in una rude polemica e che gli intimano di spiegare «come *fa* ad affermare che il pubblico condanna e non apprezza *L'uomo di Aran* mentre esalta *Noi vivi*; con quali statistiche possa convalidare le sue affermazioni»²⁴¹, ribatte, mostrando certo la già rilevata assenza di distinzioni socio-culturali nella propria analisi della ricezione di un'opera cinematografica (d'altra parte del tutto spiegabile a quell'altezza temporale e in quel clima culturale) e rivelando anche un'attenzione approssimativa ma non scontata, per l'epoca corrente, verso un primo, elementare approccio di tipo statistico alla questione:

«Chi era a Venezia sa come siano stati accolti dal pubblico il lirismo di Flaherty e la farraginosa teatralità di Alessandrini: il lirismo fischiato, la farraginosa teatralità applaudita. E uguale sorte è toccata a questi due film sugli schermi normali. Dirò, dal momento che mi si chiedono statistiche, che il primo ha tenuto il cartellone un solo giorno a Mantova, a Ferrara, a Bologna ed in altre città; il secondo intere settimane: il suo successo è stato e continua ad essere “strepitoso”. L'afflusso del pubblico nei cinema dove viene proiettato il film di Alessandrini è tale ancora da richiedere in alcune città l'intervento della P.S.»²⁴².

In questa aristocratica degnazione verso le esigenze e gli orientamenti del pubblico non è difficile rintracciare i termini del problema del film come sottoprodotto culturale, come “teatro inferiore”, quali erano stati impostati all'interno di una

²⁴⁰ G. Aristarco, *Il fanciullo del West*, in «Il Corriere padano», 9 gennaio 1943.

²⁴¹ G. Aristarco, *La danza del fuoco*, in «Il Corriere Padano», 14 gennaio 1943.

²⁴² *Ibidem*.

tradizione fortemente influenzata dall'élitarismo estetico di "Solaria", rivista della quale era uscito nel 1927 un numero unico interamente dedicato al cinema, primo importante segnale di una svolta nell'interesse della "società delle lettere" verso il cinema. Più precisamente è Montale che, in occasione dello speciale sul cinema, in modo esplicito tocca la questione del cinema senza preoccupazioni di arte, del cinema verso cui si volge il gusto del pubblico, inserendola in una più generale crisi della creatività artistica:

«È questa forse l'ipotesi più vera; e il favore che circonda il cinema è solo in piccola parte frutto di una nuova sensibilità cinematografica, e in misura assai maggiore è dovuto a ragioni pratiche che sarebbe facile elencare. Resterebbe da concludere che l'arte vera d'oggi (compresavi l'arte particolare del cinema nei suoi buoni risultati) è più che mai arte di pochi e per pochi: e che il fenomeno collettivo cinema rientra nella moda, nello sport, ecc, non in un campo rigorosamente spirituale»²⁴³.

Non c'è dunque da meravigliarsi che, quando Mino Doletti, fondatore di «Film», propone sulla sua rivista un concorso a premi «oggi che *Film* si è solidamente affermato nel sempre maggiore desiderio di venire incontro al desiderio dei fedeli lettori»²⁴⁴ e chiede a quest'ultimi «di aiutarci, di collaborare con noi alla messa a fuoco di *Film*»²⁴⁵, Aristarco reagisca severamente, rimproverando al critico di venir meno ai doveri determinati dal suo ruolo di guida e di educatore del gusto del pubblico:

²⁴³ E. Montale, *Espresso sul cinema*, in «Solaria», op. cit., ora in *Id.*, *Il secondo mestiere*, Vol. I, Mondadori, Milano, 1996, p. 170.

²⁴⁴ G. Aristarco, *Come si fa un giornale cinematografico*, in «Il Corriere padano», 20 settembre 1941.

²⁴⁵ *Ibidem*.

«È Doletti, insomma, che deve guidare col suo il gusto dei lettori.. E quando il gusto dei lettori non esiste affatto – come non esiste in linea di massima nei lettori di giornali cinematografici – tanto più la personalità di chi è a capo di una pubblicazione deve imporsi. Doletti, in altre parole, non avrebbe mai dovuto rivolgersi ai suoi “clienti” per avere suggerimenti e proposte (suggerimenti e proposte ammissibili quando vengono dai direttori dei maggiori quotidiani italiani ai quali il Doletti si è rivolto all’inizio della sua fatica). È Doletti insomma che deve guidare il suo pubblico – ed ha ottime qualità per farlo – e soltanto a lui, ripeto, spetta dare a questo una cultura, o se preferite, una coscienza cinematografica»²⁴⁶.

E, per non lasciare dubbi quanto al suo giudizio sulla autonoma capacità di giudizio del pubblico e sui criteri che lo orientano, Aristarco ammonisce e precisa:

«Guai andare incontro ai “desideri” di un lettore di giornale cinematografico, ch  essi desideri sono quasi sempre i pi  facili e i pi  bassi. Perch , nonostante tutto, ancora per molti – troppi! – il cinematografo   soltanto il famoso seno di Alice Faye o le gambe di Marlene Dietrich, o l’aneddoto spiritoso di Harold Lloyd o il numero delle calze di Vivi Gioia. Del resto sappiamo cosa voglia dire per un giornale cinematografico – e Doletti lo sa meglio di noi – “andare incontro al pubblico”: e cio  seguirlo, non guidarlo. C’  tutta una fioritura di giornaletti di rotocalco ai quali il cinematografo serve soltanto da salvacondotto per spacciare letteratura di bassa lega»²⁴⁷.

  infatti nel quadro di questa desolata constatazione dell’inadeguato livello di preparazione del pubblico e nella consapevolezza di come ci  incida negativamente sullo sviluppo artistico del cinema che in Aristarco, lucidamente, la pratica critica acquista un’importanza decisiva, un senso propulsivo e una funzione pedagogica

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ibidem*.

imprescindibili per l'affermazione di un nuovo modo di concepire, fruire e costruire l'oggetto cinematografico:

«Siccome la causa del disorientamento del pubblico dipende dalla incomprensione che molti – i più – hanno riguardo ai valori tipici della nuova arte, è proprio qui che la stampa deve intervenire per sforzarsi di creare il terreno adatto, il clima che occorre, essendo il proprio compito avviare verso il senso del buono e del bello»²⁴⁸.

Ma perché possa assolvere all'altissimo compito al quale la destina Aristarco, sarà «necessario che la stampa sia seria e che il pubblico sia tanto intelligente da non rifiutare i buoni consigli che da questa gli vengono dati. Occorre stimarla, crederla. E non come oggi non darle ascolto, ritenendosi ognuno competente in materia»²⁴⁹.

Da una parte appare chiaro, allora, come questo severo atteggiamento verso il gusto del pubblico non possa non accompagnarsi, segnandolo sottotraccia, all'approfondimento, da parte di Aristarco, di uno sforzo di distinzione, che col tempo sfocerà in una vera e propria ostilità, da una critica da rotocalco, fatta di «imbonimenti pubblicitari camuffati da recensioni» di cui presto Doletti diventerà, agli occhi del critico mantovano, uno dei più retrivi rappresentanti; dall'altro è necessario sottolineare come Aristarco intraprenda la sua battaglia nonostante in lui affiori presto uno scoraggiante senso di impotenza dovuto ai limiti che questa, pur generosa, concezione militante della critica non poteva non incontrare in un ambito culturale tanto arretrato e in cui le ingerenze e i condizionamenti del regime erano divenuti oramai così soffocanti. Così, in un articolo del 1940, Walter Dirani, collaboratore cinematografico di «Via Consolare», un cui scritto, intitolato *Cinema borghese*, Aristarco aveva benevolmente recensito, rimprovera al critico mantovano,

²⁴⁸ G. Aristarco, *Cinema e pubblico*, op. cit..

²⁴⁹ *Ibidem*.

mettendolo in guardia dal pericolo di trasformarsi in «uno di quei giovani i quali, giunti ad una certa notorietà, e soprattutto arrivati alla responsabilità di una rubrica fissa su un giornale, si sentono in dovere di divenire un poco scettici e troppo ponderati»²⁵⁰, un eccesso di pessimismo che gli impedisce di ottemperare con efficacia a quello che considera il vero ruolo della critica cinematografica:

«Occorre [...] fare uscire i mestieranti dalle porte dei nostri stabilimenti – occorre che tutte le forze giovani d'Italia si colleghino nel grande sforzo e collaborino nella spietata denuncia di tutto ciò che sa di affarismo e di cattivo gusto [...] Questa è soltanto questa è per me la funzione della stampa cinematografica. Ma già, tu non credi ad una *funzione*, o per lo meno non credi che il pubblico se ne renda conto »²⁵¹.

A questa accusa di diserzione da quella critica sistematica alle strutture produttive del cinema italiano che veniva condotta sui fogli dei GUF in una forma e con un tono da battaglia etica, Aristarco risponde prima con un'accurata professione di fede professionale («Ti sbagli, caro Dirani, quando dici che io non credo alla *funzione* della stampa. Ci credo, eccome! Non sono simile a certi che praticano il giornalismo come uno sport solo capace di lusingare la loro vanità. Alla critica – che più che arte o mestiere è per me, e non per me solo, una professione seria - io intendo dedicare la vita, non i momenti di ozio »²⁵²), poi con una disperante constatazione che sembra anticipare di decenni l'invettiva morettiana contro il chiacchiericcio ciarlatanesco sul cinema nel film *Sogni d'oro*:

«Il pubblico purtroppo non si rende conto di questa *funzione* [...] se ne infischia della stampa. Ognuno si crede competente in materia cinematografica. Anche il ragazzo della strada che preferisce oggi un film della Greta ad un film di avventure. Ormai si sentono le critiche anche nei cinematografi della periferia dove una volta i beniamini non erano i divi,

²⁵⁰ G. Aristarco, *Lettera a Walter Dirani*, in «La voce di Mantova», 16 aprile 1940.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ibidem*.

ma i personaggi che i divi interpretavano e il popolano partecipava con spontaneità e sincerità alle vicende del film»²⁵³.

Se Aristarco, dunque, sembra farsi ben poche illusioni sulla capacità della critica di influenzare il gusto del pubblico, questo sentimento di frustrazione si acuisce in misura tanto maggiore quanto più il critico prende rapidamente atto di come ben altra forza condizionante dimostri quel rapporto una volta che se ne siano invertiti i termini. In un articolo intitolato *Il premio numero due per i critici di provincia*, denuncia in modi piuttosto aspri e risentiti, nei quali affiora appena celata l'insofferenza per la ristrettezza di orizzonti e le limitate risonanze cui la dimensione provinciale costringeva il suo lavoro, l'influenza esercitata dalla scarsa preparazione dei lettori sulla profondità e finezza delle analisi e sulla complessità delle problematiche affrontate nel piccolo cantuccio della rubrica di un quotidiano localizzato nella periferia culturale della nazione:

«Noi di provincia non possiamo sempre scrivere, nelle nostre modeste ma appassionate rubriche, articoli densi, profondi, come potete fare voi [i critici dei grandi quotidiani, *nda*] Noi ci rivolgiamo ad un pubblico più rozzo, meno colto, meno intelligente del vostro. Noi di provincia siamo minacciati continuamente da due insidie. Ci troviamo tra Scilla e Cariddi; o sacrificare la nostra personalità (poca o molta) a quella del nostro pubblico, oppure non sacrificarla e, di conseguenza, non essere letti o comunque capiti. E tra le due insidie dobbiamo spesso, troppo spesso, scegliere la seconda [...] Non si tratta, invero, di dover soltanto scrivere “in modo semplice”. Si tratta anche di dover scrivere *cose* semplici. Al nostro pubblico, esclusa qualche eccezione [...] possiamo raramente offrire – ripetiamo – articoli riguardanti problemi, questioni complesse, articoli d'indole tecnica; articoli, insomma, che possano dare un *vero* contributo al cinema»²⁵⁴

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ G. Aristarco, *Il premio numero due per gli scrittori di provincia*, in «La voce di Mantova», 15 dicembre 1940.

Non si può a questo punto non sottolineare quanto paradossale sia il fatto che questa *lamentatio*, questa richiesta di aiuto venga indirizzata proprio a Mino Doletti, cioè all'alfiere di un modo di concepire il cinema, la critica e il rapporto con i lettori totalmente agli antipodi di quelli aristarchiani.

A questo proposito è forse possibile avanzare l'ipotesi che inizialmente Aristarco abbia potuto subire il fascino di una storia di affermazione personale, quella di Doletti appunto, nella quale egli poteva riconoscersi e identificarsi: era l'ascesa di un critico, come lui «venuto dalla provincia»²⁵⁵, che arriva ad acquisire una sempre maggiore influenza fino a dirigere una delle quattro più importanti riviste specializzate del tempo («Film», «Bianco e nero», «Cinema» e «Lo schermo»), tutte nate dalla decisione del Ministero della cultura popolare e della Direzione generale per la cinematografia di riordinare il contemporaneo panorama editoriale cinematografico italiano e tutte certamente dotate ai tempi di certo prestigio istituzionale, sebbene ben presto, nonostante il comune *imprinting* governativo, ciascuna di esse doveva assumere un profilo e un peso ben diverso nella storia della nostra cultura cinematografica. Come infatti scrive Lucilla Albano, «dal 1935 in poi, attraverso l'azione del Minculpop e soprattutto della Direzione Generale, la stampa specializzata si contrae notevolmente, vengono eliminati quella serie di bollettini e di fogli a scopo pubblicitario e a volte ricattatorio e vengono invece promosse direttamente dalla Direzione nuove e più dignitose e ambiziose riviste»²⁵⁶. In quest'opera razionalizzatrice condotta sull'editoria cinematografica, che fa parte di quel più generale e sistematico intervento del regime sulle strutture del mondo del cinema italiano di cui abbiamo parlato precedentemente, «Film», il periodico fondato appunto da Doletti, risulta essere «la rivista più allineata,[quella] che accoglie il numero maggiore di intellettuali fascisti militanti e si pone il problema di raggiungere

²⁵⁵ *Ibidem.*

²⁵⁶ L. Albano, *Volontà-impossibilità del cinema fascista. Riviste e periodici degli anni trenta in Italia*, in *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, op. cit., p.103.

il grande pubblico popolare offrendogli un organo di informazione capace di allontanarlo dalle mitologie del cinema americano e di avvicinarlo, attraverso un'opportuna opera di informazione sullo stato dell'industria, alle gioie della produzione "autarchica"²⁵⁷. Essa cioè, raccoglieva l'eredità di tutta quella pubblicistica promozionale disordinatamente sviluppatasi al seguito del tumultuoso sviluppo industriale seguito alla legge sul monopolio, convogliandola in un'opera di promozione che, se ben presto eviterà ogni riferimento a quella Mecca del Cinema dove notoriamente domina la "razza giudaica", non ne abbandona certo i metodi e le strategie pubblicitarie, mettendoli al servizio del tentativo di creare divi e dive nostrane, di creare intorno al nuovo cinema sponsorizzato dal regime quell'alone mitico che aveva accompagnato l'affermazione di Hollywood. Con il suo grande formato, i suoi poster e le sue fotoschede delle pagine centrali da cui ammiccano le star della penisola, presto accompagnate da quelle del Terzo Reich e di Vichy, «Film» è l'ammiraglia di quel settore della critica che «se non proprio all'antropomorfismo viscontiano – punta all'andromorfismo o, molto meglio, al ginecomorfismo»²⁵⁸. Esattamente quel tipo di critica patinata e superficiale, volta a lusingare, confermare ed alimentare il gusto più deteriore del pubblico, che Aristarco detesta e combatte. Se dunque nel 1939 Aristarco poneva Doletti nel suo personale pantheon della critica cinematografica²⁵⁹, l'inclinazione corrivamente populistica

²⁵⁷ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1993, p.217.

²⁵⁸ L. Pellizzari, *La critica cinematografica in Italia, 1929-59*, in *Storia del cinema mondiale. Teoria, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001, p. 473. È bene tuttavia precisare il fatto che, nonostante questa fosse l'impostazione dominante di *Film*, nelle pagine della rivista, a causa della pressappocaggine culturale dei dirigenti fascisti, trovava spazio un discorso dagli orizzonti ben più ampi, come dimostra anche solo la lista dei nomi di alcuni collaboratori (Gianni Puccini, Francesco Pasinetti, Luigi Chiarini, Alberto Consiglio, Eugenio Giovannetti, ecc) e almeno un titolo d'articolo: *Neo-realismo* di Umberto Barbaro del 5 giugno 1943.

²⁵⁹ «Giungo al Lido. Trovo qui i primi manipoli di attrici ed attori che sono arrivati per il fenomeno che ogni anno si ripete: l'Olimpiade cinematografica. Scorgo con essi le più grandi personalità del mondo artistico e politico e i signori della critica: Sacchi, Gromo, Doletti, Ramperti...», G. Aristarco, *Geografia delle vacanze*, «La voce di Mantova», 24 giugno 1939. Sintomatica è la collocazione di Ramperti tra l'aristocrazia della critica contemporanea. Autore di colorite "corrispondenze da Hollywood", quasi un vero genere della critica del tempo, la sua figura, sulla quale nel dopoguerra calerà un pesante velo di silenzio, viene così delineata da Lorenzo Pellizzari: «critico anche di teatro, molto seguito fin dai tempi dei quotidiani *Il secolo* e *L'Ambrosiano*, spirito acuto ed estroso, incappa nella ben giustificata accusa di razzismo (sia come collaboratore del

della critica promossa da questa «figura abile (non v'è dubbio), compromessa (non si scappa), trasformistica (senz'altro)»²⁶⁰ solleciterà un presa di distanza via via più netta, la cui prima tappa è rappresentata dallo scambio di vedute circa il concorso bandito da *Film* di cui abbiamo riferito poco sopra, e che si inasprirà già in un feroce attacco di poco successivo, portato dalla terza pagina del *Corriere Padano* nel novembre del 1942. Il *casus belli* concerne lo spazio concesso da Doletti su «Film» alla segnalazione di un libretto, *Vecchio cinema italiano*, di cui Aristarco disapprova l'impianto superficialmente aneddotico e vacuamente fatuo nonché il pretenzioso tentativo di sintetizzare un periodo complesso come quello del muto italiano in diciotto paginette colme di «scialbi ricordi di Lucio Camerio, di Eleonora Duse, di Lina Cavalieri, di Lyda Borrelli (Lyda, non Lidia), delle favolose paghe di un tempo, dei primi passi della *Cines*». La lettura di quest'opera, l'incapacità della cui autrice a mantenere i suoi stessi buoni propositi viene impietosamente rimarcata da Aristarco (« "Quando di questo vecchio cinema si parla – leggo, e non mi par vero – si dovrebbe dimenticare quel reparto scandalistico che invece sempre si va a toccare..." [...] Si dovrebbe, ma non si fa, o meglio non lo fa Iole Ribolzi, autrice del fascicoletto, la quale afferma tra l'altro che "le cose sono cambiate"»), fa scrivere sarcasticamente al nostro autore che

«le cose son molto cambiate: esiste infatti ancora questa pseudo-letteratura cinematografica, questi libretti; è tutta una fioritura di giornali che vivono in margine all'arte ultima arrivata, che alimenta nel grosso pubblico – e non soltanto nel grosso pubblico quel malato e deleterio concetto che il cinema sia "il famoso seno di Alice Faye le gambe di Marlene Dietrich e, adesso che le attrici americane non fataleggiano più sui

periodico *La difesa della razza*, sia per aver prefato nel 1943 l'ignobile libello *Charlot, ebreo due volte*, di May Reeves), ma appare eccessiva la sua rimozione da enciclopedie e dizionari. Eppure anche Ramperti, che subirà – uscendone indenne – vari processi nel dopoguerra e trascinerà il suo acume e i suoi livori sino agli anni cinquanta [...] ha un suo seguito, e non solo di parte. Il critico di quotidiano, specie quello che mischia cronaca e giudizio (non esistono ancora i "coloristi") è pur sempre un punto di riferimento, una sorta di *private eye*, un inviato tra le quinte dello spettacolo più amato dagli italiani», L. Pellizzari, *op. cit.*, p. 462.

²⁶⁰ L. Pellizzari, *op. cit.*, p. 473.

nostri schermi, del non meno famoso seno di Clara Calamai delle gambe di Vivi Gioi”»

E per non lasciar dubbi su chi sia il reale obiettivo di quest’allusiva intemerata contro «i forbiti e brillanti e acuti autori della pseudo stampa cinematografica, i quali rifuggono sistematicamente, s’intende, da ogni forma segreta di pubblicità», Aristarco si rivolge direttamente a Doletti in questi termini:

«Scriveva una volta Doletti, quando in un quotidiano bolognese dirigeva con coraggio una vivace rubrica cinematografica, che il cinema non poteva considerarsi arte se non quando fossero stati aboliti i giornali al rotocalco: la pseudo stampa cinematografica, la quale ha la solo funzione di esibire dive ed elettrizzanti primi piani della fotogenia internazionale alla curiosità e ai mali gusti del grasso pubblico. Non so se il Doletti ricorda ancora quelle sue fiere parole oggi che dirige un settimanale cinematografico (ed umoristico) al rotocalco, con paginoni interamente dedicati ad esibizioni di dive, con gambe di turno ed elettrizzanti primi piani: un grosso settimanale che si chiama FILM (e film era altra cosa che non gli garbava. “Vorremmo – scriveva nel maggio del ’36 – che almeno nel regolamento di una Mostra internazionale che si tiene in Italia ci fosse scritto *pellicola* e non *film*”). Non so, ripeto, se il Doletti ricorda quelle sue fiere e sacrosante parole. Io sì, come se le avessi appena lette»²⁶¹.

In queste poche righe, il tagliente rimando alle “pure” e coraggiose origini di giornalista di provincia di Doletti (il tradimento delle quali, qui chiaramente adombrato, Aristarco sente tanto più acutamente quanto più esse, come abbiamo accennato, potevano aver determinato un’inconscia auto-identificazione col critico romano) e l’allusione irridente al suo ottuso e pedantesco ossequio verso lo sciovinismo lessicale del regime (che pare segnare l’acquisito distacco da una normatività linguistica che anch’egli, in forme tanto più radicali, come abbiamo già visto, aveva sostenuto) saldano la denuncia del conformismo ipocrita alla polemica contro la mercantilizzazione della critica cinematografica.

²⁶¹ G. Aristarco, *Le cose sono cambiate*, in «Il Corriere padano», 12 novembre 1942.

La polemica contro la critica “populistica” e corruttrice di Doletti e di Ramperti esplode più violenta, giungendo ad una vera e propria rottura, a proposito del film *Harlem*. Qui, del direttore di «Film» (rivista descritta oramai spregiativamente come un «grosso settimanale in rotocalco a torto definito da qualcuno – Ogetti – “il più grande ebdomadario cinematografico di Europa”»), il quale aveva parlato di *Harlem* come di «qualcosa di più di un grande film, di un film perfetto, di un film capolavoro: si tratta di *vero cinematografo*»), Aristarco rifiuta recisamente il criterio di giudizio, basato esclusivamente sulla capacità di presa del film sul pubblico, svelandone il carattere retrivo e sventando il ricatto nazionalistico col quale esso veniva puntellato:

«D'accordo: il pubblico ha applaudito, “ha fatto il tifo”. Né si tratta - avverte Doletti – “soltanto di tifo sportivo, bensì anche di qualcosa d'altro (di qualcosa d'altro ben diverso, più importante) e cioè di tifo – se la parola non fosse inadeguata - patriottico”. Ma il pubblico applaude anche Mattoli e Righelli, “Raba” e Gigli. E non si tratta soltanto di tifo “sportivo” e “patriottico”. Si tratta anche – e soprattutto – di divismo.. Il pubblico a Ferrara ha gridato “Forza Giro!”. E le spalle di Girotti, che io sappia, non hanno niente a che vedere con il patriottismo e l'Italia».

E continua, esplicitando i moventi profondi e i principî guida della sua attività critica:

«d'accordo: “i film si fanno non per trentacinque persone, ma per trentacinque – e magari quarantacinque - milioni”. Ma a questi milioni di persone bisogna dare una coscienza cinematografica, una educazione. Ma non si educa barando, facendo passare per buono ciò che è falso, accontentando il pubblico nelle sue discutibili esigenze. Il pubblico e il cinema italiano hanno bisogno – è cosa nota – di sincerità, dei critici, dei registi e degli attori. Altrimenti non avremo mai un cinema veramente

cinema, cioè d'arte; ma basso spettacolo e critiche atte a suscitare nuove confusioni e disorientamento nello spettatore. »²⁶².

Questo rigore inflessibile con cui Aristarco concepisce ed esercita la sua funzione di critico cinematografico non solo lo mette in conflitto con quella parte del pubblico che più manifesta un approccio da “fan” all’opera filmica (e che reagisce alle sue stroncature dei divi cinematografici alla Nazzari inviandogli accorate lettere di protesta) ma gli vale lamentele e pressioni da parte degli esercenti, con le cui aspettative ed interessi la linea anti-commerciale della sua attività recensoria è in evidente contrasto; alle loro rimostranze risponde in un articolo del 4 marzo 1943 intitolato *Per gli esercenti*. In esso ribadisce la sua ostilità alla critica pubblicitaria, ribadendo la propria concezione educativa dell’attività critica («la critica pubblicitaria [...] si sa, non è sempre disinteressata e non avvia il pubblico – ed i registi: gli autori del film – verso il buono e il bello»; dove si nota come per Aristarco questa funzione esteticamente e moralmente propulsiva della critica debba essere indirizzata sia al pubblico che ai realizzatori), slegandola dalle esigenze mercantili che gli esercenti vorrebbero far valere in primo luogo e citando, significativamente, a proprio supporto l’analoga battaglia condotta sulle pagine di «Cinema» da Massimo Mida Puccini («Mi si dirà che sono un illuso. D’accordo è illusione credere che il cinema debba essere considerato cosa difficilissima e seria; e seria la critica, non pubblicitaria, elogiativa, empiristica, che riferisca al lettore il solo “fatto” con qualche generico aggettivo [...] illuso come altri che sostengono la mia stessa posizione: “Mestolo” (pseudonimo di Massimo Mida Puccini, *nda*), ad esempio, che sta facendo su *Cinema* una giusta battaglia contro i critici non critici pubblicitari»), per quanto amaramente sembri prendere atto di una divaricazione quasi ontologicamente incolmabile tra il gusto del pubblico e quello della critica avvertita:

²⁶² G. Aristarco, *Giudizi non validi*, in «Il Corriere padano», 4 luglio 1943.

«Ad ogni modo stiano tranquilli gli esercenti. Non sarà certo la critica severa a far diminuire i loro incassi e i successi di film melodrammatici e d'appendice. Si è detto e ridetto che l'indulgente pubblico e la critica severa non vanno mai d'accordo. È risaputo che quando questa critica elogia, il pubblico dall'elogio dissente, e viceversa. Gli esempi non mancano [...]»²⁶³.

A questa critica istituzionalmente promozionale, tutta animata da un «sempre maggiore desiderio di venire incontro ai desideri dei fedeli lettori»²⁶⁴, passivamente e strumentalmente funzionale agli interessi di una produzione di massa e massificante, disimpegnata, futile, evasiva e pienamente rispondente agli auspici del regime, Guido Aristarco oppone, già dalle sue prime prove, una critica intesa come «missione»²⁶⁵, che conduca il pubblico ad acquisire «una coscienza cinematografica»²⁶⁶ educandolo ai veri valori dell'arte, preservandone e formandone il gusto tramite un'instancabile identificazione e denuncia di tutti quei prodotti dai «toni artificiosi, il teatrino filmato o la letteratura da settimana popolare»²⁶⁷. Si tratta di una visione della critica condivisa dai migliori colleghi del tempo, ma che in lui raggiungeva un'intransigenza quasi inquisitoria, da ufficiale giudiziario. Una critica integra, aliena da ogni compromesso, animata da un profondo senso di responsabilità verso i lettori, che dava appunto al rifiuto di ogni indulgenza il carattere di un imprescindibile dovere etico: così in un articolo dell'aprile del 1943, intitolato non a caso *Indulgenza*, Aristarco affronta una nuova contesa, contestando stavolta il giudizio dato da Mat, critico cinematografico del Meridiano di Roma, sul superfluo *Il nostro prossimo*, di

²⁶³ G. Aristarco, *Per gli esercenti*, in «Il Corriere padano», 4 marzo 1943.

²⁶⁴ G. Aristarco, *Come si fa un giornale di cinematografo?*, in «Il Corriere padano», 20 settembre 1941.

²⁶⁵ Cfr.: G. Aristarco, *Il premio numero due per i critici di provincia*, in «La Voce di Mantova»: «Il premio [...] sarebbe per noi sprone a fare, nei nostri limiti e nelle nostre possibilità, sempre più e sempre meglio. Sarebbe per noi d'incoraggiamento a seguire nel nostro lavoro, o meglio, nella nostra missione»; oppure anche, in: G. Aristarco, *Lettera a Walter Dirani*, in «Il Corriere padano», 16 aprile 1940, «E dimmi ora, caro Dirani, se non posso non credere alla mia missione».

²⁶⁶ G. Aristarco, *Come si fa un giornale cinematografico?*, in «Il Corriere padano», 20 settembre 1941.

²⁶⁷ M. Gromo, *Cinema italiano (1930-1953)*, Mondadori, Milano, 1954.

Gherardo Gherardi e Antonio Rossi. In questo caso, Aristarco si premura di precisare che non dubita della competenza del critico, al quale lo lega una vecchia conoscenza e una residua stima, ma ritiene massimamente pernicioso la sua indulgenza che, significativamente, egli interpreta come mancanza di correttezza e di responsabilità verso il pubblico e, soprattutto, come diserzione rispetto ad un altro aspetto della missione; quello di promuovere un nuovo cinema:

«Dir bene ad ogni costo di un film italiano – sia pure nelle attuali contingenze- non significa collaborare con il nostro cinema, aiutarlo; vuol dire piuttosto ingannare il pubblico e incoraggiare l'incompetenza cinematografica di uomini che [...] al cinema non possono né potranno mai portare il minimo contributo e tecnico e artistico»²⁶⁸.

In un clima di contagioso assenteismo, di aperte e sotterranee autocensure, di rigido dirigismo littorio, di cedimenti opportunistici, nel dilagare dello spirito populistico a cui il fascismo tentava di improntare ogni manifestazione culturale (la cui incompatibilità con il proprio progetto di una critica capace di stimolare un'autentica crescita intellettuale del pubblico sembra, in qualche momento, balenare alla coscienza di Aristarco: «Andare incontro al pubblico, va bene. È questo un principio squisitamente umano e fascista. Ma andare incontro non per essere – ripetiamo – guidati, o comunque aiutati dal pubblico. Ma per guidarlo, per far sì che egli possa trovare il meglio di sé»²⁶⁹), l'indefessa pratica e l'appassionato richiamo ai

²⁶⁸ G. Aristarco, *Indulgenza*, in «Il Corriere padano», 22 aprile 1943. Questo alto senso della funzione della critica emerge anche in una notazione, curiosamente piccata, su un personaggio del film di Froelich *Un'inebriante notte di ballo*, dietro la quale si intuisce facilmente una sorta di narcisismo professionale ferito: «Fra le tante cose belle notate nel film di stasera, una sola stona: la figura del critico musicale che, geloso di Peter, riferisce a Mukarin le relazioni peccaminose della moglie con il compositore. Non crediamo che un uomo colto e intelligente – come un grande giornalista musicale deve essere – possa agire così poco cavallerescamente», G. Aristarco, *All'Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 24 agosto 1939.

²⁶⁹ G. Aristarco, *Come si fa un giornale cinematografico?*, op. cit..

principî di una tenace onestà intellettuale, di una inderogabile responsabilità verso il pubblico, esprimevano già un oggettivo quanto inconsapevole dissenso rispetto all'acquiescente appiattimento sullo spaccio della «falsa poesia dei luoghi comuni, nelle supposte risorse di osservazione dal vero»²⁷⁰ promosso dalla complice intesa tra il regime e la grande produzione. Certo, in questo atteggiamento di Aristarco non agisce soltanto quella funzione progressiva ed “antifascista” di una cultura di respiro europeo che si riverberava da un certo elitarismo alla *Solaria* (e della quale un'esperienza come quella dei milanesi *Convegno* e *Cine-convegno*, soprattutto nella loro diramazione debenedettiana, è a nostro avviso un'espressione), che abbiamo già segnalato. Né in essa riecheggia soltanto l'eredità, per trovare un riferimento ideale più immediato, dell'opera formativa di un gusto e di una coscienza cinematografica tutta in chiave anti-populistica svolta, sulle stesse pagine del «Corriere padano», da Michelangelo Antonioni; il quale, più volte ed esplicitamente, aveva messo in guardia dai cedimenti all'imperativo mistificante di *andare verso il popolo* («quattro parole il cui significato letterale non corrisponde, non deve corrispondere a quello intrinseco; se così fosse anziché di un progresso si dovrebbe parlare di un regresso. Beninteso sempre restando nell'argomento dell'arte. A parer nostro, e crediamo di molti, la genuina interpretazione della frase è questa: *portare il popolo verso di noi*») e si era spinto fino a lanciare l'aristocratica controproposta di un genere per iniziati, che potesse sfuggire ai condizionamenti industriali e del pubblico di massa rifugiandosi nel più economicamente eslege regime produttivo del «passo ridotto»:

«In ogni popolo esiste un'aristocrazia intellettuale, che per le sue doti di sensibilità e cultura si dimostra maggiormente ricettiva, che non la massa, alla finezze partorite da una mente estrosa e fantasiosa, profonda e largamente iniziata. E ciò è ovvio. Orbene, è proprio a codesta aristocrazia ch'io voglio alludere [...] Molti ammettono che un produttore in procinto di realizzare il film debba preoccuparsi, oltre che dei canoni estetici, anche delle preferenze del pubblico, delle sue simpatie, che sole, in fondo,

²⁷⁰ G. Debenedetti, A. Consiglio, *Evoluzione della Dietrich*, in «Cinema», n.1, 10 luglio 1936.

servono all'industria per migliorare e prosperare. Ma il passo ridotto deve essere libero da codeste preoccupazioni.»²⁷¹

È doveroso chiarire invece che nella polemica di Aristarco siano riconoscibili ben altri aspetti, come quella particolare impronta certo originale ed anticonformistica ma non estranea all'ambito dell'orizzonte ideologico del regime, con cui i giovani redattori delle riviste dei G.U.S. trattavano i loro temi: la battaglia contro la critica prezzolata e diseducativa era infatti una bandiera che veniva sventolata con particolare baldanza dalla falange dei *jeunes turcs* delle riviste universitarie fasciste. In essa si esprimeva certo l'insoddisfazione nei confronti di un regime sempre più sclerotizzato e l'insofferenza verso la corruzione spirituale indotta dalla sua manipolatoria e conformistica strategia pubblicistica («se per essere fascisti bisogna solo applaudire, è segno che la Rivoluzione sta già segnando il passo»²⁷²), ma anche una concezione gerarchica e paternalistica della cultura che lasciava sostanzialmente intatta la superiorità spirituale della nuova classe dirigente, dell'*intelligencija* destinata a guidare il popolo²⁷³. Tanto più che, come abbiamo accennato e vedremo tra poco, il modello filmico perseguito dalla critica aristarchiana, almeno fino alla metà del 1943, è quello socialmente “neutro” di un cinema chiariniano, tutto animato dal vagheggiamento di un ideale purezza linguistico-formale, preservato dal *métissage* stilistico e dalla contaminazione con codici e modi appartenenti alle altre arti, più che quello realistico, impastato di umori politico-sociali sempre più definiti,

²⁷¹ M. Antonioni, *Dell'educazione artistica*, in «Il Corriere padano», 2 marzo 1943. Aristarco, come abbiamo già visto, tuttavia non arriverà mai a ritenere totalmente inconciliabili le necessità economiche con le esigenze artistiche

²⁷² *A proposito dell'intelligenza*, editoriale non firmato, in «Architrave», a. II, n.10, settembre 1941.

²⁷³ Cfr. come segnala la relazione di A. Andreoli, L. Avellino, A. Battistini, C. Bragaglia, M. Ermilli, E. Raimondo, *Crisi della cultura e dialettica delle idee in L'Emilia Romagna nella guerra di liberazione*, IV vol., De Donato, Bari, 1976, p. 134 da cui traggio questi riferimenti, B. Masotti, *La nostra mistica*, in «Via Consolare» n.3, marzo 1940, oppure, ancor più esplicito, A. Ravaglioli, *Missione educativa dei GUF*, in «Via Consolare», n.4, aprile 1940, sull'impegno politico dei giovani e la polemica antiborghese, e infine, dello stesso autore, *Auspicio della nuova aristocrazia*, in «Via Consolare», febbraio 1941.

che il gruppo di *Cinema* veniva faticosamente costruendo, unica vera alternativa d' "opposizione" rispetto alla politica culturale del regime.

Eppure nella polemica aristarchiana si rilevano un' autenticità di accenti, una saldezza argomentativa, un' intensità di tono e una sicurezza di convinzioni che lo allontanano nettamente dall' invasato e sterile estremismo verbale di certa "anti-borghese" critica gufina. Ma è soprattutto lo stoico pessimismo con cui si guarda alla situazione degradata della critica contemporanea e alla possibilità che essa possa assolvere alla propria funzione pedagogica che segna indubitabilmente una vera soluzione di continuità con l' atteggiamento di fondo che animava quelle posizioni, solo ad uno sguardo epidermico "frondiste" ma in realtà mosse da un integralismo politico che mirava piuttosto ad un' applicazione intransigente e priva di residui dei principî rivoluzionari fascistici. Quando Aristarco, rispondendo alle accuse di disfattismo di Dirani, riconosce lucidamente la disperante mancanza di risultati delle battaglie portate avanti con tanta fatica e constata l' esasperante immobilismo del mondo della cultura cinematografica italiana in termini che demoliscono spietatamente l' illusorio ottimismo del collega («Ma, camerata Dirani, come non si può esser scettici quando da anni attendiamo invano? Quante volte abbiamo letto – e, ripeto, abbiamo scritto "sarebbe ora di lavorare sul serio ad un cinema fascista"? [...] Ma intanto commedie insolse, vieti drammoni d' appendice appaiono un po' troppo di frequente sui nostri schermi [...] Né si può dire che dalle nostre proteste e da quelle degli altri sia nato un coro che abbia svegliato i nostri produttori [...] Ma già, dimenticavo che, come io sono scettico, tu sei ottimista. Tu credi infatti che non ci sia più bisogno di attendere, che "la mano ferma e sicura" da noi invocata – e non soltanto da noi – sia finalmente intervenuta per la salvezza e la dignità del nostro cinema. Tu lo credi, non è vero? E credi anche di aver tradotto, infatti – come io ti invitavo – le tue parole. Ma le tue parole, e le mie, sono programmi, suggerimenti. Niente altro. Programmi, suggerimenti non ascoltati, e quindi ancora allo stato potenziale [...] Il tuo ottimismo è fittizio, caro Dirani [...] Ma non dispero...»²⁷⁴),

²⁷⁴ G. Aristarco, *Lettera a Walter Dirani*, in «La Voce di Mantova», 16 aprile 1940.

appare evidente come l'insofferenza nei confronti dell'asfittico stato di cose determinato dal regime non si lasci più assorbire dal fideistico appello ad una palingenesi sempre rinviata, e che la disillusione e lo scetticismo cominciano oramai a scavare profonde incrinature dentro l'entusiastica fiducia nel mito di rinnovamento costruito dal fascismo. Aristarco insomma sembra avvertire, anche se non in modo pienamente consapevole (si tenga presente l'esortazione alla lotta per un «cinema fascista»), come le insufficienze e le storture con cui quotidianamente si confrontava nella sua attività intellettuale non fossero dovute al temporaneo persistere di vecchie incrostazioni che sarebbero presto state spazzate via dal compimento definitivo della rivoluzione, ma risultassero connaturate al struttura stessa del nuovo ordine. Il suo scoraggiamento pare dunque essere determinato dal suo percepire confusamente l'impossibilità di rimuovere costrizioni e ostacoli che nascevano non *contro* il sistema, come voleva la propaganda fascista, ma *dentro* il sistema stesso, senza un rovesciamento radicale del regime che quel sistema aveva prodotto, in un momento in cui, però, lo studioso era ben lontano, al di là di una irrequieta scontentezza, dallo scorgere chiaramente questo nesso e dal vedere un'alternativa concretamente perseguibile. Lo scetticismo che pervade questa significativa risposta a Dirani costituisce però uno scarto oggettivo rispetto al manierato ottimismo ideologico promosso a colpi di grancassa dal regime e fa emergere il filo rosso che lega lo scritto, nel senso che abbiamo indicato, ad un articolo steso dopo il 25 luglio, in cui un Aristarco oramai consapevole delle ragioni sistemiche della crisi propone come unica via di riscatto per il cinema italiano un radicale programma di rinnovamento strutturale ed umano:

«Mario Gromo in un recente articolo (*La Stampa* del 30 luglio), dopo aver acutamente riassunto l'attuale situazione del nostro cinema, conclude: "Clima è ambiente, atmosfera: premessa indispensabile al fiorire di un'arte cinematografica che abbia ogni diritto a chiamarsi italiana. La mancanza di un tale clima vorrebbe dire la mancanza o la manchevolezza di una educazione, di una cultura: di una consapevole e adeguata preparazione. La critica dei quotidiani potrà dare tutto il suo sereno, consapevole e libero

contributo; altrettanto facciano i produttori e quanti alla loro attività comunque collaborano”

Quanto propone Mario Gromo [...] è senza dubbio valido per un’autentica e definitiva “rinascita”, o meglio, nascita del nostro film: non essendo mai esistito in Italia – neppure ai tempi di *Cabiria* e di *Quo vadis* – un cinema d’arte. Premessa indispensabile al fiorire di questo cinema d’arte sono senza dubbio – ripeto – il clima, l’ambiente, l’atmosfera. I quali elementi implicitamente presuppongono un uso fondamentale dei mezzi espressivi, del cinema, un ritorno alla forma vincolata al sentimento.

Ad ogni modo, per ottenere quanto Gromo – e non soltanto Gromo – auspica e ha altre volte auspicato, occorre anzitutto epurare il clima e l’atmosfera degli ambienti dove questo cinema d’arte deve nascere [...] Le paghe favolose, le serate di piacere delle dive e dei divi (questi ultimi non del cinema, ma di un olimpo oramai finito) dovranno – è logico – essere abolite. E con queste interi organismi cinematografici sorti per scopi tutt’altro che artistici. “Bisogna far crollare con gli uomini che sono stati fautori – avverte *Il Piccolo* di Roma – tutto un sistema di speculazioni, di protezionismi, di favoritismi, di imposizioni, di intimidazioni, di ribalderie, di denunce, di sospensioni, di ricatti”...»²⁷⁵

Se dunque nell’analisi della cinematografia contemporanea la posizione di Aristarco, come abbiamo visto, raggiunge solo lentamente e in modo piuttosto contraddittorio un suo definitivo assestamento, quando il nostro autore si trova a confrontarsi, riflettendo sulla funzione della critica e sulle sue responsabilità nei confronti del pubblico, con la corruzione dell’ambiente giornalistico italiano, come per un “riflesso etico condizionato”, la sua onestà intellettuale e il suo profondo senso di dignità professionale lo mettono quasi subito in frizione con i rappresentanti più alacri della politica culturale del regime. Si sancisce così, tra quest’ultima e l’attività critica aristarchiana, una sorta di vera e propria incompatibilità che ha un fondamento prima di tutto nell’intransigenza morale del critico (la quale gli fa scrivere: «Ora noi non ci stancheremo mai di chiedere al critico [...] competenza. Ma dal recensore pretendiamo anzitutto onestà, cioè, sincerità. E se dovessimo decidere “ad una scelta fra i due termini entrambi repellenti” preferiremmo con il Gromo (La Stampa, 19-1-

²⁷⁵ G. Aristarco, *Tutto da fare*, in «Il Corriere padano», 5 agosto 1943.

1937) “di gran lunga l’incompetenza alla disonestà”, o, se preferite alla insincerità»²⁷⁶) e che in seguito si andrà via via approfondendo fino ad acquisire il valore di un esplicito dissenso politico e culturale. E crediamo di non essere lontani dal vero interpretando tale evoluzione personale come esemplare di un ennesimo paradosso del “totalitarismo imperfetto” fascista, del processo per cui, cioè, in un sorta di eterogenesi dei fini, quella continua azione di moralizzazione del regime condotta in nome dei principî fascisti alla quale la dittatura spronava i giovani, una volta rivelatasi l’inconsistenza di questi ultimi, si sarebbe ben presto rivolta contro i suoi stessi promotori.

In questo stesso quadro va interpretata la campagna quasi militare in nome della competenza e della preparazione del critico cinematografico condotta da Aristarco, oltre che sul piano concretamente positivo delle proposte di riforma intese a favorire la diffusione della cultura cinematografica e a migliorare la formazione professionale del critico che abbiamo già esaminato, tramite una serie di sferzanti attacchi a quella parte della critica gufina che cerca presuntuosamente di nascondere il proprio pressappochismo nel clamore di polemiche pretestuose imbastite e sviluppate in modo del tutto dilettantesco. Ricorrente bersaglio polemico di Aristarco è ad esempio la redazione della rivista del GUF di Cremona «Eccoci!», che si era avventurata incautamente in una denuncia della critica ufficiale senza, per così dire, averne i titoli e alla quale Aristarco si rivolge in questi termini:

«È di moda oggi criticare la critica cinematografica, quella cosiddetta ufficiale. E chi critica la critica – cinematografica s’intende – sono in linea di massima i giovani redattori dei giovani fogli universitari.

Segnalare al lettore l’incompetenza e la disonestà di certi recensori è cosa che va senz’altro lodata [...] Ma occorre che chi accusa la critica d’incompetenza e di insensibilità sia competente e sensibile [...] altrimenti si è disonesti con se stessi e con il lettore. Come lo sono – per esempio – i giovani del quindicinale cremonese “Eccoci!” i quali sono tra i più feroci accusatori della critica ufficiale.

²⁷⁶ G. Aristarco, *Accuse alla critica*, in «La Voce di Mantova», 17 novembre 1940.

Francamente non ho mai letto niente di più incompetente delle recensioni generiche e sgrammatiche pubblicate della signorina Memena delli Castelli, scritte con un linguaggio da letteratura d'appendice (un linguaggio provvedutissimo, alla "maniera" della Casa Editrice Nuova Aurora, di punti esclamativi, di sospensioni e di espressioni come queste "mi tappa la bocca", è un regista che va forte, piccolo verme d'uomo, con profondità d'arte).»

Aristarco si scaglia anche contro l'eccessiva compiacenza verso il pubblico di un altro redattore di «Eccoci», E. S., il quale contesta la sua battaglia in favore dell'innalzamento del livello della cultura cinematografica degli spettatori con l'argomentazione che «è oramai superfluo parlare, ancora oggi, di coscienza cinematografica del pubblico. Esso ormai l'ha ed è evidente», scatenando la reazione di cui abbiamo riferito in precedenza²⁷⁷. Dopo aver mostrato l'infondatezza dello spregiativo giudizio del collega («Il cinema – ciò vale la pena ripeterlo – è arte servile») egli esorta i collaboratori di «Eccoci» a istruirsi sulle pagine di «Bianco e Nero» o di «Cinema» «prima di pretendere di voler fare critica alla critica»²⁷⁸. Altre volte invece, lo spunto per la polemica viene offerto ad Aristarco dai giudizi rilasciati con eccessiva leggerezza da critici poco scrupolosi, come quando a F. Gh., recensore di «Regime Fascista», che avanza, a proposito di un film come *L'affare Styx* di Karl Anton, un paragone piuttosto ardito («Se Pudovkin dissertò un giorno sul rapporto tra le immagini ed i dialoghi, ben pochi hanno tradotto in atto il suo insegnamento. Le commedie filmate si susseguono con costante tenacia. Solo raramente una piccola oasi! Per questo la visione dell'*Affare Styx* è riposante: non abbondanza di inutili parole, non commento musicale a base di grancassa e di cornette. Gli spostamenti di macchina sono sempre parchi e suggestivi...»), Aristarco risponde:

²⁷⁷ Cfr. *infra*, p. 117.

²⁷⁸ G. Aristarco, *Questi ragazzi*, in «La Voce di Mantova», 4 dicembre 1942.

«Che i nostri registi abbiano bisogno di Pudovkin siamo tutti d'accordo. Che i nostri registi debbano ispirarsi ad un linguaggio visivo, d'immagini, cosciente di se stesso e dei suoi intrinseci valori, è cosa che non ci si stancherà mai di riferire [...] Ma che i nostri registi debbano prendere ad esempio un film teatrale, sgrammaticato, inconcludente, ad ogni costo propagandistico come *L'affare Stix* di Anton è cosa ovviamente da escludersi».

E lo fa, con un rimando quasi kantiano alla necessità del giudizio estetico *aderente*, sulla base di criteri universalmente riconosciuti, non certo per ragioni di puro gusto soggettivo («Un film – come ogni altra opera artistica e non artistica – può piacere ad alcuni, ad altri no. Ma non si può affermare – a meno che non se ne conoscano lingua e linguaggio, i canoni specifici e fondamentali dell'arte ultima venuta, non si può affermare che un film è *cinema*, provvisto di valori visivi quando – come nel caso de *L'affare Stix* – tutto o quasi è teatro, e teatro di bassa lega. Se un film è veramente cinema non lo può essere che per tutti, per tutti coloro che il cinema conoscono ed intendono»), le quali semmai intervengono, ironizza Aristarco, qualora si segnali, come fa F. Gh., «“l'intelligente interpretazione della Solari” che, in leggerissima vestaglia da camera, ha il solo “merito” di far intravedere le sue tornite gambe; e per farle intravedere cammina addirittura a passo da parata». Ma per «F. Gh. tutto è “riposante”, tutto è “oasi”: anche le tornite gambe di Laura Solari, anche *Signorinette* (“La delicatezza ed il significato della vicenda fanno di questo film una graziosissima oasi cinematografica la cui freschezza è bene assaporare”). Per F. Gh. tutto è “cinema cinematografico”, il teatralissimo Forst di *Sangue viennese* [...], il Righelli del filodrammatico *Tempeste sul golfo*». In conclusione Aristarco svela, beffardo: «Gli esempi citati mi sembrano sufficienti per dimostrare l'insensibilità e l'incompetenza del critico cremonese. Aggiungerò che il giovane F. Gh., prima di arrivare alla rubrica di cui ora è titolare, dalle colonne del giovanile *Eccoci!*, ben nascosto sotto lo pseudonimo di Lauro Carezza, criticava la così detta critica ufficiale, accusandola –

giustamente – di insensibilità e incompetenza. Di segnalare troppe false oasi riposanti»²⁷⁹.

È interessante segnalare come queste controversie interne alla critica cinematografica italiana si intreccino in alcuni articoli di Aristarco alla polemica più generale contro l'intellettualismo di massa che, avviata e indirizzata da Bontempelli, mirava a contrastare il modaiolo fenomeno dello *snobismo* culturale, considerato dannoso per l'arte in quanto esso "sdoganava" e diffondeva una fruizione disinvoltata e dilettantesca delle opere, anche grazie ai critici e "produttori", in senso lato, che degli *snobs* si facevano portavoce. Scrive, dunque, Aristarco:

«Parlare di Cinema oggi è di moda: una moda elegante, da signorine di buona famiglia e da giovanottoni sciccosi, dai lunghi capelli e dai denti da cavallo. Il Cinema è arrivato anche nei salotti "letterari" e parlarne, da oggi, è da snob; come ieri era da snob discutere di automobili. Ed è interessante – in questi salotti o nelle vie e nei caffè – sentire parlare di Cinema. O meglio, di dive e di divi, di pettegolezzi e di malignità [...] Parlare di cinema con elegante incompetenza è oggi – ripeto – di moda, da snob. E contro questa moda dilagante è impossibile porre un rimedio o comunque un freno. Rimedio e freno che si possono porre però ad un'altra moda dilagante, più deleteria e pericolosa, quella di scrivere. Le ragazze ed i giovanotti accennati non si accontentano di parlare ma vogliono anche scrivere, e scrivono come parlano, con elegante incompetenza. E così che, in occasione della Mostra del Cinema, i giornalisti – e le giornaliste – crescono a vista d'occhio [...] È così che i giornali – e tra questi alcuni fogli universitari – e i giornaletti al rotocalco sono provvedutissimi di rubriche e di articoli cinematografici atti a soddisfare la vanità di incompetenti che confondono l'arte ultima arrivata con i seni di Clara (Calamai, s'intende)»

E per porre un argine a tale malcostume critico avanza la proposta di una tessera professionale e di un esame di abilitazione attestante che «chi affida alla pagina articoli sull'arte ultima venuta, di quest'arte conosca almeno il linguaggio, che sappia

²⁷⁹ G. Aristarco, *Oasi*, in «Il Corriere Padano», 1 aprile 1943.

almeno distinguerlo da ogni altro, teatrale e letterario»²⁸⁰. D'altra parte, neanche la professione registica è al riparo dall'assalto di improvvisati e irresponsabili praticoni:

«Gli artisti dello schermo – come chiamava Ricciotto Canudo i registi – sono molti e aumentano di giorno in giorno. Parecchi non sanno magari cosa sia il cinema; ma sono registi, si fanno chiamare registi, scrivono nei biglietti da visita, appresso al nome, regista (e magari anche giornalista). Ed è quello che importa. Importa anche sapere “girare”; in via Veneto. Occorre anche “scoprire” le “stelle”. Ed essi le “scoprono”. Non conoscono Pabst e Vidor, Clair e Sjöström, Béla Bálász e Chiarini; ma “ci sanno fare” ugualmente: infatti lo schermo è provvisto di bionde sotto chiave, di mariti per il mese di aprile, di cuori sotto sequestro. Ad ogni modo non sono le teorie di Bálász o di Chiarini che contano, conta la pratica. E la pratica, abbiamo visto, sono bionde, mariti e cuori.»²⁸¹

Come è facile evincere da queste ultime righe (ma anche dall'attacco alla collaboratrice di «Eccoci»), specchio linguistico della superficialità culturale e dell'impreparazione professionale che tanto affliggevano Aristarco è l'uso di un gergo approssimativo e grossolanamente giovanilistico che il critico non esita a mettere sarcasticamente alla berlina, risultando del tutto inadeguato ai fini pedagogici che Aristarco assegnava alla critica. Ad un giornalista del quindicinale ferrarese «Il Periodico», che gli rimproverava un'eccessiva durezza nei confronti della produzione cinematografica contemporanea, egli risponde:

«*Il Periodico*, che vuol essere originale, non accusa “il collega della città” d'indulgenza o d'incompetenza: “il collega” – afferma l'anonimo estensore della nota – “sa il fatto suo”. Non l'indulgenza, non l'incompetenza, ripeto, ma la severità si attacca. E il caso è, questa volta, davvero nuovo e va messo pertanto all'attivo dell'anonimo e originale e elegante e corretto “quindicinale collega”. Tanto originale ed elegante che

²⁸⁰ G. Aristarco, *Mode*, in «Il Corriere padano», 17 dicembre 1942.

²⁸¹ G. Aristarco, *Biglietti da visita*, in «Il Corriere padano», 24 dicembre 1942.

chiama gli attori artisti, la sceneggiatura kannovaggio (la doppia n e la doppia g sono naturalmente refusi) ed adopera con squisita proprietà di termini girare per proiettare...»²⁸²

La polemica contro la sciatteria espressiva e terminologica risulta tanto più significativa perché la scrittura di Aristarco riflette, com'è ovvio, in termini di variazioni terminologiche, il suo processo di maturazione intellettuale e morale. Se nella prima fase della sua attività, come abbiamo visto, prevalgono le spie lessicali che tradiscono una passiva acquiescenza all'ideologia nazionalistica e moralistica imposta dal regime, e in certi articoli si assiste perfino all'infiltrazione di un vocabolario esplicitamente razzistico, a partire dal 1941 il suo linguaggio si depura progressivamente dalle contaminazioni politico-ideologiche e si va arricchendo di termini tecnici e specialistici che costituiscono la traccia di un nuovo orientamento della sua critica. Questa si volge, sotto lo stimolo della lettura e dell'assimilazione delle opere di Luigi Chiarini (in particolare di *Cinque capitoli sul film*, che rappresenta il primo compiuto sforzo di organizzazione sistematica del suo pensiero sul cinema) a divenire lo strumento di una battaglia per l'artisticità del cinema e per la professionalizzazione specialistica di coloro che se ne occupano.

È nel quadro della maturazione di queste esigenze che va collocata una serie di interventi centrati sull'approfondimento di questioni puramente estetiche, tese a scandagliare vari aspetti del linguaggio cinematografico. Lo sforzo di irrobustire le proprie recensioni tramite una solida armatura teorica e di basare le proprie battaglie polemiche su una più netta ed articolata visione del cinema, fa sì che emerga più chiaramente nei suoi scritti la padronanza del dibattito teorico contemporaneo acquisita tramite lo studio dei testi di Pudovkin, Bálász, Canudo, Arnheim, ecc.. Ciò porta Aristarco ad affrontare alcuni problemi centrali di quel dibattito per i quali egli

²⁸² G. Aristarco, *Il povero critico*, in «Il Corriere padano», 28 maggio 1943.

adotta, quasi senza residui, le soluzioni proposte da Chiarini nella sua trattazione del 1941.

È da rilevare, inoltre, che spesso l'esame di argomenti estetici non risponde ad esigenze puramente e astrattamente speculative ma prende spunto o si riallaccia strettamente alla polemica condotta contro la mediocre produzione cinematografica italiana che viene così contestata in modo strutturale e globale, superando i limiti dell'attacco diretto e occasionale, "di gusto", ai singoli film. Così ad esempio accade per quel che riguarda il problema dell'autore del film. Aristarco tocca il problema per la prima volta in un articolo del 3 novembre 1940 in cui interviene a proposito di un referendum proposto dalla rivista di Doletti e intitolato appunto «Chi è l'autore del film?». Dopo aver messo in luce i risvolti giuridico-economici della questione («Referendum e polemica che hanno, una volta tanto, la loro utilità pratica: è in corso di studio, infatti, una legge per i diritti d'autore del film») e constatato, con qualche ironia, la pluralità delle opinioni («Tra i tanti pareri disparati e discordi c'è stato anche qualcuno, Nino Bolla, che ha, con tutta serietà, anzi con le lacrime agli occhi, sono parole sue, affermato essere l'autore del film ...il distributore. Povero cinema: hai più di quarant'anni e non sai ancora di chi sei figlio; proprio come nei romanzi d'appendice»), si sofferma su di un lungo saggio di Dario Rastelli, apparso in "Bianco e Nero", in cui lo studioso propone, come presupposto indispensabile affinché un film sia davvero un'opera d'arte²⁸³, l'identità tra regista e soggettista, sceneggiatore e montatore in modo da «salvare la necessità delle funzioni» di quest'ultimi, garantendo allo stesso tempo la salvaguardia dell'«importanza e della necessità della figura del regista concepito non soltanto, *strictu sensu*, come un tecnico, ma come il poeta che ci dà un'opera d'arte tutta sua e personale, frutto unicamente del suo lavoro e del suo vigore creativo». Pretendendo di tranciare con la spada concettuale di un'improbabile multifunzionalità della figura registica il nodo

²⁸³ Egli sostiene, infatti, che «condizione *necessaria* per fare dell'arte cinematografica sia che "la preparazione e la realizzazione di un'opera d'arte", anche nel caso specifico dell'arte cinematografica, debbano essere un'unica cosa: che cioè "non le *possiamo* separare ed assegnare a differenti persone", che, insomma, soggettista, sceneggiatore e regista siano per forza un'unica persona», *ibidem*.

gordiano delle aporie aperte dalla stessa impostazione teorica con cui affrontava il problema, il collega di Aristarco assume una posizione che porta alle estreme conseguenze quella teoria individualistica, «di un autore unico», di chiara ascendenza idealista, la cui origine ed ispirazione può essere individuata nel crocianesimo integralista che Alberto Consiglio applicava all'analisi della natura del processo creativo cinematografico. Scrive infatti quest'ultimo:

«Nessuna opera d'arte è artistica che non abbia i caratteri di un vero e proprio cosmo. Possono opere di Greta Garbo e Harold Lloyd aspirare ad una così complessa e sublime unità? Queste opere, in realtà, non sono che il risultato di una collaborazione. Senonché l'opera d'arte non può essere collaborativa. L'opera è unitaria in ogni momento della sua elaborazione. Non esiste passaggio da elementi divisi a poema unitario. Solo il “metteur en scène” con la potenza del suo sentimento e del suo spirito può operare la sintesi di elementi così eterogenei. Se dovessimo definire empiricamente la peculiarità di ogni arte [...] il cinema è poesia delle luci e del sentimento»²⁸⁴

A tale concezione, che si precludeva una comprensione concreta della natura dell'opera cinematografica a causa della rigida applicazione di un formulario astratto e dogmatico, Aristarco oppone una visione moderatamente “collaborazionistica”, ben più aderente alla dinamica materiale della produzione cinematografica:

«Del *vero* cinema – a nostro sommosso avviso: e gli esempi non mancano - si può fare pure con la teoria del “collaborazionismo”, inteso questo, ben s'intende, nel senso che tutti coloro che collaborano al film, anche nel caso che siano artisti e non mestieranti, debbano essere uniti da una sola volontà superiore la quale dia l'impronta della propria personalità e del proprio stile. E con questo non veniamo comunque ad escludere che il valore artistico di un film dipenda dall'interpretazione, dalla creazione, cioè, di un solo individuo; che, insomma, nella pellicola prevalga “un'unica volontà direttiva”. Il regista verrebbe, secondo noi – nel caso del *collaborazionismo* – a ripetere, tra l'altro, la stessa sintesi di Dio:

²⁸⁴ A. Consiglio, *Per un'estetica del cinema*, in «L'Italia letteraria», 18 ottobre 1931, ora in *Id.*, *Introduzione ad un'estetica del cinema*, Guida, Napoli, 1932.

organizzazione e dominio assoluto sui mezzi e sulla materia. I quali mezzi e la quale materia per il regista sarebbero – s'intende – soggetto, sceneggiatura, attori, musica, tecnici»

Non è difficile notare come queste tesi di Aristarco si dimostrino certo più consapevoli dei complessi processi di divisione del lavoro che reggono e strutturano la creazione cinematografica ma continuino a sottendere un evidente presupposto idealistico, quello dell'individualità del soggetto artistico. L'unica differenza consiste nel fatto che, mentre nell'impostazione di Rastelli la differenziazione tecnico-strumentale (che nel cinema rende problematica l'affermazione idealistica dell'unità artistica e dell'unicità del soggetto creatore) viene superata, per un paradosso, in modo rozzamente "materialistico", postulando l'identità fisica tra i vari soggetti coinvolti nel processo creativo, in Aristarco essa viene come sussunta nella gentiliana dinamica generale del superamento della tecnica nell'opera d'arte, la quale, per essere davvero tale, deve appunto aver riassorbito e risolto in sé senza residui la tecnica che ha presieduto alla sua creazione: una volta che l'apporto dei vari collaboratori del regista viene ridotto a semplice funzionalità strumentale, quasi ad estensione della competenza "pratica" del regista, esso diventa puro «antecedente» meccanico che si annulla e si trasfigura, alla stessa stregua di tutte le possibili componenti tecnico-materiali di tutte le arti, nella compiuta «forma assoluta» del film, espressione del «mondo dell'artista, infinito». Scrive Gentile nella prefazione a *Cinematografo* di Chiarini:

«Chi dice meccanismo dice semplicità: cose e uomini. Chi dice arte, dice spirito, cioè unità. Appartengono alla tecnica, che è meccanismo, anche l'autore della favola, anche gli artisti, anche il regista finché tutte insieme siano molte anime e non giungano a fondersi e a formare

quell'unità che è il sigillo dell'arte, che ha sempre una voce, un timbro, una sola corda. Ove questa unità non si ottenga, l'opera è fallita»²⁸⁵

Su questa base Chiarini precisa poi, su un piano più empirico, come il fondamento dell'unità dell'opera d'arte cinematografica sia da rintracciarsi nella singola personalità creatrice (il regista), capace di concepire quell'intuizione interiore che, attraverso le varie fasi di lavorazione e servendosi ai propri fini delle conoscenze tecniche dei propri collaboratori, egli stesso dovrà attualizzare nella «forma assoluta» del film compiuto.

«[...] il film nasce con la prima intuizione del regista già nella sua forma definitiva e tutto il lavoro che segue questa prima intuizione non è altro che il progressivo prendere corpo della forma [...] In ogni singola fase della creazione, dal soggetto al trattamento (che è uno sviluppo della primitiva intuizione) alla sceneggiatura e poi alla realizzazione in teatro di posa e al montaggio, c'è sempre tutto il film, come nasce dalla sua visione completa. Questa unità non permette l'inserimento di apporti estranei [...] Come si è detto a proposito del soggetto, nel cinema non esiste altro che il film ed è da escludere (come invece avviene per il teatro) un autore del soggetto o della sceneggiatura diverso dal regista. Il quale, come in quelle fasi ha dei collaboratori, che valgono in quanto si fondono con lui in un'unica personalità artistica, così anche in questa della regia non è solo, ma egli di tutti si serve e li fa partecipi della creazione in quanto li immette nella visione di quell'unico film che è l'opera che si va creando. Dagli attori, allo scenografo, all'operatore e al fonico, al montatore, i contributi creativi sono infiniti ma efficaci solo se portati nella visione unitaria del film di cui il regista è come il depositario. Del resto ogni singolo elemento al di fuori della regia scade di valore perché il suo apporto acquista un particolare significato soltanto nella forma del film»²⁸⁶

²⁸⁵ G. Gentile, *Prefazione* a L. Chiarini, *Cinematografo*, Cremonese, Roma, 1935.

²⁸⁶ L. Chiarini, *Cinque capitoli sul film*, op. cit., p. 34-38.

Affermazioni che costituiscono le dirette premesse della posizione di Aristarco. È chiaro allora che, in questa visione, i contributi dei vari collaboratori si fondono e si trasfigurano nella nuova creazione artistica solo a patto di una loro preventiva riduzione a strumenti di realizzazione materiale dell'intuizione dell'unico soggetto creatore, nella quale essi vengono ricompresi e superati. Il carattere misticheggiante di questo modo, tipicamente idealistico, di sostenere la posizione "collaborazionistica" appare evidente qualora lo si accosti a quanto Barbaro scrive sulla stessa problematica, avanzando una diversa articolazione di essa in funzione stavolta dell'asse ideologico e razionale del film, la tesi.

Dopo una prima fase in cui Barbaro converge sulle concezioni di Pudovkin, il quale riconosceva al regista una funzione materialmente superiore a quella degli altri collaboratori e identificava in lui "l'autore del film"²⁸⁷, egli comincia a guardare in modo nuovo la questione della collaborazione e, in un articolo del 1937, scrive: «L'impostazione più tipicamente errata del problema del cinema è quella che, come primo problema, si pone la ricerca dell'unico autore del film [...]»; opponendosi appunto ai sostenitori dell'unicità dell'autore del film, afferma poi con nettezza: «il film è prodotto collettivo». Decisive sono poi le motivazioni addotte a supporto di tale convinzione:

«Solo se si abbandona la inutile ricerca di una materiale unità di persona fisica nell'autore del film si potrà intendere che cosa sia il cinematografo e che cosa l'arte cinematografica. Il film necessita allora di unità ideale e quindi i vari collaboratori alla sua creazione debbono essere guidati da una

²⁸⁷ Scrive il teorico sovietico: «Il regista, come unico centro organizzatore della creazione del film, dal principio alla fine, deve intervenire in tutti i lavori suddetti. Se si ha un insuccesso anche in uno solo di essi, tutto il film ne soffrirà, ne sarà responsabile il regista, sia che si tratti di una cattiva scelta degli attori, sia di un soggetto slegato o di un stampa imperfetta. È naturale che il regista sia l'organizzatore principale del gruppo dei collaboratori che tende al fine comune ideato dal regista. Il lavoro collettivo nel cinema non è una semplice concessione fatta al modo di vita del collettivismo, ma una necessità che scaturisce dalle caratteristiche fondamentali dell'arte filmica», V. Pudovkin, *Film e fonofilm*, Ed. d'Italia, Roma, 1935, poi ripubblicato in *Id.*, *La settima arte*, Ed. Riuniti, Roma, 1961, p. 55.

conoscenza critica e concettuale del mondo che si dovrà esprimere nella futura opera d'arte»²⁸⁸

Il mezzo per raggiungere questa ideale unità non è il mistico annullamento delle volontà dei singoli specialisti nella individuale personalità creatrice del regista capace di transustanziare il loro apporto tecnico nella sublime purezza della «forma assoluta», ma la pertinenza razionalmente determinabile e verificabile dei vari contributi ad una tesi capace di orientarli verso una ben definita coerenza etica ed espressiva:

«[...] è quanto Pudovkin chiama il *tema* o la *tesi*, giustamente avvertendo che “tesi è un concetto estraneo al concetto di arte” (V. Pudovkin, *Film e fonofilm*, Bianco e Nero, Roma, 1950). Non si tratta di un precetto morale dunque ma di una moralità efficiente, che nell'opera verrà attuandosi conferendole il suo inconfondibile significato e valore [...] questo tema costituirà l'asse etico della collaborazione quindi la precedente formulazione di esso, in veste necessariamente concettuale e critica, sarà indispensabile elemento che renderà possibile la collaborazione; perché nella pluralità dei temperamenti e delle individualità sia possibile l'invenimento dei fattori etici e stilistici dell'opera. La intenzione più generale, la visione del mondo che si vuol suggerire verrà ad essere così la determinante delle soluzioni dei problemi espressivi del film»

In questa prospettiva è finalmente possibile dar ragione ed illustrare la dimensione realmente collettiva della *poiesis* filmica, senza peraltro fare della tesi una rigida direttiva ideologica alla quale meccanicamente sottoporre il lavoro creativo:

«Si tratta di un comune clima ideale, che permetta un comune linguaggio, una comunità di fini, magari anche sottintesi, per cui le

²⁸⁸ U. Barbaro, *L'attore cinematografico*, in «Bianco e Nero», a. I, n. 5, marzo 1937, ripubblicato in *Id., Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Ed. Riuniti, Roma, 1960, p. 24.

personalità di intendano e si integrino, nelle diverse e particolari capacità, e nei singoli apporti inventivi; ogni soluzione specifica proposta da un collaboratore deve apparire al regista quella che egli stesso avrebbe suggerita o data se di quel collaboratore avesse avuto le qualità tecniche. Lo statuire dunque la precedente formulazione di un tema non è che un suggerimento pratico per facilitare la creazione di un simile clima umano, *unanimistico*, si direbbe col Romain; e non va in nessun modo intesa come la fredda e schematica proposizione di una tesi da dimostrare con tutti i mezzi possibili, come un teorema di matematica [...] Una comunione di convinte aspirazioni, un simile livello culturale, un simile gusto, una formazione comune sono gli elementi migliori che permettono la creazione della malgama umana necessaria alla creazione del film. Malgama la cui composizione sarà certamente favorita da precedenti accordi sulla finalità della comune opera tra i diversi collaboratori, ma che soprattutto dipende ed è resa possibile dal preesistere di una profonda affinità tra essi»²⁸⁹

Come si può vedere il discorso di Barbaro si svolge tutto sul piano di un'analisi del processo razionale che presiede alla creazione artistica e conduce ad una valorizzazione "materialistica" della dimensione collettiva della produzione cinematografica. Se esso influenzerà presto i componenti del gruppo di «Cinema»²⁹⁰, i principî teorici di Aristarco sono ancora, come abbiamo visto, tutti imbevuti di un idealismo gentiliano filtrato attraverso la mediazione chiariniana. È lo stesso Aristarco, riprendendo un collega di nome Umberto Serbo, il quale aveva riproposto la vecchia soluzione di Rastelli al problema dell'autore del film in un articolo del 1942, a confessare esplicitamente la sua fonte, citando, col tono di chi crede di servirsi dell'argomento *ad auctoritatem* e di dire così una parola definitiva sulla questione, proprio i *Cinque capitoli sul film*²⁹¹.

Chiariniano è anche il quadro di riferimento all'interno del quale si colloca la trattazione da parte di Aristarco di un questione strettamente legata alla precedente,

²⁸⁹ U. Barbaro, *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, op. cit., pp. 91-92.

²⁹⁰ Cfr., ad esempio, C. Lizzani, *Vita e morte del mestiere*, in «Roma fascista», 14 dicembre 1942 e poi *Id.*, *Apologia del mestiere*, in «Cinema», n. 165, 10 maggio 1943.

²⁹¹ G. Aristarco, *La scoperta dell'America*, in «Il Corriere padano», 31 dicembre 1942. Ma, a supporto delle sue tesi, Aristarco chiamerà a più riprese anche Ricciotto Canudo, cfr. G. Aristarco, *Mode*, in «Il Corriere padano», 17 dicembre 1942; *Id.*,

quella del soggetto cinematografico. La cornice teorica accettata dal nostro critico si fonda infatti sull'identificazione del valore artistico del film con la sua cinematograficità, con la sua capacità di servirsi, per i suoi fini espressivi, esclusivamente dei mezzi specifici del cinema; essa, com'è noto e come vedremo meglio più avanti, è uno dei pilastri della concezione del cinema elaborata da Chiarini. In questa prospettiva, la natura letteraria o teatrale del soggetto cinematografico rischia di contaminare la purezza espressiva alla quale deve necessariamente improntarsi il film. La questione presenta due corni: il primo, a cui si connette il problema dell'autore del film, concerne l'autonomia di quel «creatore della forma», che è il regista, rispetto all'«argomento» del film, espresso sotto forma letteraria nel soggetto. Se, infatti, il film è «forma assoluta»,

«non esiste altro soggetto che quello che è tutt'uno con la forma. Nasce, dunque, il soggetto, in definitiva, col film e cioè nella mente del regista che intuisce la creazione già nella sua forma assoluta. “I promessi sposi” possono ispirare un'opera cinematografica, così come la può ispirare il modesto pasticcio di un bidello: ma in nessuno dei due casi è possibile parlare di soggetto (buono, mediocre, cattivo) poiché il soggetto nasce appunto nella fantasia del regista che prende le mosse vuoi dal capolavoro del Manzoni, vuoi dallo zibaldone del bidello; e nasce in quel modo che può nascere, e cioè come intuizione della forma cinematografica»²⁹²

Alla luce di una tale concezione Aristarco può scrivere e basare le sue interpretazioni su affermazioni come questa: «Soggetto, come si vede, banale e solito, improntato ad un crudo, ardito realismo. Ma, si sa, non è il soggetto che conta, bensì come questo viene elaborato, interpretato in immagini dalla fantasia inventiva del regista»²⁹³. Una

²⁹² L. Chiarini, *Cinque capitoli sul film*, op. cit., p. 20.

²⁹³ G. Aristarco, *Serata del colore alla Mostra di Venezia*, in «Il Corriere padano», 4 settembre 1942.

posizione siffatta non è del tutto esente dal rischio di cadere in una sopravvalutazione dell'esercizio puramente formalistico, della squisitezza stilistica, rischio raddoppiato dall'ambiguità di cui si colora inevitabilmente, in circostanze politico-sociali come quelle allora correnti, ogni tentativo di evasione colta: da una parte diserzione sottile dagli imperativi roboanti di fiancheggiamento della gloriosa marcia del fascismo; dall'altra disimpegno colpevole. Posta in questi termini, infatti, la questione dell'ininfluenza del soggetto non è altro che quella della svalutazione del "contenuto"; e indubbiamente i discorsi che fondavano la contestazione che i gruppi più avanzati della critica del tempo avanzavano alla produzione di regime giravano proprio intorno al contenuto. Un articolo come quello scritto da Gianni Puccini su «Cinema» nel 1942 è in questo senso due volte significativo: non soltanto per la lucidità con cui individuava nel rinnovamento dei contenuti la leva principale capace di scardinare la saracinesca di conformismo che il fascismo aveva fatto calare sugli schermi italiani e di promuovere la rinascita di un cinema italiano finalmente nutrito di verità umana e sociale, ma anche, come ben sottolineano Mida Puccini e Quaglietti²⁹⁴, per la discrezione allusiva, tutta contesta di sottintesi, con cui egli svolgeva quel tema e che, come in controluce, rivelava con quanta attenzione il fascismo vigilasse a che certi limiti non fossero superati, mentre, naturalmente, era possibile disquisire *ad libitum* sui problemi della forma. Scrive dunque Gianni Puccini:

«Fermamente crediamo che chiunque vorrà ora riconoscere con noi che impostare la questione dei soggetti significa, esplicitamente, tastare il polso al cinematografo italiano tutt'intero: alle sue tendenze, alla sua strada, al suo presente e al suo futuro. Saremmo per un momento tentati di ricollegare tutte le cose e riunirle: problemi del cinema, condizioni individuali, storia attuale degli uomini [...] Non ci è più possibile, oggi come oggi, considerare il cinema come un fatto a se stante, come un regno chiuso, come una città in una nuvola, al modo (più o meno) della Laputa swiftiana [...] La questione dei soggetti, in Italia, ci sembra – ripetiamo – vada di pari passo con la vita del film, e questa con la vita degli uomini: tra l'una e

²⁹⁴ Cfr. M. Mida Puccini, L. Quaglietti, *op. cit.*, p. 191.

l'altra, frattura non c'è, non ci può essere, gli eccessi o le deficienze dell'una sull'altre si riverberano, e viceversa»²⁹⁵

Parole che ci sembrano mostrare eloquentemente la distanza che, ancora a quest'altezza temporale, separa Aristarco dalle istanze d'avanguardia del gruppo di «Cinema». Soltanto a partire dalla recensione ad *Ossessione* («E non bisogna dimenticare il contenuto (non il soggetto, la semplice trama, ma i loro umani e lirici valori)...»²⁹⁶), quando la lezione dei romani sarà pienamente assimilata, egli sembrerà consentire all'idea del valore rigenerante di soggetti e contenuti nuovi dando anche il proprio contributo «alla critica onesta ed attenta [che] s'adopera per un cinema italiano sostanzialmente nuovo e nella forma e nel contenuto» con la riproposizione, «rientrando il problema in quello dei soggetti»²⁹⁷, della necessità di un cinema per l'infanzia di cui aveva già sottolineato l'urgenza in diversi articoli precedenti²⁹⁸. Sarebbe tuttavia ingeneroso e storicamente inesatto non riconoscere che un ben diverso risvolto politico-culturale assume la battaglia per l'autonomia del momento realizzativo-formale rispetto a quello preparatorio-contenutistico del “soggetto” cinematografico, qualora quest'ultimo venga inteso, impropriamente, come sceneggiatura invece che, più genericamente, come “argomento” del film o nella sua accezione tecnica di stadio embrionale o antecedente “narrativo” della sceneggiatura stessa (come si sarà notato, negli scritti di Aristarco si verifica una continua oscillazione tra questi due significati, generando non poca confusione). È lo stesso Barbaro, in uno scritto del 1955, a illustrarcelo, rievocando retrospettivamente una polemica che contrappose in quel periodo letterati e “cinematografari” (nell'occasione Fabrizio Onofri e Francesco Pasinetti, sulle pagine di *Cinema*)

²⁹⁵ G. Puccini, «*Si gira*», in «Cinema», n.2, marzo 1942.

²⁹⁶ G. Aristarco, *Ossessione*, 8 giugno 1943.

²⁹⁷ G. Aristarco, *Necessità di un cinema per l'infanzia*, in «Il Corriere padano», 25 novembre 1943.

²⁹⁸ Cfr. G. Aristarco, *Cinema per l'infanzia*, in «La Voce di Mantova», 8 dicembre 1940, *Id.*, *A quando un cinema per i giovanissimi?*, in «Il Corriere padano», 27 giugno 1942 e in «Spettacolo», a. IV, febbraio-marzo 1943, pp. 41-42.

sull'importanza della sceneggiatura. Pur segnando il proprio distacco da essa, lo studioso rivela acutamente una particolare ed importante dimensione della battaglia allora condotta dai fautori del «cinema cinematografico»:

«Durante il fascismo ci furono alcuni cineasti e alcuni intellettuali che combatterono la sceneggiatura, sostenendo che il film non è, né deve mai essere, la *traduzione* di un testo letterario, ma un'arte autonoma, che ha i propri metodi specifici e non ha il bisogno di accattarne ad altre arti; per essi, dire di una sequenza di un film, o di una scena, che esse erano cinematografiche significava senz'altro considerarle valide artisticamente, mentre, viceversa, dire che esse erano letterarie o teatrali significava considerarle antiartistiche e mancate».

La battaglia contro la sceneggiatura, però, non aveva soltanto un significato teorico, «era anche battaglia contro la produzione conformistica e commercialistica». Infatti «la sceneggiatura, rifinita in tutti i particolari narrativi e tecnici, la sceneggiatura completa così da costituire il “film su carta”, la sceneggiatura non trasgredibile, né alla ripresa, né al montaggio, la cosiddetta sceneggiatura di ferro, era sostenuta tenacemente e concordemente sia dall'affarismo dei produttori commercialisti, sia dalla faziosità dei politici fascisti». I primi vi vedevano la possibilità di un'efficiente pianificazione e un obiettivo criterio di verifica delle spese, oltre che un metodo di valutazione del quoziente spettacolare del progetto; i secondi scorgevano nel procedimento della “sceneggiatura di ferro” la garanzia d'efficacia di un controllo politico-ideologico la cui aprioristica forza coattiva non fosse indebolita o aggirata dalla creatività estemporanea del regista. L'insistenza sull'autonomo valore espressivo del film e l'accentuazione del ruolo del regista assumevano dunque, in questa prospettiva, la dimensione liberante dell'indicazione di una possibile strada per sottrarsi, almeno parzialmente, ai condizionamenti economici e politico-ideologici. Naturalmente però, non appena messo in luce quest'aspetto della lotta per un cinema cinematografico, Barbaro ne denuncia i limiti e le insufficienza, opponendole una ben diversa proposta teorico-estetica:

«Coll'affermarsi, però, di una ben più valida estetica cinematografica in Italia, fu respinta la tesi di una presunta autonomia del film, e quella, conseguente, della validità artistica *solo* dell'impiego dei mezzi specifici del film. Fu mostrato come il procedimento specifico esclusivo, oltre a costituire la matrice dei più disgustosi formalismi, è un assurdo, per il semplice fatto che il film è un'arte che compendia in sé i mezzi di tutte le altre arti, mezzi che può, e che deve mettere in opera ogni qualvolta sia necessario, ogni qualvolta essi convengano al contenuto dei fatti e delle idee del film da realizzare»²⁹⁹

Comunque sia, ad altre opere, che presentavano una carica innovativa ben diversa, e ad altri criteri guardava la critica di Aristarco in quel momento. È oltremodo indicativo, a questo proposito, anche alla luce delle citazioni di Barbaro, che egli chiamasse in causa, a dimostrazione (si tratta del secondo corno della questione) che l'origine letteraria o teatrale del soggetto non ostasse necessariamente alla piena riuscita artistica dell'opera cinematografica i capostipiti di quella produzione dei cosiddetti "calligrafici", che può essere considerata la compiuta concretizzazione filmica delle teorie estetiche di Chiarini.

«Nel campo [...] del film normale, a soggetto, dominano le interpretazioni in immagini (e spero che siano davvero "interpretazioni" e non "traduzioni": tradurre, si sa, non vuol dire creare, e il cinema, come ogni altra arte, è creazione), dominano, dicevo, le interpretazioni in immagini di testi letterari e teatrali. Niente di male. Sono, è vero, per i soggetti "originali", inventati e scritti esclusivamente per le immagini per lo schermo. Ma si può fare del vero cinema anche prendendo l'ispirazione o comunque lo spunto da altre forme artistiche; si tratta, ad ogni modo, ripeto, di interpretare per immagini, e non di tradurre il testo, letterario o teatrale che sia. Così non ci si deve meravigliare – come qualcuno ha fatto – se il caposcuola italiano di estetica cinematografica, Luigi Chiarini, dopo *Via delle cinque lune* (da una novella della Serao) e *La bella addormentata*

²⁹⁹ U. Barbaro, *Servitù e grandezza del cinema*, Ed. Riuniti, Roma, 1962, pp. 194-195.

(dall'ominima opera teatrale di Rosso di San Secondo) si accinge a portare sullo schermo *La velia* di Cicognani»³⁰⁰.

Anche in questo caso, dunque, la trattazione di problemi teorici presenta in Aristarco ineludibili implicazioni con la critica “militante”: in particolare, l'apertura ai soggetti di origine letteraria o teatrale si sposava perfettamente agli intenti nobilitanti che costituivano una delle componenti dell'ispirazione dei calligrafici, verso le cui opere, come vedremo meglio più avanti, si orientano, sotto lo stimolo dei presupposti teorici di Chiarini, le preferenze di Aristarco in questa seconda fase della sua attività. Anche in questo caso, le ascendenze chiariniane della posizione di Aristarco sono da lui chiaramente esplicitate. Polemizzando con l'autore di un dilettesco libro sul cinema, il critico scrive:

«Altrettanto dogmatica è un'altra affermazione del Giovannini, questa volta a proposito del soggetto: “ogni avvenimento si presta ad essere narrato cinematograficamente purché non sia stato già adattato alle necessità d'un'altra forma di espressione”. La qual cosa vorrebbe dire che da un romanzo o da una commedia o da un'operetta non si possa prendere spunto per un foilm ricco di pellicolari valori. Si dimostra che di fronte ad un'opera teatrale o letteraria ce sia, l'autore delle immagini – il regista – non deve tradurre ma cinematograficamente interpretare. “Che il prendere le mosse da un soggetto originale – riferisce il Chiarini su *Quadrivio* del 23 agosto 1942 – anziché da un'opera letteraria dia al film un carattere più cinematografico è incallito pregiudizio dei cosiddetti soggettisti, perché il carattere cinematografico deve essere nel film, cioè nell'opera realizzata, e non nel precedente, nello spunto, nel motivo di ispirazione”. “Può accadere – ammette lo stesso Giovannini – che una commedia o un romanzo contengano tali spunti cinematografici da consentire la produzione di un ottimo film; bisogna convenire in tal caso che la commedia o il romanzo erano nel loro genere una mediocre opera”. E anche questa affermazione è arbitraria. Non mancano esempi fondamentali per confermare la validità dell'appunto. Cito a caso: *Faust* di Goethe e di Murnau, *Delitto e castigo* di

³⁰⁰ G. Aristarco, *Panoramica*, in «Il Corriere padano», 26 novembre 1942.

Dostevskij e Chenal, *Don Chisciotte* di Cervantes e di Pabst. E potrei continuare»³⁰¹

Altrove però egli sfuma il giudizio e insiste sull'importanza di soggetti originali, scritti appositamente per il cinema e dotati dunque appunto di uno *script* in cui la parola non si cristallizzi in didascalia, bloccando l'autonomo scorrere e svilupparsi del flusso iconico, ma sia, per così dire, immediatamente e totalmente risolvibile in «immagine», senza residui e scarti³⁰².

All'impostazione chiariniana, che lega il valore artistico dell'opera al quoziente di cinematograficità di essa, si riferisce in ultima istanza Aristarco quando pone come criterio di giudizio della propria attività recensoria la capacità del regista di organizzare coerentemente tutte le componenti espressive del film in modo che cospirino organicamente ad un effetto estetico compiutamente unitario. Così, nel giudicare positivamente il film nazista *Io accuso!* di Wolfgang Liebesneiner, Aristarco sottolinea come anche il sonoro sia funzionale alla costruzione di «un'atmosfera esasperante» e cita come esemplare l'uso del «gocciolare monotono, persistente del rubinetto nello studio del medico quando l'amico e collega che ha visitato la moglie gli annuncia il terribile male»³⁰³. L'applicazione di tale imperativo estetico si sviluppa in modo più deciso quando entra in gioco un elemento di pericolose seduzioni mimetiche e spettacolari il cui impiego rischia di essere determinato soltanto a puri fini di attrazione commerciale: il colore. Nella recensione al film di Veit Harlan, *La città d'oro*, storicamente memorabile per essere stato la prima pellicola tedesca a colori realizzato con sistema Agfacolor, Aristarco «non vede in questo film la ragione del colore. Poteva essere girato con effetto maggiore in bianco e nero». Il critico non nega l'importanza dell'esperimento per la conquista di un perfezionamento tecnico capace di aumentare le potenzialità espressive del cinema, per quanto ne individui le imperfezioni anche da un punto di vista propriamente tecnico: «la tonalità delle carni

³⁰¹ G. Aristarco, "Note" e postille, in «Il Corriere padano», 6 giugno 1943.

³⁰² Cfr. G. Aristarco, *Invito alle immagini*, in «Il Corriere padano», 8 settembre 1942.

³⁰³ G. Aristarco, *Alla IX Mostra del Cinema*, in «Il Corriere padano», 14 settembre 1941.

non è ancora trovata e alcune inquadrature ricordano le cartoline al bromo e certe sovrimpressioni risultano violente». Ma il punto è che «il colore non è funzionale» e che, invece di metterlo al servizio delle necessità espressive proprie al film, se ne stravolgono gli equilibri e l'ispirazione profonda cercando «i pretesti per renderlo tale, costumi, folcloristiche scene, visioni cittadini e agresti»³⁰⁴, in modo da sfruttare al massimo le potenzialità del nuovo ritrovato tecnico. Che la “funzionalità estetica” alla quale fa appello Aristarco debba concepirsi come una subordinazione di tutte le risorse formali del film alla sua componente iconica ed ai valori espressivi da essa veicolati, diviene manifesto quando il critico interviene in termini più teorici, nel corso di un articolo, *Invito alle immagini*, che, come vedremo meglio più avanti, rappresenta la sintesi più compiuta di questa tappa del suo pensiero, nel grande dibattito sul sonoro, esplicitando così la filiazione chiariniana e antiarnheimiana della sua posizione:

«Invito alle immagini, dunque. E invito urgente, in quanto vitale. Specialmente ora che con il sonoro queste immagini sono venute sempre più perdendo il loro giusto essenziale valore; messe come sono al dispotico servizio e della parola e della musica; dando luogo, fra le altre cose ibride, a quel vieto genere di film musicale in cui la musica stessa, spesso preesistente, rimane elemento esterno del racconto [...] Il nostro invito o, se preferite, la nostra posizione e il nostro credo non intendono negare, ben inteso – al contrario di come vorrebbe l'ortodosso Arnheim (“Nuovo Lacoonte” in *Bianco e Nero*) la possibilità di impiego estetico del sonoro: dialoghi, rumori e musica che siano. Il sonoro non segna affatto, per noi, la fine del cinema come arte. Come “l'ostracismo assoluto alla didascalia, anche se come indirizzo artistico”, era “apprezzabile” ma non poteva “essere sorretto da una sana estetica” (Barbaro, *Bianco e Nero*, agosto 1942) così le ombre contrariamente a quanto riferiva anche Pirandello, possono, debbono parlare. “Il parlato esprimerà quello che la *camera* da sola non può raggiungere” (Chiarini, *Cinque capitoli sul film*). Venendo così il sonoro, in questo caso – ed in altri: quando sia funzionalmente impiegato – a far parte dei mezzi espressivi del cinema»³⁰⁵

³⁰⁴ G. Aristarco, *Serata del colore alla Mostra del Cinema*, in «Il Corriere padano», 4 settembre 1942.

³⁰⁵ G. Aristarco, *Invito alle immagini*, in «Pattuglia», A. II, n.3-4, febbraio 1943.

Se, come abbiamo già accennato in precedenza, l'accentuazione degli interessi teorici non distoglie Aristarco dalla strenua polemica contro la produzione cinematografica italiana più compromessa ma la innerva e la sostanzia metodologicamente conferendole una maggiore efficacia e coerenza, essa contribuisce, progressivamente e in modo presumibilmente inconsapevole, per una sorta di incompatibilità naturale, ad acuire ed approfondire i motivi di frizione con i presupposti ideologici del regime. Abbiamo già visto come il carattere cosmopolita dei riferimenti culturali sui quali aperture teoriche di questo tipo, almeno parzialmente, si basavano, la consuetudine e la familiarità con le più avanzate speculazioni estetiche europee, generavano un potenziale cortocircuito con dogmatico conformismo nazionalistico promosso dal regime, per quanto esso fosse capace di assorbire questi fermenti intellettuali eterodossi limitandone ed isolandone con accortezza l'espansione al campo specificatamente culturale, cioè su un terreno, nel calcolo grossolano ma efficace della dittatura, innocuo, utile anzi a sfogare volontà e bisogni di anticonformismo senza che questi intaccassero i fondamenti ideologici, politici e sociali di essa. Ma quella necessità di ancorare la propria attività professionale a solidi criteri orientativi, motivati da una concezione generale del cinema sistematicamente e razionalmente elaborata (o che almeno tale si sforzava di essere), quel desiderio di sottrarre in tal modo il proprio giudizio critico all'improvvisazione pressappochista e alla faciloneria dilettantesca, tutto ciò significava, ad un livello più profondo, reagire a quell'empirismo generazionale degradato e rodomontesco con cui il fascismo, cercava di colmare quel «vuoto teorico» così ben descritto da Renzo Renzi³⁰⁶. Se Mussolini nel primo dopoguerra aveva sostenuto, accordandosi in qualche modo con l'idealismo gentiliano, che «la coscienza teorica è la “derivazione” ideologica, dottrinale, riflessa di un fatto e di un fenomeno e, come tale, non precede, segue»³⁰⁷, se il regime, spinto dal bisogno di coprire il peccato originale della sua nascita, avvenuta nello scatenamento della prassi politica più violenta ed arbitraria, celebrava la «poesia dell'azione», la «prassi della prassi», tanto che si era giunti a proclamare :

³⁰⁶ Cfr. Renzi, *Il fascismo involontario e altri scritti*, op. cit., p. 146 e segg..

³⁰⁷ Cit. in *ivi*, p. 146.

«Tutto quanto è teoria è antifascismo»³⁰⁸, l'opzione anti-empirista della critica di Aristarco si configura allora come una scelta culturale profondamente dissonante e centrifuga rispetto a quella imposta dalla dittatura e costituisce, se non il fondamento ultimo, certo una delle componenti più determinanti dell'acuto conflitto tra la sua attività a quella della critica più conformista che abbiamo sopra illustrato. Anche Arnheim sottolinea il valore sottilmente eversivo di questo silenzioso e caparbio lavoro di approfondimento culturale e il ruolo che esso giocherà nell'affermazione della nuova sensibilità che doveva sfociare nella rivoluzione neorealista:

«Nell'anteguerra gli studenti italiani che sono ora registi e sceneggiatori di molti ammirati film realistici, furono fiaccati e frenati dal fascismo. Si salvarono analizzando i classici dell'arte del cinema e i testi di teoria cinematografica con la fanatica devozione dei monaci medioevali nei loro chiostri. La loro immaginazione e la loro acutezza d'osservazione difficilmente avrebbero potuto produrre frutti così notevoli senza la cultura e il senso della qualità acquistato in quegli anni»³⁰⁹

Le riflessioni estetiche di Chiarini costituiscono il quadro di riferimento anche dell'attività più propriamente recensoria di Aristarco, alla quale forniscono i principali criteri di giudizio. La struttura della recensione aristarchiana è abbastanza classica, ispirata allo schema elaborato dal precursore Filippo Sacchi. Un breve cappello iniziale, di solito volto ad illustrare i precedenti del regista o ravvivato da note di colore, considerazioni personali, agganci all'attualità. A volte Aristarco anticipa il giudizio critico che sarà poi sviluppato in modo più articolato nel seguito della recensione, dopo la sintesi dell'intrigo narrativo. Nella valutazione prolettica di *Un colpo di pistola*, di Castellani, il critico, ad esempio, gioca allusivamente col titolo del film :

³⁰⁸ I. Petrone, *La scuola e le rivoluzioni*, in «Universale», n. 4, aprile 1932.

³⁰⁹ R. Arnheim, *Film as kunst*, Ernst Rowohlt, Berlin, 1932 (trad. it *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960, p. 32).

«Nella serata il nuovo regista Castellani ha esordito con *Un colpo di pistola*. Esordio promettente. È stato il suo un colpo di pistola che se non ha preso giusto il bersaglio, l'ha sfiorato e gli è passato vicino. Ha deviato per una mancanza di sicurezza nella mira che è propria dei tiratori novelli»³¹⁰.

Oppure l'esordio diviene il luogo privilegiato per la ricostruzione di genealogie e filiazioni, per una contestualizzazione del film nella sua propria tradizione di riferimento:

«Quantunque l'Ungheria sia un paese che da qualche tempo lavora molto, producendo in linea di massima pellicole musicali, quindi leggere e leziose (di una leggerezza e leziosità non paragonabili al noto viennismo forstiano, ma al Korda prima maniera, pur non raggiungendo di questo né gli effetti spettacolari né certe finezze artistiche), l'anno scorso si avvertì una svolta nel cinema magiaro. *L'Europa non risponde* di Radványi e *Fiamme* di Kalmar sono film che abbandonano i soliti schemi per soggetti intimisti e corali. E intimista e corale vuole essere anche il film presentato nella serata di oggi, *Uomini della montagna*»³¹¹.

Operazione che viene talvolta arricchita dal resoconto dei precedenti professionali del regista:

«Egli [Castellani, *nda*] viene dal cinema dopo un puntuale studio fatto come aiuto regista alla scuola prima di Camerini, poi di Blasetti, che sono i nostri registi più significativi. Gli è mancata invece quella maturità necessaria per lo scoprimento di uno stile proprio e ben

³¹⁰ G. Aristarco, *Giornata di debutti alla Mostra del Cinema*, in «Il Corriere padano», 3 settembre 1942.

³¹¹ G. Aristarco, *Alla Mostra di Venezia*, in «Il Corriere padano», 8 settembre 1942.

definitivo. Non ha saputo staccarsi né dall'autore di *Rotaie* né dall'autore di *1860*»³¹²

Segue l'esposizione della trama, sempre presente e occupante una cospicua parte del non ampio spazio concesso al critico sulle due testate a cui presta la sua firma. Si tratta di una sinopsi piuttosto semplificata, che spesso si concentra sull'identificazione dei ruoli narrativi e delle funzioni dei personaggi, giungendo di frequente, a causa della non eccelsa complessità strutturale dei film presi in considerazione e della brevità dello spazio a disposizione, ad un andamento riduttivo e stereotipizzante, ad una sorta di scheletrico schema attanziale che talvolta sembra quasi anticipare l'accelerazione sarcastica tipica del famoso stile recensorio del quotidiano «La notte»³¹³:

«C'è il re che dice facezie e l'ingenua innamorata che bisticcia col bell'ufficiale. Ci sono attentati, processi, navi che saltano in aria [...] finché, irrimediabilmente malato, Ferdinando non muore. E il lieto fine non manca: l'amore trionfa»³¹⁴

Altre volte, conformemente alla impostazione tipo della recensione da quotidiano Aristarco si sofferma sull'esposizione della situazione narrativa in modo più piano e diffuso, sovente attraverso un'esplicazione del titolo dell'opera filmica:

«La *Città d'oro* è Praga. E il fascino che emanano le sue torri e la sua cupola ha sempre colpito la fantasia di una giovane contadina, Anna, che vive alle sorgenti della Morava, nel podere del padre situato presso una famosa palude» (Serata del colore alla Mostra del Cinema, 4 settembre 1942. Il corriere padano); («La *Gente che passa* sono i saltimbanchi; pagliacci che vanno di paese in paese, di borgata in borgata, portando nei loro vecchi sgangherati carrozzoni lacrime e miseria e al semplice gusto

³¹² G. Aristarco, *Giornata di debutti alla Mostra del cinema*, op. cit..

³¹³ Un celeberrimo esempio di questo stile recensorio, citato in A. Pezzotta, *La critica cinematografica*, Ed. Carocci, Roma, 2007, p.85, è «donna bianca innamorasi capo indiano. Matrimonio annunciarsi».

³¹⁴ G. Aristarco, *Tempesta sul golfo*, in «Il Corriere padano», 18 marzo 1943.

delle popolazioni, emozioni di acrobatici esercizi e risate di bassa lega»(Alla X mostra del cinema, 5 settembre 1942. Il corriere padano)

Infine il vero e proprio giudizio. Varie sono le modulazioni stilistiche e le strategie retoriche delle stroncature di Aristarco: particolarmente congeniale ed efficace risulta essere una briosa ironia che spesso sfiora il *calembour* (per *Dove andiamo, signora* di Cominetti scrive: «la vicenda del solito conte spiantato che fa l'autista e che infine si sposa con una ricca e capricciosa donnina può interessare, anzi interessa ancora: a coloro, s'intende, che vanno al cinema perché non sanno dove andare: o meglio a coloro che all'amica domandano: dove andiamo, signora?»³¹⁵). A volte si serve di un'elencazione di elementi narrativi e ambientali che in una controluce sarcastica lascia emergere la corriva banalità dell'*inventio* drammatica, come quando a proposito del film di Mastrocinque, *Le vie del cuore*, si esprime così: «Ricevimenti e giardini d'inverno, gelosie e duelli, chiacchiere da salotto e amori illeciti, sentimenti puri e figli illegittimi, partite di caccia e castelli aviti, dame devastatrici e putte onorate, romantici innamorati e signori blasonati in cerca di facili avventure»³¹⁶. Altre ancora ricorre invece all'argomento *ad auctoritatem*: ad esempio, nel difendere la validità della produzione ungherese, egli cita a supporto della sua tesi un passo dello Spootiswoode³¹⁷, oppure si serve del Leopardi per attaccare le architetture narrative barocamente deteriori di Gallone³¹⁸. Aristarco infatti non trascura l'esame delle strutture narrative, rivelando talvolta curiose idiosincrasie personali: ad esempio verso quell'assetto del racconto che definisce «ad evocazione e ritorno» e gli pare «usatissimo» e abusato³¹⁹, oppure verso le trame che a suo giudizio si sviluppano in modo eccessivamente complicato; né si sottrae al compito di una disamina di tipo formale-stilistico: nell'analisi di *Noi vivi* di Alessandrini annota: «l'uso frequente che

³¹⁵ G. Aristarco, *Dove andiamo, signora?*, in «Il Corriere padano», 15 gennaio 1943; vedi anche il già citato *Biglietti da visita*.

³¹⁶ G. Aristarco, *Ritorno all'Ottocento*, in «Il Corriere padano», 13 settembre 1942.

³¹⁷ G. Aristarco, *Precisazioni*, in «Il Corriere padano», 20 giugno 1943.

³¹⁸ G. Aristarco, *Giudizi non validi*, in «Il Corriere padano», 4 luglio 1943.

³¹⁹ G. Aristarco, *Giornata di debutti*, in «Il Corriere padano», 3 settembre 1942.

la macchina fa nel riprendere le inquadrature (quasi tutte primi, primissimi piani e mezze figure) dallo stesso punto di vista rende tecnica la struttura del film. Il quale è ben lontano dallo stile del miglior Alessandrini»³²⁰. D'altra parte quest'ultimo è solo un esempio della tecnicizzazione e specializzazione del linguaggio della critica aristarchiana che abbiamo già segnalato.

Aristarco, come esemplificazione e terreno di verifica delle sue valutazioni, si serve inoltre di citazioni di sequenze, considerate particolarmente significative e dimostrative sia della qualità artistica del film, sia della sua tonalità stilistico formale. Così, se il «regista Veit Harlan non è riuscito a risolvere sempre in linguaggio visivo la scarna vicenda, è riuscito ad imprimerle vigore e ritmo, specialmente nella sequenza bellissima della seduzione: morbosa ma non sfacciatamente cruda, interpretata dalla Soederbaum con efficace accento di abbandono»³²¹; oppure «Il film [l'ungherese *Uomini della montagna, nda*]- diretto da Stefano Szöts – è comunque interessante [...] soprattutto per la cinematografica e macabra sequenza del vagone ferroviario di terza classe ; servendosi del quale il montanaro riporta la moglie morta ai suoi monti, non potendo usare altri mezzi, ch  non ha denaro. Qui il ritmo   raggiunto, l'atmosfera opprimente   ben resa. Non solo ma   da segnalare l'ottimo impiego del sonoro». La stessa procedura   usata, all'inverso, per segnalare mancanze ed insufficienze: «meno riuscita la violenta scena della seduzione che ricorda l'erotismo morboso dei boemi. Influenza gi  riscontrata in *Fiamme*»³²².

Come abbiamo pi  volte anticipato, anche la valutazione delle opere filmiche nelle recensioni aristarchiane a partire dal 1941 si svolge seguendo criteri pedissequamente derivati dalle concezioni estetiche elaborate da Luigi Chiarini, tanto che si pu  arrivare ad affermare che, con il complesso delle sue recensioni, Aristarco provveda a fornire quell'applicazione pratica di esse che, come si sa, Chiarini, almeno in questi anni, trascura quasi del tutto. La simbiosi intellettuale con lo studioso romano   talmente stretta che dai saggi e dai libri di Chiarini si travaser  nei testi di Aristarco,

³²⁰ G. Aristarco, *Noi vivi di Alessandrini*, in «Il Corriere padano», 16 settembre 1942.

³²¹ G. Aristarco, *Serata del colore alla Mostra del Cinema*, in «Il Corriere padano», 4 settembre 1942.

³²² G. Aristarco, *Alla Mostra del Cinema*, in «Il Corriere padano», 8 settembre 1942.

grazie all'inclinazione di quest'ultimo alla citazione, tutto un nuovo materiale linguistico e terminologico che si sostituirà completamente all'armamentario lessicale nazionalistico della prima fase della sua attività. A volte accadrà addirittura che Aristarco giunga a trarre da Chiarini delle "citazioni di citazioni", incastonandole, senza confessarne l'origine, nel suo discorso come fossero proprie: è il caso, ad esempio, di una citazione dallo *Zibaldone* leopardiano a cui accennavamo poco sopra e della quale il critico si serve per stigmatizzare l'ingiustificata complicazione barocca delle architetture narrative di *Harlem* («Il grande intreccio in un'azione drammatica – riferiva il Leopardi nel suo *Zibaldone* -, la complicazione dei modi ecc., distoglie affatto l'animo dell'uditore o del lettore dalla considerazione della naturalezza, verità, forza dell'imitazione [...] di tutte quelle bellezze di dettaglio, nelle quali principalmente consiste il pregio di ogni genere di poesia»³²³): citazione che viene tolta di peso dalle pagine di *Cinque capitoli sul film*³²⁴.

È ancora una volta lo stesso critico a precisare termini e criteri della propria prassi critica, esplicitandone ascendenze teoriche e obiettivi polemici, nell'articolo-manifesto che apre il numero speciale di «Pattuglia», *Invito alle immagini*, da lui curato. Aristarco apre lo scritto conferendo *d'emblée* al suo invito ad un cinema visivo il valore di una rottura radicale con la tradizione del cinema muto italiano, irrimediabilmente compromesso dall'influenza espressiva del teatro e dall'ispirazione narrativa di derivazione letteraria. Anche in quest'aspetto è possibile cogliere la divaricazione tra la prospettiva aristarchiana di quel periodo e il progetto di rinnovamento che si andava elaborando, sulla scia delle ricerche storiche di Barbaro, ad opera del gruppo di «Cinema». La proposta di un cinema realista era infatti sostanziata dalla costruzione di una genealogia culturale che da una parte cercava di individuare, proprio nel grande «continente perduto» del cinema muto italiano, un filone genuinamente autoctono che potesse fornire dei precedenti storici e legittimare così quel modello di nuovo cinema (basti pensare allo straordinario lavoro di

³²³ Cit. in G. Aristarco, *Giudizi non validi*, in «Il Corriere padano», 4 luglio 1943.

³²⁴ Cfr., L. Chiarini, *Cinque capitoli sul film*, op. cit., pp. 31-32.

recupero e di documentazione storiografica compiuto da Barbaro e al significato che ebbe il rinvenimento e l'indicazione di *Sperduti del buio* presentato come primo grande prototipo del cinema a venire e, allo stesso tempo, considerato il capostitipo di un «filone aureo della tradizione cinematografica italiana»³²⁵), e dall'altra affondava le radici nella riscoperta della grande narrativa verista meridionale dell'800, da Verga a Di Giacomo, a Capuana ecc.. Scrive invece Aristarco:

«Più che auspicio al ritorno di un cinema visivo, vero e proprio invito alle immagini vuol essere questo “numero”. Auspicare un *ritorno* sarebbe inesatto; non essendo vero, come molti credono, che il cinema muto – eccezion fatta per quei pochi film considerati ormai *classici* – sia stato un cinema visivo. “Sin dal 1905 – anno nel quale venne realizzato *The great train robbery*: la prima vera narrazione drammatica il cinema divenne un vassallo del teatro, un mezzo di riproduzione”, scrive lo Spttiswoode in *Una grammatica del film*. “Il primo cinema è stato non altro che una imitazione del teatro”, afferma nella *Nuova Antologia* del 1931 Bontempelli. E così affermano autorevoli tecnici ed esteti del cinema, quali Ricciotto Canudo (*L'usine aux images*, Parigi 1927) e Germaine Dulac (*Le rouge et le noir*, Parigi 1928). Del resto il moderno spettacolo non a torto veniva chiamato *Teatro muto*: muto, ma non d'immagini, ripetiamo, ché quel cinema in linea di massima – avverte anche l'informato Eugenio Ferdinando Palmieri – “si rifà al linguaggio narrativo e teatrale e nemmeno i soggetti originali, nati esclusivamente per lo schermo, hanno una struttura cinematografica: la parola, cioè, non è ancora immagine. Il racconto si sviluppava per didascalie”. Che varrebbe come dire per dialoghi».

Il modello filmico auspicato da Aristarco è invece ispirato da una sorta di poetica “essenzialistica” del cinema, per la quale il livello di artisticità, cioè di compiutezza formale, del film coincide con il suo grado di autonomia linguistica, con la sua capacità di esprimersi con mezzi puramente visivi, e quest'ultima coincide a sua volta con la sua presunta compiutezza ontologica («il vero film»). Il riscatto del cinema italiano consisterà dunque nella preservazione del linguaggio cinematografico dal

³²⁵ U. Barbaro, *I film italiani*, in «Bianco e Nero», A. III, n. 9, settembre 1939.

meticciato estetico con le altre arti, nel raggiungimento di un'arnheimiana (si noti la presenza di termini-chiave tipici della riflessione del teorico tedesco, dall'estremismo del quale, peraltro, Aristarco prende le distanze, come abbiamo già visto) incontaminatezza ottico-figurativa rispetto alla quale, alla luce dell'identificazione delle leggi dell'arte filmica con la visibilità espressiva, è superflua ogni considerazione riguardante i valori derivanti da un più stretto aggancio con il reale o da una tradizione culturale nazionale (il che costituisce anche un completo e clamoroso rovesciamento delle posizioni sciovinistiche professate solo qualche tempo prima...) o, addirittura, da una qualunque poetica personale³²⁶. La critica invece, se a questo riscatto vorrà contribuire, dovrà assumere tali concetti come principî -guida nell'esercizio del suo giudicare:

«Il cinema italiano, infatti – e con esso ogni altro – se vuol affermarsi – come avverte Luigi Chiarini in un vecchio *Primato* e in *Cinque capitoli sul film* – “deve ricercare il linguaggio cinematografico, deve valersi dei mezzi espressivi del cinema”: immagini, taglio, montaggio, fattori differenzianti ottici, filmistici e naturali, statici e dinamici. Occorre dare, in altre parole, il valore alle immagini: in modo che l'arte ultima arrivata viva soprattutto di queste e della loro magia. Così come occorre ridare al teatro il valore e la magia della parola. I film che si sono artisticamente affermati debbono appunto questo loro affermarsi nell'aver attinto ad un cinema cosciente di se stesso, dei suoi mezzi e dei suoi intrinseci valori. Vedi i “classici”, vedi i tre film sorpresa dell'ultima Mostra del Cinema: *La bella addormentata* di Luigi Chiarini (dove, forse, si poteva eliminare in parte il dialogo); *La sperduta* di Ibsen-Lauritzen e *Gli uomini della montagna* di Szots. Un film, quest'ultimo, pieno di squilibri ed ingenuità teciche (dissolvenze e sovrimpressioni non funzionali, angolazioni sbagliate), ma senza alcun dubbio cinematograficamente significativo (le sequenze del treno, della seduzione, dell'uccisione del seduttore). E vedi gli altri film sorpresa che hanno dato luogo, nelle altre Mostre, a giornate indimenticabili di infuocate discussioni: da *La terra canta* di Plicka ad *Estasi* di Machaty, da *Amore giovane* di Rovensky ad *Acqua morta* di Rutten, da *L'uomo di Aran* di Flaherty a *Giovanotto godi la tua giovinezza* di Lindberg al *Bastardo* di Lunde e Stevens [...] Per le ragioni sopra esposte, attingere alle immagini per la creazione di un cinema di natura artistica pura ed autonoma dovrebbe, deve essere anzi, la posizione e il credo, morale ed estetico, dei

³²⁶ Si faccia caso, nella citazione che segue, all'affastellarsi confuso ed eterogeneo degli esempi di riuscite realizzazioni cinematografiche segnalati da Aristarco.

critici e dei registi. Dei primi: perché possano giudicare l'opera filmica anche e soprattutto da un punto di vista filmico; dei secondi: perché queste opere possano finalmente creare. In modo da rendere le due parole *cinema visivo* – come desiderava sin dal 1918 la Dulac – un pleonasma [...] E l'invito – ripetiamo – è urgente e vitale: anche perché con un *cinema cinematografico* si verrebbe a risolvere pure l'annoso problema dello *stile*: ché il nostro cinema – come avverte un critico che seguiamo con attenzione, Mario Gromo – “avrà trovato certamente un suo inconfondibile stile, e lo imporrà sempre più vittoriosamente, se sarà semplicemente cinematografico” (*La Stampa*, 19 novembre 1942)»³²⁷.

Armato del vaglio dei principî teorici chiariniani, Aristarco si lancia con passione nella dura e faticosa impresa di passare al setaccio la produzione cinematografica a lui contemporanea, nello sforzo di individuare e celebrare film, o anche episodiche sequenze, di *cinema cinematografico* e denunciare e stroncare ogni episodio di ibridismo estetico. Gran parte delle sue recensioni di questo periodo si riducono così ad una meccanica operazione di catalogazione o etichettatura (cinema cinematografico vs. teatro filmato), in cui non è difficile riconoscere la rigida applicazione di un crocianesimo critico mal digerito: il che, se giova all'efficacia della sua battaglia e alla diffusione delle sue idee sul cinema, le rende spesso ripetitive. Riportiamo qualche esempio di questa ricorrente procedura, che diviene quasi un protocollo critico:

«[...] Commedianti di Pabst: ottimo film ma cinematograficamente molto discutibile. Certo la giuria nel premiare l'austriaco come miglior regista ha pensato alla Tragedia della miniera, a La via senza gioia, a Pizzo Pala, opere visive che avevano posto Pabst tra i pochi puri dell'arte ultima venuta. Del resto si era già notato in passato la metamorfosi di questo regista (ed anche la sua commercializzazione con *Fanciulle in pericolo*) e come quasi tutto il cinema tedesco, inoltre, fosse inquinato da infiltrazioni teatrali e nella regia e nella interpretazione che facevano ricordare l'espressionismo e la scuola di Jannings»³²⁸

³²⁷ G. Aristarco, *Invito alle immagini*, in «Pattuglia», A. II, n. 3-4, gennaio-febbraio 1943.

³²⁸ G. Aristarco, *Dopo Venezia*, in «La Voce di Mantova», 2 ottobre 1941.

«*I mariti* è tratto dall'omonima commedia di Achille Torelli, tanto nota che non staremo a raccontare – del resto non è nostra abitudine – la trama. Il film risente delle sue origini teatrali, lo sviluppo non è prettamente cinematografico, il linguaggio non è visivo: il dialogo ha la parte predominante nella pellicola[...] Abbiamo notato in questa sua ultima fatica una ricerca affannosa di fare molto e bene. Ma perché continuare a ridurre per lo schermo opere teatrali? Perché non affidarsi ad una scrittura visiva ? [...] Con questo soggetto a tesi non nuovo Hansen ha costruito un film dignitoso, nobile, accurato; ma che non ha grande valore cinematografico, quindi artistico. Il dialogo è eccessivo: molte cose vengono espresse dalle parole, non dalle immagini»³²⁹

«*Don Bonaparte*, sceneggiato dallo stesso Forzano è naturalmente teatro filmato dalla prima scena all'ultima, la più o meno fedele trasposizione sullo schermo di un lavoro teatrale: Flavio Calzavara non è riuscito a dare alla riproduzione uno sviluppo ed un andamento cinematografici»³³⁰

Nonostante tali limiti, la lettura delle opere di Chiarini aiutò notevolmente la maturazione del pensiero critico di Aristarco, fornendogli un modello di cinema, per quanto generico ed astratto, nel quale concretare e precisare la sua confusa aspirazione ad un rinnovamento del cinema italiano.

Esemplare a tale proposito il mutato atteggiamento nei confronti del cinema di propaganda. Se, come abbiamo visto, in passato il critico era rimasto irretito nelle mistificazioni del regime, fino ad arrivare ad auspicare un cinema fascista, già nel 1942 egli si scaglia contro due “mostri sacri” della dittatura, Genina ed Alessandrini, attaccandone *Bengasi* e *Addio Kira* per la loro incapacità di esprimersi cinematograficamente («Il Serbo confonde ancora il cinema con il teatro, la sceneggiatura con il film; altrimenti non affermerebbe che *Bengasi* è “cinema per antonomasia” né che *Addio Kira* è un “grande film” (e qui, purtroppo, grande va inteso nel miglior senso della parola)»³³¹). Alessandrini, in particolare, viene bersagliato per la «farraginosa teatralità» del suo film, nonché per la sua dilettesca incapacità di servirsi adeguatamente delle risorse espressive del cinema:

³²⁹ G. Aristarco, *Alla IX Mostra del Cinema*, in «Il Corriere padano», 11 settembre 1941.

³³⁰ G. Aristarco, *Alla IX Mostra del Cinema*, in «Il Corriere padano», 11 settembre 1941.

³³¹ G. Aristarco, *La scoperta dell'America*, in «Il Corriere padano», 31 dicembre 1941. Aristarco qui allude sarcasticamente all'incredibile lunghezza del film di Alessandrini, composto da due normali pellicole: *Noi vivi* e *Addio Kira*, di cui appunto si parla.

«I premi, a mio avviso, dovevano andare [...] al “grande film” *Noi vivi* di Alessandrini, come l’opera più provvista di Primi Piani: P.P. di Alida, di Rossano e di Fosco; P.P. funzionali ed esteticamente impiegati: impiegati, infatti, per mettere in evidenza l’artistica vanità dei vanitosi – ed artistici – Rossano ed Alida»³³².

Nel 1943 il nome di Giovacchino Forzano, a cui pure qualche anno prima Aristarco si era rivolto con una lettera accorata esortandolo cameratescamente a ritornare all’attività registica dando così il suo contributo al rinnovamento cinematografico nazionale, diviene negli scritti del critico sinonimo di retoricità bolsa e vuota, firma esemplare di un cinema di cartapesta, insincero e ampoloso³³³: mentre oramai i film di propaganda, un tempo guardati comunque con occhio di riguardo, una volta denunciati in essi «la solita retorica ed i soliti luoghi comuni» vengono rapidamente liquidati in pochissime righe, come accade a *Gente dell’aria* di Pratelli³³⁴ o a *M.A.S.* di Romolo Marcellini («il solito film di propaganda a base di retorica, con i soliti luoghi comuni del genere. La cui unica originalità consiste nell’aver narrato la vita degli equipaggi dei M.A.S., fino ad oggi, credo, non portata sugli schermi italiani»³³⁵). Anche quando, occasionalmente, Aristarco sembra cedere, in un momento in cui le sorti della guerra italiana stavano dolorosamente e drammaticamente precipitando, al ricatto sentimental-patriottico (come quando la dedica di *Quelli della montagna* al regista Cino Beltrone, caduto sul fronte greco-albanese, gli fa giustificare «la squisita funzione» della pellicola «di mettere in giusto rilievo il coraggio e il sacrificio delle nostre fiamme verdi» e gli fa scrivere che «di fronte ad essa il critico lascia, deve lasciare, in parte, il posto all’uomo, al sentimento e il recensore, intendo dire, non può essere in questo caso, rigorosamente spassionato»), non manca di avvertire che «una retorica meglio contenuta, dialogo

³³² G. Aristarco, *Primo piano*, in «Il Corriere padano», 7 gennaio 1943.

³³³ Cfr. ad esempio, G. Aristarco, *La Contessa Castigliani*, in «Il Corriere padano», 3 marzo 1943.

³³⁴ G. Aristarco, *Gente dell’aria*, in «Il Corriere padano», 30 marzo 1943.

³³⁵ G. Aristarco, *M.A.S.*, in «Il Corriere padano», 5 giugno 1943.

meno ridondante avrebbero giovato e alla propaganda e al film»; e conclude affermando: «per un film dedicato alla memoria di un Caduto, avrei preferito meno permanenti, meno leziosità. Avrei preferito, come interpreti, tutti alpini veri, non “divi” e “dive”»³³⁶. La sensibilità estetica di Aristarco viene profondamente offesa dalla pomposa insincerità e dall’impudente e menzognera enfasi espressiva, sicché i suoi strali si concentrano significativamente anche verso quei film il cui argomento risorgimentale, fornendo, dopo opportuna adulterazione, lo spunto storico per un’autocelebrazione del regime, sembra non poter non sboccare nell’oleografia³³⁷ o scatenare le potenze di un’epica di cartapesta, di sentimenti artificiosamente amplificati, tanto da dar il destro al nostro critico per denunciare come «i dialoghi nei film italiani, e non soltanto italiani, sono, in linea di massima, interminabili: e ridondanti alla Forzano (nelle pellicole storiche) e alla De Stefani (in quelle “moderne”, “brillanti”). I nostri divi, le nostre dive non parlano: cantano; non si esprimono per immagini ma con le “tirate” da palcoscenico. Così la *Contessa Castiglioni* - che è un film storico, un altro dei tanti film storici sul nostro Risorgimento – è provveduto di forzaniani dialoghi»³³⁸.

Lo stesso rifiuto delle oramai intollerabili mistificazioni propagandistiche del regime anima la violenta stroncatura di *Harlem* di Carmine Gallone: «La propaganda, - lo dico a Gallone e non soltanto a Gallone – non è retorica: non è il dialogo ridondante. I sentimenti non vanno suggeriti grossolanamente e – come in questo caso – in modo quasi irrispettoso e poco serio». Il più noto dei “registi della dittatura”, il celebrato autore di *Scipione l’africano*, film-culto dell’imperialismo fascista, viene prima impietosamente irriso

«C’era materia umana sufficiente per fare un ottimo film [...] Ma Gallone, il “maestro” Gallone ha preferito naturalmente non scavare, e rimanere

³³⁶ G. Aristarco, *Quelli della montagna*, in «Il Corriere padano», 9 marzo 1943.

³³⁷ G. Aristarco, *Mater dolorosa*, in «Il Corriere padano», 3 marzo 1943.

³³⁸ G. Aristarco, *La contessa Castiglioni*, in «Il Corriere padano», 3 marzo 1943.

come al solito alla superficie adoperando tutti quegli elementi leziosi, appariscenti, spettacolari, che gli sono propri»³³⁹

e poi annientato nel confronto con i veri maestri del cinema:

«Qui si confonde il vero con lo pseudo-cinema, con lo spettacolo che – pur avendo nobili intenzioni – non ha nulla a che vedere con l’arte [...] E non già perché la pellicola di Gallone è di propaganda e la propaganda, si sa, è nemica dell’arte. Esistono opere cinematografiche a tesi artisticamente significative, come *La corazzata Potemkin* di Pudovkin (*sic*) [...] ma poiché questa propaganda non è positiva [...] né d’altra parte le cose vengono suggerite visivamente e con toni dimessi [...] il pubblico e il cinema italiano hanno bisogno – cosa nota - di sincerità, dei critici, dei registi e degli attori [...] Altrimenti il “maestro” Gallone verrà posto sullo stesso piano estetico dei veri maestri del cinema, dei Vidor, dei Pabst, dei Dupont [...] e *Harlem* su quello, poniamo, di *L’uomo di Haran*»³⁴⁰.

Lo stesso dissacrante trattamento viene riservato al fiore all’occhiello del regime, la Mostra di Venezia, della cui giuria viene messa in discussione l’imparzialità, la deontologia professionale, con la denuncia coraggiosa di quelle ingerenze politiche che ne condizionano pesantemente il giudizio: «Dal 1938 la politica comincia ad influenza il giudizio della Giuria e anche nell’ultima edizione la premiazione è stata rigorosamente influenzata da considerazioni politiche ed ideologiche»³⁴¹.

D’altra parte anche Roberto Rossellini cade sotto la scure dell’implacabile recensore per il suo *L’uomo della croce* (che viene definito «un’opera cinematografica priva di lirici e stilistici valori», dove «si tende più alla commozione sentimentale – non sempre, d’altra parte raggiunta – che alla commozione estetica»), e viene giudicato negativamente per «il suo patriottismo di maniera, non so sino a che punto

³³⁹ G. Aristarco, *Harlem*, in «Il Corriere padano», 25 aprile 1943.

³⁴⁰ G. Aristarco, *Giudizi non validi*, in «Il Corriere padano», 4 luglio 1943.

³⁴¹ G. Aristarco, *I Premi*, in «Pattuglia», A. II, n. 1, novembre 1942.

socialmente e moralmente valido» e per il suo essere «rimasto alla superficie , adoperando un retorico dialogo e mezzi più teatrali che visivi»³⁴².

Se l'intensità di questa polemica è dovuta in parte ad un'idiosincrasia personale e può manifestarsi in termini così espliciti soltanto poiché l'epoca (siamo nel 1943) risente oramai del prossimo disfacimento del fascismo e si manifestava un evidente allentamento della stretta censoria, se le ultime citazioni appartengono ad un periodo in cui all'influenza chiariniana si è oramai sovrapposta e parzialmente sostituita quella, politicamente più caratterizzata, del gruppo di «Cinema» (un chiaro segno di questo mutamento di riferimenti ideali e culturali è nella posizione di non preconconcetto rifiuto dell'arte «a tesi», come viene definita con terminologia significativamente barbariana, che viene affermata nell'articolo su *Harlem*. D'altronde lo stesso lapsus, con la citazione del film sovietico e del teoricamente pesantissimo nome di Pudovkin, è interpretabile come una spia dell'avvenuto “cambio di paradigma”), è ancora in Chiarini, più in particolare nella sua proposta, anche per il campo cinematografico, di una battaglia dell'*arte per l'arte*, che vanno probabilmente ricercate le radici di essa e le ragioni del prevalente carattere estetico delle argomentazioni con cui veniva condotta. Nell'introduzione a *Cinque capitoli sul film* Chiarini infatti afferma, anche se con la prudenza del caso, una netta presa di distanza dal cinema “politicamente impegnato”:

«Anche quando al contenuto banale (il divertimento per il divertimento) si vuol sostituire qualcosa di più serio (e son casi rarissimi) si va, in genere, verso un patriottismo di maniera, col solo scopo di sfruttare dei sentimenti diffusi nella massa, degli avvenimenti atti a commuovere la sensibilità popolare. Voglio dire che, anche in questi casi, si rimane troppo spesso fuori dal *cinematografico*, fuori dall'arte. Perché un altro pericolo del cinematografo è quello di essere impantanato in un contenutismo di bassa lega e di credere di rinnovarsi mutando il contenuto [...] Se una battaglia buona c'è, dunque, da fare per il cinema, una giusta causa da difendere questa è quella dell'arte. Il cinema italiano, se vuole affermarsi, deve tornare alla forma, deve ricercare il linguaggio cinematografico, deve

³⁴² G. Aristarco, *L'uomo della croce*, in «Il Corriere padano», 10 giugno 1943.

valersi dei mezzi espressivi propri del cinema. Nel quadro e nel piano dell'arte tutti i problemi accessori, saranno risolti, compreso quello importantissimo che attiene alla sua funzione politica. Una cinematografia in mano ad artisti non può non essere italiana nel senso profondo della parola e non nel lamentato, superficiale e generico patriottismo [...] Arriverei a dire, e non sembri una forzatura polemica, che nel cinema è assolutamente necessario ed urgente una battaglia *dell'arte per l'arte* [...] L'arte del resto, non si fa su ordinazione e si sa quanto frantese siano state certe polemiche per un'arte politica»³⁴³

Senza scadere nella delineazione eccessivamente semplicistica di un rapporto troppo meccanicamente condizionante, crediamo non sia azzardato segnalare come Aristarco trovi nello stesso autore prima l'avallo culturale al confuso ideale di un cinema "in camicia nera", poi un potente stimolo e una rigorosa strumentazione teorico-estetica che lo spingono ad intraprendere, o meglio, a riorientare la propria milizia critica anche contro il vecchio progetto di una produzione filmica "rivoluzionaria".

Il modello chiariniano di un cinema d'arte linguisticamente autonomo, tecnicamente e professionalmente accurato, formalmente compiuto, capace di sottrarsi ai condizionamenti dell'industria e «di realizzare completamente il sentimento dell'artista e risolverlo nell'immagine e nel suono»³⁴⁴, ispira anche la dura polemica condotta da Aristarco contro «quelle commedie comico-sentimentali, quegli oleografici polpettoni in costume, quelle incisioni fotografiche di melodrammi, fatti esclusivamente con lo scopo di divertire»³⁴⁵ di cui il fascismo, come abbiamo visto, si serviva per diffondere la propria ideologia dell'evasione, imbellettando la realtà sociale e tentando di attenuarne conflitti e tensioni.

La battaglia condotta da Aristarco diviene così, per rigore ed inflessibilità, una delle punte più avanzate della resistenza culturale della critica cinematografica italiana ed

³⁴³ L. Chiarini, *Cinque capitoli sul film*, op. cit., pp. 11-13.

³⁴⁴ Ivi p. 23.

³⁴⁵ Ivi, p. 10.

investe la produzione più corriva senza incertezze, servendosi quasi sempre di una tagliente ironia:

«Il cinema italiano abbonda di glicerina. Il cinema italiano è provvedutissimo di lacrime: lacrime in primissimo e primo piano, in campo lungo, medio e totale. Ed è – il nostro cinema – ricco di baci: baci insidiatori e casti, sensuali ed innocenti»³⁴⁶

Gli attacchi alle commedie sentimentali o ai lutulenti drammoni d'appendice sono portati in nome di un cinema di artistica dignità, e si concentrano soprattutto sulla sciatteria stilistico-estetica con la quale vengono serialmente confezionati. Uno dei bersagli preferiti di Aristarco è Nunzio Malasomma, appartenente alla fitta falange degli opportunisti artigiani del regime, definito da «Cinema» «uno dei maggiori esempi di come si possa con metodica indifferenza seguitare ad ingannare se stessi e il pubblico»³⁴⁷, e di cui viene stigmatizzata la scarsa originalità espressiva, con l'accusa, rivolta al suo *Acque di primavera*, «di essersi servito di luoghi comuni e sequenze fatte viste non so in quanti altri films del genere»³⁴⁸: di fronte al suo *Le signorine della villa accanto* («una povera cosa comico-sentimentale, dove il comico cade nel farsesco più vieto e nei più vieti luoghi comuni e il sentimentale nel falso e nel ridicolo») un esasperato Aristarco giunge a invocare l'intervento di una censura che, come abbiamo visto, funzionava in un senso completamente opposto:

«Di fronte a film come questi vien voglia – allo spettatore provvisto di un certo buon senso - di gridare: basta e di domandarsi se esiste o no una censura che vieta la proiezione di pellicole assolutamente negative. E il recensore, anche a voler adoperare tutta la sua buona volontà, non può

³⁴⁶ G. Aristarco, *Glicerina e baci*, in «Il Corriere padano», 11 febbraio 1943.

³⁴⁷ *Gli indifferenti*, in «Cinema», n. 170, 10 agosto 1943.

³⁴⁸ G. Aristarco, *Acque di primavera*, in «Il Corriere padano», 5 gennaio 1943.

essere indulgente. Essere indulgenti, in questo caso, significherebbe essere disonesti: e con il lettore e con se stessi»³⁴⁹.

L'insofferenza verso l'ipocrisia, il cinismo manipolatorio e la disinvolta incompetenza della produzione cinematografica italiana raggiunge toni sempre più acuti e trova il suo culmine nella polemica contro la degenerazione divistica dell'arte attoriale, contro cui Aristarco si scaglia con particolare virulenza.

In realtà, Aristarco, ovviamente, dà una grande importanza al ruolo degli attori nella complesso equilibrio dell'opera d'arte cinematografica, tanto che nella sua critica viene concesso un certo spazio a quella che sarebbe possibile definire quasi una *politique des acteurs*, a causa di un'attenzione, non comune all'epoca, rivolta all'autonomo contributo espressivo e della considerazione dello specifico profilo artistico individuale dell'attore, al di là dei triti aneddoti biografico-divistici. Si tratta di una pratica, mediata probabilmente dalla lettura degli straordinari ritratti debenedettiani di "dive" e "divi"³⁵⁰ italiani ed hollywoodiani, in Aristarco a volte abbastanza acuta, come in occasione delle osservazioni su un Fosco Giachetti fuori parte³⁵¹ o come quando caratterizza in certi termini i difetti del film *Mascherata*, di Forst («oltre ai difetti tecnici: il film è ben lontano da ogni matematica rigorosità del montaggio – nel fatto di essersi illusi di poter riabilitare un'attrice oramai decaduta (Pola Negri) con una trita e vecchia vicenda che rese celebre, ai suoi tempi, la prima grande tragica dello schermo»³⁵²); a volte invece avventurosamente benevola (l'esaltazione della diva, canora più che cinematografica, del III Reich, mai

³⁴⁹ G. Aristarco, *Signorine della villa accanto*, in «Il Corriere padano», 16 marzo 1943.

³⁵⁰ Cfr. in particolare gli articoli sulla Garbo o sulla Hepburn, ma anche quelli sulla nostra Bertini o su Clark Gable: G. Debenedetti, *L'ardua vita di Greta Garbo*, in «Cinema», n. 8, 25 ottobre 1936, *Id.*, *Gloria del mattino*, in «Cinema», n. 12, 25 dicembre 1936, *Id.*, *La Bertini prima diva*, in «Cinema», n. 13, 10 gennaio 1937, *Id.*, *Se non era per Doris*, in «Cinema», n. 14, 25 gennaio 1937. Tutti gli articoli si trovano ora in G. Debenedetti, *Al cinema*, op. cit..

³⁵¹ G. Aristarco, *All'Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 22 agosto 1939.

³⁵² G. Aristarco, *Primi piani: Forst attore e regista*, in «La Voce di Mantova», 4 marzo 1940.

artisticamente affermatasi, Zarah Leander³⁵³ di cui, dopo qualche tempo, sarà costretto a riconoscere l'involuzione³⁵⁴). D'altronde, a parte l'inevitabile oscillare delle sue infatuazioni per attrici e attori dei quali presto si perderà il ricordo, Aristarco si dimostra capace di riconoscere tra i primi la grandezza di una Ingrid Bergman ai suoi esordi («Basta l'interpretazione stupendamente psicologica della Ingrid Bergman, anche lei, ora, emigrata in America, a far riscattare l'interpretazione non stupenda e non psicologicamente espressa degli altri»³⁵⁵) e dimostra anche una certa attenzione ai problemi dei giovani attori e alle difficoltà che essi incontrano, dentro il cristallizzato e poco coraggioso orizzonte produttivo italiano, nel trovare impieghi e scritture³⁵⁶, concedendo sempre un certo spazio a quei professionisti alle loro prime prove ai quali riconosce, più o meno a ragione, mestiere o talento, come nel caso di Paola Roghi e Fedele Gentili in *Bengasi*: «due attori, credo, alla loro prima prova provvisti e da tenere d'occhio»³⁵⁷.

Proprio per questa sua tenere in gran conto l'arte recitativa Aristarco attacca con corrosivo sarcasmo i protagonisti degli scialbi filmetti del tempo, scagliandosi con toni giustamente incolleriti contro il casalingo divismo nostrano in cui si incarnavano i miti piccolo-borghesi del conformismo in epoca fascista. Egli denuncia così, sferzante, il convenzionalismo determinato da una macchina industriale che sforna in serie, come gli insulsi film di cui sono interpreti, divi e dive tanto privi di qualunque «personalità, fisica e spirituale» da finire per somigliarsi gli uni con gli altri, in un'interscambiabile e avvilente fisiognomica del vuoto etico-morale, civile e politico in cui precipitava il paese.

«Un tempo non troppo lontano – tre o quattro anni or sono – si è detto e ripetuto che il nostro cinema aveva, tra le altre cose, bisogno di volti nuovi, di nuovi attori e nuove attrici. Oggi il nostro cinema è provvedutissimo di

³⁵³ G. Aristarco, *È nata una stella*, in «La Voce di Mantova», 27 gennaio 1940.

³⁵⁴ G. Aristarco, *Alla Mostra del Cinema*, in «Il Corriere Padano», 11 settembre 1942.

³⁵⁵ G. Aristarco, *Solo una notte*, in «Il Corriere padano», 22 gennaio 1943.

³⁵⁶ G. Aristarco, *Dove vanno a finire i giovanissimi*, in «Il Corriere padano», 25 luglio 1942.

³⁵⁷ G. Aristarco, *Bengasi*, in «Il Corriere padano», 5 agosto 1943.

“stelle”, di “divi” e “dive”; ma è povero – cosa strana – di volti nuovi [...] Le nostre attrici – o, meglio, i nostri “divi”, le nostre “stelle” – sono tutte uguali. I lineamenti dell’una si confondono con i lineamenti dell’altra: il sorriso di Brazzi si confonde con il sorriso di Serato, la casta innocenza di Adriana Benetti con la casta innocenza di altre infinite “ingenue” del nostro schermo; e la bamboleggiante Assia con la non meno bamboleggiante Gioi, la permanente di Amedeo con la permanente di Centa. E via dicendo [...] E spesso la personalità viene confusa con la bellezza, con due seni allettanti, con due gambe alla Dietrich. Spesso la personalità viene confusa col “commendatore”, che è tanto “carino”. Così nascono le “dive” e si scoprono le stelle...»³⁵⁸

Nelle intemerate di Aristarco la forza seduttiva dell’immagine della *star* surroga la capacità espressiva dell’attore, il potere di condizionamento e di ricatto economico detenuto da “dive” e “divi” svenevoli e pateticamente guitteschi determina una svalutazione del ruolo del regista esiziale per la qualità artistica del film, la centralità delle loro figure nei meccanismi narrativo-espressivi del film e nelle strategie promozionali dell’industria sono responsabili di una pesante distorsione delle logiche della ricezione e della diseducazione del pubblico; è inevitabile che nel divismo il critico individui uno dei più deteriori fenomeni alle origini della crisi che affligge il cinema italiano («Abbiamo riveduto inoltre tutti gli attori che crearono quel malato “divismo” che fu la principale causa – insieme al mutato gusto del pubblico, all’avvento del sonoro ed all’invasione del film americano – del declino del nostro cinema»³⁵⁹), responsabile di bloccarne l’evoluzione verso una più dignitosa qualità artistica:

«Nel cinema non conta il regista, conta l’artista; e l’artista, per le signorinette e per i giovanottoni, sono le dive e i divi, le stelle. Non l’autore delle immagini che elegantemente ignorano – questi nostri attori e queste nostre attrici, dicevo, non sanno fare altro che piangere, anche nei film cosiddetti comici, anche nei film di Macario. Piangere è il termometro – si vede – della bravura. Quando uno vuole – sullo schermo – imporsi, piange [...] “Siete un’incantatrice signora”: dice, in *Maria Malibran*, il bel

³⁵⁸ G. Aristarco, *Volte “nuovi”*, in «Il Corriere padano», 15 aprile 1943.

³⁵⁹ G. Aristarco, *All’Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 24 agosto 1939.

Rossano alla bella Cebotari. E l'incantatrice Maria incanta il sorriso – scettico sorriso – dell'innamorato De Beriot; il quale, per dover per alcuni istanti rinunciare all'amaro atteggiamento delle amare labbra, soffre, soffre, direbbe Palmieri, *meravigliosamente*. Il violino – avvertiva il teatrale dialogo di un teatrale e guerresco film forzaziano – addolcisce gli spiriti. Ed io penso al tormento di Rossano addolcito. Penso alle avvenenti ammiratrici di Rossano, le quali, a queste mie parole, meravigliosamente soffriranno. E non possiedono neanche un violino...»³⁶⁰

L'indicazione di un modello filmico ad alto tasso di iconicità, l'insistenza sull'importanza di una seria e specifica preparazione professionale, la polemica contro l'esorbitante dilatazione di tutti quegli elementi extrartistici e spettacolari, dovuti alle ingerenze corruttive delle ragioni dell' "industria", nocivi all'equilibrio e alla compiutezza formale del film, la convinzione dell'impossibilità di praticare una seria critica cinematografica senza innestare prima quest'ultima sul tronco di un'estetica capace dar ragione del cinema in tutti i suoi aspetti, sono le principali componenti, tutte di chiara derivazione chiariniana, della battaglia condotta con un rigore quasi feroce da Aristarco contro lo scadente manierismo evasivo e per la rinascita artistica di un nuovo film italiano. Un nuovo film italiano che, ancora una volta chiarinamente, sarebbe dovuto essere linguisticamente autonomo, tecnicamente ineccepibile, formalisticamente accurato, un esempio di quel "cinema cinematografico" che trovava la sua migliore incarnazione, come già detto, nella corrente calligrafica. Non è certo casuale che i (pochi) giudizi positivi emessi da Aristarco a proposito della produzione italiana concernano, dal 1941 al 1942, quasi esclusivamente film che possono essere ricondotti a quella corrente, da *Via delle cinque lune* a *La bella addormentata*, da *La peccatrice* allo stesso *Un colpo di pistola*: film che rispondevano pienamente alle esigenze di nobilitazione estetica e morale del cinema italiano e alle aspirazioni ad un prodotto di alto livello realizzativo e di squisita fattura formale, frutto di una regia volta a privilegiare i valori più propriamente figurativi, che in quel momento prevalevano nella sua coscienza critica.

³⁶⁰ G. Aristarco, *Glicerina e baci*, in «Il Corriere padano», 11 febbraio 1943.

Crediamo di poter a questo punto affermare che, contrariamente a quanto sostenuto nei pochi studi che hanno preso in considerazione questa parte del lavoro critico di Aristarco³⁶¹, la liberazione dai condizionamenti ideologici della politica culturale fascista, l'inflessibile campagna anticonformistica portata contro l'evanescente e narcotizzante cinema d'evasione fattivamente incoraggiato dal regime a chiari fini di controllo sociale, la maturazione di un pensiero autonomo, *non furono ispirati e supportati dall'elaborazione di un modello di cinema realistico e dall'individuazione e dalla difesa delle eventuali anticipazioni o tracce che di esso potevano essere rinvenute nella produzione contemporanea*. Essi furono invece principalmente il frutto della predilezione per l'opzione chiariniana di un cinema come «forma assoluta», sganciato da preoccupazioni sociali e tutto animato dal vagheggiamento di un'ideale purezza linguistica-formale, di un film capace di narrare servendosi esclusivamente dei propri mezzi espressivi, evitando accuratamente la contaminazione con codici e modi appartenenti ad altre arti. Lo stesso Aristarco, oramai in età matura, lo conferma, quando scrive nella già citata rievocazione di quegli anni tumultuosi: «Dalla universitaria “Pattuglia” invitavo alle “immagini”, a un cinema cinematografico e a una critica che oggi si chiama “iconologica”»³⁶².

La battaglia aristarchiana per l'artisticità del film risolveva e superava così, senza residui, quest'ultimo problema in quello della specificità linguistica, secondo l'impostazione del Chiarini 1941:

«Il cinema è troppo ingombro di problemi pratici, commerciali, industriali, organizzativi, tecnici, per cui il vero problema, quello artistico, finisce per essere soffocato, trascurato. Eppure in esso è anche la soluzione degli altri e

³⁶¹ Cfr. C. Bragaglia, *Critica cinematografica, politica culturale e dissenso sul “Corriere padano”*, op. cit. 91, e A. Andreoli, L. Avellini, A. Battistini, C. Bragaglia, M. Ermilli, E. Raimondi, op. cit., p. 114. In entrambi gli articoli si parla di un «canone realistico» che guiderebbe sotterraneamente la critica di Aristarco impegnata a ricercarne e a sottolinearne la presenza nei film di allora, italiani o francesi che siano.

³⁶² G. Aristarco, *Il neorealismo italiano*, op. cit., p. 189.

il cosiddetto utopismo dei puri è l'unica forma concreta possibile sotto cui deve essere esaminato il cinematografo»³⁶³

Si trattava di una battaglia, come già rilevato, che esercitò per molti aspetti una funzione progressiva, conquistando una definitiva legittimità culturale al cinema, promuovendo l'elevazione qualitativa del prodotto cinematografico italiano medio, articolando una tenace prassi critica di "bonifica culturale" nei confronti della produzione più consona agli interessi della dittatura, ma che scontava il fatto che l'ideologia ad esso sottesa era, se non, ovviamente, assimilabile a quella fascista, pure *oggettivamente* compatibile con le esigenze e gli imperativi del regime: che, difatti, la consentiva come camera di decompressione di tensioni intellettuali potenzialmente conflittuali. La stessa contraddittoria ambiguità è possibile rintracciare nel modello di cinema, auspicato o praticato, legato a quella battaglia, un cinema colto e ben scritto, capace senz'altro di ritagliarsi uno spazio nuovo di autonomia poetica ed espressiva e di rappresentare così un'oasi di *engagement* estetico e professionale suscettibile di preparare il terreno per l'affermazione di una rinnovata moralità, ma inadatto a farsi carico di quelle implicazioni sociali e ideologiche derivanti dalla forte spinta esercitata dall'altra componente della giovane critica più autorevole, quella di «Cinema», ad allargare il più possibile l'area di ciò che Pierre Sorlin definisce il «visibile»³⁶⁴, aprendo l'obiettivo della macchina da presa alla realtà.

Era in fondo l'equivoco, l'illusione, della resistenza culturale ispirata, almeno in parte, dal magistero crociano, secondo la quale la fedeltà morale alla propria coscienza estetico-artistica era sufficiente ad assolvere i doveri etico-civili imposti da un'epoca di conculcamento delle libertà politiche e sociali.

³⁶³ L. Chiarini, *Cinque capitoli sul film*, op. cit., p.

³⁶⁴ «Il "visibile" di un'epoca è ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo, e ciò che gli spettatori accettano senza stupore [...] Il visibile è quel che appare fotografabile e presentabile sugli schermi in un'epoca data [...] Le fluttuazioni del visibile non hanno niente di aleatorio: rispondono ai bisogni, o al rifiuto di una formazione sociale.» P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Aubier Montagne, Paris, 1977 (Trad. it.: *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979, pp. 68-70).

Questa polemica sull'arte del film, dunque, di per sé non esercitò una funzione antifascista, nemmeno di un antifascismo "passivo", della non-compromissione; ed era, come sottolinea Renzo Renzi,: «una polemica che, da noi, si sarebbe sviluppata col fascismo, contro il fascismo e senza il fascismo, perché apparteneva al corso dei tempi»³⁶⁵. Si trattava cioè di una tappa obbligata, ineliminabile e necessaria dello sviluppo della cultura cinematografica: assicurare al cinema una collocazione onorevole nel sistema tradizionale delle arti legittimandolo tramite l'esplorazione di potenzialità e di strumenti espressivi irriducibili a quelli di ogni altra arte. Si tratta dunque di un'operazione culturale tutta giocata su un terreno sostanzialmente teorico-estetico che storicamente svolge un ruolo, se non "regressivo", certamente non più che mediano tra l'esplicita propaganda fascista e l'opzione ben più avanzata, ideologicamente e politicamente integrata, dei giovani di «Cinema».

Naturalmente queste osservazioni vogliono servire soltanto ad una più adeguata definizione e comprensione storica dei modi e delle funzioni in cui si assestò e articolò il dissenso della cultura cinematografica italiana nei confronti del fascismo, non certo ad assegnare patenti etico-morali a questa o a quella corrente.

Una personalità in transizione, dunque, quella di Aristarco, la cui estrema disponibilità intellettuale e la grande capacità di assimilazione culturale cominciavano oramai a lasciarsi attraversare dalle suggestioni ideologiche e progettuali delle forze intellettuali giovanili più progredite in un momento di convulsi e veloci mutamenti storici. Fu la convergenza di questi dati, caratteriali e storici, a far sì che, quasi naturalmente, Aristarco assumesse un ruolo di cerniera, di mediazione tra le due componenti più valide ed estese del dissenso culturale cinematografico dal regime, quella "purovisibilista" ispirata da Chiarini e quella "pre-neorealista" che trovava in Barbaro il proprio maestro e mentore. Il documento che meglio esprime questa fase dell'evoluzione aristarchiana è il numero speciale della rivista «Pattuglia» dedicato all' *Invito alle immagini* a cui abbiamo già fatto cenno, di cui cura la redazione e scrive la prefazione. Il critico dimostra ancora una volta la sua attitudine

³⁶⁵ R. Renzi, *Da Starace ad Antonioni*, op. cit., p. 78.

a raccogliere attorno a sé un gruppo in grado di costituire una forza di pressione unitaria e compatta, garantendone la coesione grazie all'invenimento di una formula, quella dell'*Invito alle immagini*, capace di comprendere istanze formalistiche e tensioni polemiche gonfie di umori politico-sociali in una sintesi dall'esplicito valore di rottura tutt'ad un tempo culturale e generazionale.

Questo carattere di manifesto militante, che chiamava a raccolta le truppe intellettuali raccolte sotto la bandiera del rinnovamento del cinema italiano, ebbe anche l'effetto di costituire un netto spartiacque che divise la critica cinematografica in due schieramenti irriducibilmente contrapposti, tra i quali non erano oramai più possibili compromessi o ambiguità di appartenenza. Ciò apparve immediatamente ai contemporanei: nel novembre del 1942 Aristarco replicava a Mino Doletti, che protestava sarcasticamente contro la scelta dei collaboratori al numero speciale, nascondendo appena dietro la motivazione generazionale i reali moventi di quell'operazione culturale:

« Questo nostro invito – mio e di Ronchi - è sembrato a Mino Doletti solo parole e, come tale, superfluo. Dice infatti ironicamente il direttore di *Film* nelle sue dissolvenze che “l’iniziativa di *Pattuglia* si imponeva” [...] l’invito di collaborare al numero è rivolto, ai giovani critici, ripeto. Anche perché gli anziani difficilmente avrebbero risposto al bando da me e da Ronchi redatto. Se non altro per vanitose questioni di superbia. Ma noi giovani se seguiamo con attenzione un Gromo e un Palmieri, non invidiamo certo né un Sarazoni né un De Feo. Non so invero quali contributi essi possano portare al cinema (De Feo è stato attaccato giustamente nell’ultimo numero di *Cinema*). E non venirmi a dire – caro Doletti – che un Alessandrini [...] e un Margadonna ad esempio fanno del cinema cinematografico, puro, autonomo, d’arte, cosciente dei suoi mezzi ed intrinseci valori.»³⁶⁶

³⁶⁶ G. Aristarco, *Parole*, in «Il Corriere padano», 5 novembre 1942.

Ma la pubblicazione del numero speciale di «Pattuglia» presentava un risvolto ancora più significativo, che rivelava e dispiegava appieno la sua natura di manifesto, anch'esso immediatamente colto dall'ambiente cinematografico italiano; in un articolo di recensione di *Invito alle immagini*, Bruno Foscanelli schizzava un (auto)ritratto della nuova generazione di critici che si riconosceva in quel fascicolo collettivo: «vigile nei confronti dei film di mediocre valore [...] si accanisce nei confronti di essi con rimproveri costanti tra l'animoso e l'ironico», conducendo «un'azione breve ed energica [...] generata da un'intima istanza d'ordine e chiarezza». A questa polemica, intesa ad operare «quella distinzione di valori che le altre arti, nella loro lunga storia, avevano oramai scontato e superato», se ne è sempre accompagnata un'altra, costruita sul fondamento della prima ma «in sfere più elevate», che adesso, «dopo la distinzione dei valori che si diceva», si supera in quanto *pars destruens* e approda a quella che viene definita, nelle parole del recensore, una «*distinzione dell'arte*»:

«E in che cosa poteva consistere una tale distinzione, se non nel prender piena coscienza da parte dei critici delle singole posizioni estetiche e delle conseguenze necessarie? In effetti si comincia proprio ora a determinare con precisione nel gruppo dei recensori e dei teorici (nel caso presente non differenziati) una misura esatta di opinioni variate. La corrente che aveva condotto una azione esterna comune ricerca e trasceglie ora altre più sottili correnti in se stessa; e denuncia i suoi nomi, si compromette per questo o per quel regista, polemizza sulle opere d'arte di avversa tendenza [...] A nostro modo di vedere il numero si giustifica, prima di tutto, con l'essere una conclusione: di pochi critici accorti che hanno asserito come fosse necessario il prendere una collettiva e contemporanea posizione che determinasse i limiti in cui il loro studio dovesse alimentarsi e da cui non potessero stornarli interessi indegni [...] Dato il carattere a nostro modo di vedere conclusivo della pubblicazione, destinata dunque a dar l'impulso per un nuovo periodo di ricerche [...] aspettiamo ora un successivo e dichiarato movimento tendente a chiarire la natura non più del cinema artistico, ma di un cinema che, nell'offrire alcuni determinati valori e non altri, i quali pure potrebbero portare a risultati d'arte, sia davvero profondamente nostro, in cui si rispettino infine le nostre più valide esigenze»³⁶⁷

³⁶⁷ B. Foscanelli, *Invito alle immagini*, in «Il Corriere padano», 19 giugno 1943.

Insomma, il critico intende come la pubblicazione del numero speciale non solo rappresenti il punto d'approdo e di equilibrio più avanzato di una richiesta di rinnovamento che tutta una generazione, pur partendo da presupposti e obbiettivi profondamente divergenti, aveva saputo affermare nel decennio precedente, ma costituisca anche il luogo dell'assestamento definitivo di un processo di diversificazione delle opzioni culturali allora in campo, di una riorganizzazione delle tensioni problematiche e progettuali lungo prospettive diverse e intorno a diverse parole d'ordine.

E basta scorrere i nomi di coloro che furono chiamati a collaborare: Casiraghi, Viazzi, Barbaro, Pietrangeli, Massimo Mida Puccini, Gianni Puccini; mentre a dare la misura della divaricazione che si era oramai aperta tra le due anime della critica "frondista" basterebbe confrontare l'ispirazione letteraria e la tensione quasi etica alla perfezione formale o alla preziosità stilistica di opere come *La bella addormentata* o *Via delle cinque lune*, o anche di *La peccatrice* (tutti testi sostanzialmente di impronta "antirealista" nonostante il coinvolgimento nella loro scrittura di Barbaro e Pasinetti) le cui sceneggiature, quasi in rappresentanza della corrente "formalista" della critica cinematografica dissenziente, erano state pubblicate nel numero speciale di «Pattuglia», non solo e non tanto con gli scritti di esplicita polemica anti-calligrafica firmati da Barbaro-Pietrangeli e Massimo Mida, di cui parleremo meglio più avanti, ma con il vibrante richiamo al reale, l'inquieto senso di attesa di qualcosa che è sì il cinema a venire, ma oramai non più solo quello, che attraversano l'articolo di Maurizio Baredson, significativamente intitolato *Di fronte alla realtà*, con cui, non certo a caso, si chiude il fascicolo:

«Oggi, più che mai, oggi come non mai, il cinema italiano è di fronte alla realtà, ad una realtà. Dire che il cinema italiano non ha finora rispecchiato

l'Italia non è né polemico né disfattista, è solo un'autentica e obiettiva considerazione ormai assodata, per cui si riconosce nell'indefinito, o mal definito, assetto sociale e dunque culturale dell'Italia, una delle tante ragioni, la più importante, che hanno causato e causano la deficienza qualitativa della nostra cinematografia. La storia è a un bivio; essa, attraverso i suoi uomini, sa che via scegliere; è probabile che l'abbia già fatto [...] Per questa conquista che l'Italia ha da compiere e pel cui raggiungimento non potranno conoscersi defezioni, non potranno consentirsi perdoni o compromessi, il cinema, che è davvero arte sociale sol quando è Arte, cioè questa specie di libro dei poveri, questa che è l'arte comunista nel senso più nobile e meno sovietico della parola, deve costituire per la masse nostre un appoggio morale un sostegno in quella che sarà la dura lotta del dopoguerra. Occorre poter non temere il dopoguerra. Il dopoguerra è sempre un'incognita, e noi dovremo esservi preparati il più possibile. Ecco al cinema nostro assegnato il suo posto di combattimento, eccogli data la migliore possibilità di redenzione.»³⁶⁸

³⁶⁸ M. Barendson, *Di fronte alla realtà*, in «Pattuglia», A. II, n. 3-4, gennaio-febbraio 1943.

VERSO UN “CINEMA NUOVO”: LA SVOLTA REALISTA

La pubblicazione di *Invito alle immagini* chiude emblematicamente una pagina della storia della cultura cinematografica italiana per aprire una nuova fase, caratterizzata dal cambio di polarità della battaglia per il cinema, che da puramente negativa e fondata sul rifiuto acquisisce una tensione progettuale positiva, articolata intorno ad un modello filmico capace di guardare alle contraddizioni della realtà italiana senza infingimenti né edulcorazioni estetiche che non siano le mediazioni culturali della tradizione letteraria veristica e del contemporaneo romanzo americano o del cinema francese del periodo del Fronte Popolare. Il nuovo obiettivo polemico diviene allora il cinema calligrafico e l’atteggiamento nei confronti di esso assume il carattere di vero e proprio criterio discriminante e identitario della “seconda ondata” della critica cinematografica, capeggiata naturalmente dalla corazzata di «Cinema».

In questo processo di differenziazione la posizione di Aristarco viene ben presto percepita come omogenea alla temperie culturale e polemica della rivista romana, tanto che, soltanto pochi mesi dopo la prefazione di ispirazione decisamente chiariniana al numero speciale di «Pattuglia», Foscanelli, nella già citata recensione ad *Invito alle immagini* nella quale individuava la dinamica di diversificazione innescatasi nella critica cinematografica italiana, lo collocava, come uno dei *leaders* della battaglia antiformalistica, accanto ad alcune delle più influenti firme di «Cinema»:

«Di quanto andiamo dicendo si veda un esempio sintomatico nella discussione sopra l’edonismo nel cinema italiano che sta nascendo appunto

di questi tempi (Lizzani, Pietrangeli, Aristarco) e che si delinea opportuna e chiaramente impostata, testimoniando della maturità dei recensori»³⁶⁹

È infatti soltanto a partire dal 1943, negli ultimi, tragici mesi del regime fascista, che Aristarco riuscirà, tardivamente, a colmare i limiti della prospettiva formalistica, di cui comunque aveva sempre sentito l'insufficienza, tramite l'assimilazione della proposta "neorealistica" del gruppo di «Cinema», che però fino ad allora era rimasta sostanzialmente estranea alla linea evolutiva "interna" dell'attività critica del nostro autore. Tuttavia, una volta acquisita questa nuova e più avanzata visione, Aristarco fu il vessillifero della lotta contro l'epidermico calligrafismo cinematografico e l'ipocrita disimpegno critico che culminò nello scontro su *Ossessione*.

Naturalmente, seppur, come crediamo di aver dimostrato, la dominante culturale che orientò il processo di formazione del pensiero di Aristarco fu senz'altro la riflessione chiariniana, gli stimoli e le proposte provenienti dal gruppo di «Cinema» cadevano su di un terreno favorevole. Non è difficile infatti rintracciare nell'opera del giovane Aristarco inclinazioni di gusto e interessi che erano la spia di un orientamento estetico e morale destinato probabilmente a rimanere allo stato potenziale se lasciato a se stesso ma che, fecondato e nutrito dai nuovi fermenti intellettuali e dai rapporti diretti con i maggiori esponenti della rivista di punta della resistenza culturale antifascista in campo cinematografico, si era rapidamente sviluppato fino a tradursi, in tempi notevolmente accelerati, in un decisivo cambio di paradigma critico-ideologico e poi, con la Resistenza, in una definitiva scelta di campo politico-sociale.

Indicativa, a questo proposito, è ad esempio la linea di recursività di un termine-chiave come «realismo», o del campo lessicale legato all'area semantica ad esso affine, linea che attraversa tutta l'opera critica aristarchiana con connotazioni quasi univocamente positive. Abbiamo già visto come, fin dai suoi primissimi esordi, con

³⁶⁹ B. Foscanelli, *Invito alle immagini*, in «Il Corriere padano», 19 giugno 1943.

gli articoli su Duvivier³⁷⁰, egli abbia dimostrato una certa attenzione all'emergere di modi stilistico-espressivi e di poetiche definibili come "realistiche". Anche nei resoconti da Venezia il critico segnala più volte il suo apprezzamento per la riuscita estetica di brani di ispirazione realista:

«La cosa migliore del film è, a nostro avviso, la descrizione della vita dei ricoverati, piena di tetre malinconie, e dell'ambiente nel quale essi trascorrono la loro adolescenza tra odi e piccole vendette, rappresentata con un coraggio realista di cui poche cinematografie sarebbero capaci»³⁷¹

«Le sequenze della pesca, della scuoiatura dei cetacei, del disastro del legno che, rimasto prigioniero tra i ghiacci, affonda, la morte e il funerale di Knut, la cena di Natale, sono tutti del più alto interesse e così perfettamente aderenti alla realtà da far sembrare il tutto un documentario, ma non un documentario arido e freddo, bensì un'opera viva e suggestiva, fatta con delicata poesia»³⁷²

«Le vicende d'amore sono sempre state - in linea di massima, alla base di ogni sua opera (a proposito di *Una storia d'amore* di Camerini, nda): da *Rotaie* che rimane ancora il suo film più significativo - alla *Romantica avventura* con cui l'anno scorso passò su questo stesso schermo. Ma nella pellicola di questa sera la storia d'amore non è più una favola, un romanzo, idillio a lieto fine; qui la favola, l'idillio si tramutano in dramma e in dramma crudo, scarno, verista»³⁷³

³⁷⁰ Cfr. *infra*, p. 185 e segg.

³⁷¹ G. Aristarco, *All'Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 25 agosto 1939, a proposito di *I figli della luce*, del regista giapponese Abe

³⁷² G. Aristarco, *All'Olimpiade del film*, in «La Voce di Mantova», 29 agosto 1939, recensendo il film svedese *Pescatori di balene*.

³⁷³ G. Aristarco, *Metamorfosi di Camerini*, in «Il Corriere padano», 10 settembre 1942.

Si tratta di semplici affermazioni di gusto, mosse da un istinto critico educato a cogliere crocianamente le sequenze artisticamente riuscite; e tuttavia esse denotano l'accensione di un certo interesse ogni volta che l'obiettivo dilata l'angolazione sociale del suo campo visivo.

D'altra parte, anche dopo la "svolta" in direzione della politica culturale di «Cinema», Aristarco non considererà mai sufficiente la semplice presenza di un soggetto "realistico" per concedere dignità artistica al film. Così, nonostante l'orizzonte umano del film *Periferia* («*Periferia* è la miserabile storia di miserabili personaggi, di derelitti che la vita ha abbandonato nei bassifondi di una grande città») sia costituito da «personaggi – e vite – cari al neorealismo francese [è la prima volta che il termine fa la sua comparsa nelle recensioni di Aristarco, nda]» di Renoir, Duvivier, Carné, accumulandolo in ciò a film come *Verso la vita*, *Pel di carota*, *Alba tragica*, ad avviso del critico il «realismo, il documento, la cruda vita dei crudi personaggi»³⁷⁴ non ricevono un'adeguata elaborazione cinematografica sicché il film rimane al di qua della linea di confine che per lui rappresenta la soglia della terra promessa di un cinema artisticamente compiuto. Il che, per inciso, è un'ulteriore dimostrazione di come, contrariamente a quanto sostenuto da una parte della critica negli anni '70, nei «critici progettuali», come li chiamava con una sfumatura di dispregio Giovanni Buttafava³⁷⁵, che avevano gettato le basi per la rivoluzione neorealista, non venne mai meno la sensibilità per l'aspetto formale dell'analisi cinematografica; ed è altresì una smentita al convincimento ancor oggi troppo diffuso che l'unico criterio allora considerato valido a misurare la tensione innovatrice fosse quello contenutistico³⁷⁶.

A partire dal gennaio 1943 le occorrenze del termine "realismo" e delle sue varianti sinonimiche e aggettivali si moltiplicano, pareggiando in pochi mesi (recensioni di Aristarco compaiono sul «Corriere padano» fino al maggio del 1944, ma si tratta

³⁷⁴ G. Aristarco, *Periferia*, in «Il Corriere padano», 12 luglio 1943.

³⁷⁵ Cfr. G. Buttafava, *Al cinema con don Benedetto*, in «L'Espresso», 15 gennaio 1984, ora ripubblicato in *Id.*, *Gli occhi del sogno*, Marsilio, Bianco & Nero, Roma, 2000, p. 184.

³⁷⁶ Cfr. per questa problematica M. Mida Puccini, L. Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, op. cit., pp. 191-192.

oramai di anodini trafiletti di pochissime righe del tutto trascurabili. L'ultimo articolo di una qualche rilevanza appare il 25/26 dicembre 1943) il numero raggiunto nei quattro anni precedenti (ne abbiamo contate 6), e la loro accezione cessa di essere generica, diviene univocamente positiva e assume sempre una certa pregnanza, come nella recensione a *Quattro passi tra le nuvole*. Anche il sondaggio lessicale conferma dunque la nostra ipotesi di un'affermazione tardiva del modello realistico nel lavoro e nel pensiero critico aristarchiani.

Un altro prodomo della sua conversione pre-neorealistica è ravvisabile nella particolare predilezione mostrata da Aristarco verso il documentario, la cui individuazione come forma privilegiata di linguaggio cinematografico che, per i suoi minori costi produttivi, la distribuzione più limitata, le particolari condizioni realizzative, permette una maggiore libertà espressiva e si propone come immediato antecedente di un cinema realista, rappresenta, nell'ambiente della critica cinematografica più avanzata, una sorta di comune passaggio obbligato.

Anche in questo caso le istanze avanzate dalla «passione cinematografica» dei giovani del tempo, costretta a misurarsi con le rigide mutilazioni imposte dalla censura fascista ad ogni iniziativa che sfuggisse minimamente all'ortodossia e con una oramai cronica povertà ideale ed economica del mondo produttivo italiano, erano destinate a trovare sfogo quasi esclusivamente sulla carta (malgrado non mancassero sparuti ma estremamente significativi esperimenti di realizzazione pratica, come vedremo) e ad acquisire una tensione utopistica, accumulate anche in questo aspetto alla lotta per il rinnovamento del cinema *tout-court* che in quegli anni veniva condotta, spesso dagli stessi che spronavano ad una diversa concezione del documentario. Così, mentre in Italia dilagava l'idea documentaria incarnata dai prodotti dell'Istituto LUCE, martellanti sinfonie di attualità e propaganda, di cui quelli della INCOM rappresentavano un'estetizzazione ancora, se possibile, ideologicamente più marcata, e i residui spazi venivano dedicati a film documentari

di stampo didattico, i giovani turchi della critica riprendevano le suggestioni longanesiane su un documentario che, superando l'estemporaneità dell'ispirazione e l'improvvisazione in sede realizzativa, riuscisse a conquistarsi la medesima struttura organica, d'arte, di un film, un documentario che, «come ogni film, ha un punto di partenza, un criterio di costruzione, una morale; è un componimento insomma», ma capace di raccontare la vita degli «anonimi», quelli che fanno la storia del mondo, senza infingimenti né presuntuose pretese di «verità» inafferrabili nel loro fondo, ma cogliendo «in fallo situazioni che, riportate sullo schermo, rivelano gli infimi segreti della nostra società»³⁷⁷. Un “cinema poetico della realtà” dotato di uno straordinario, quasi magico, potere di disvelamento il cui progetto venne ripreso e rilanciato, quasi con le stesse parole, da Michelangelo Antonioni proprio sulle pagine del «Corriere padano» («Qualsiasi visione di questa nostra vita e del nostro ambiente può a mezzo del documentario svelare segreti insospettati. La realtà insomma, la nuda realtà nella sua intima essenza»³⁷⁸) e di cui lo stesso regista ferrarese doveva dare un esempio nel suo *Gente del Po*, così misteriosamente sospeso tra matericità sensoriale visivo-sonora e trasfigurazione onirica.

La convergenza aristarchiana su quest'idea di documentario come elaborazione poetica della realtà è desumibile dalla presenza nel suo canone estetico del capolavoro flahertyano, *L'uomo di Aran*, la cui ricorrenza, in quanto esempio delle potenzialità artistiche del film, ha una frequenza talmente elevata da costituire quasi un'evidenza probatoria della nostra precedente affermazione. Ma il critico esplicita in modo articolato questa sua concezione anche in un articolo del novembre 1942 in cui, dopo un significativo rimando allo scritto di Mida Puccini, *Necessità di uno stile del cinema italiano*, dove il collaboratore di «Cinema» auspica la conquista da parte del film italiano di «una stringata necessità, cioè, di una condotta e visione autonoma formale da riscontrare nella sua giusta delineazione in un certo gruppo di opere, nate

³⁷⁷ L. Longanesi, *Sorprendere la realtà*, in «Cinema», n. 7, 1936; poi ripubblicato in «Filmcritica», n. 30, 1953 e in F. Bolzoni, *Sull'omnibus di Longanesi*, csc-Cineteca Nazionale, Roma, 1996, pp. 59-62.

³⁷⁸ M. Antonioni, *Documentario*, in «Il Corriere padano», 21 gennaio 1937.

da una stessa evoluzione artistica, dello stesso paese e dello stesso periodo di tempo»³⁷⁹, vede proprio nel documentario d'arte una possibile prefigurazione di questa futura rivoluzione formale anche in quanto possibile terreno di formazione e di sperimentazione tecnico-estetica per le nuove generazioni di registi:

«Il nostro cinema o, meglio, i nostri film a soggetto, sono ancora alla ricerca affannosa di uno stile (vedi “Necessità di uno stile nel cinema italiano” di Massimo Puccini: *Cinema* n.141). Occorre riconoscere, d'altra parte, che il nostro cortometraggio (documentari e non documentari) questo stile ha oramai raggiunto [...] che nel settore importantissimo del cortometraggio l'Italia è tra le prime [...] Ho detto “importantissimo settore”: ch  il cortometraggio   la scuola, la palestra ove si formano le nuove energie le quali in un domani (spero non lontano) saranno gli autori dei film normali, a soggetto. In tutti i paesi – come avvertiva recentemente su *Tempo* Domenico Meccoli –   alla scuola del documentario che si sono formati alcuni dei pi  interessanti registi e tecnici che abbia il cinematografo. Del documentario, s'intende, non attualistico (giornali di guerra, giornali LUCE), il cui montaggio – base estetica del film –   puramente materiale e meccanico, materia non prevista da una sceneggiatura che d'altra parte non esiste, ma di quello che l'attualistico supera, che trascende la realt , dove il montaggio – montaggio ideale –   congegnato a priori da una vera e propria sceneggiatura che poi il regista risolve in una rielaborazione lirica della realt  e in un cinematografo cinematografico [...] »³⁸⁰

Non   infine casuale che, nell'articolo programmatico post 25 luglio gi  citato, *Tutto da fare*, Aristarco, ponendo con forza l'esigenza di un necessario “repulisti” del corrotto ambiente cinematografico del nostro paese e di un deciso ricambio degli uomini che ne tenevano le redini, insisteva ancora una volta sul documentario come «migliore scuola» per rinnovare la nostra cinematografia nazionale ed indichi il

³⁷⁹ M. Mida Puccini, *Necessit  di uno stile del cinema italiano*, in «Cinema», n. 141, 10 maggio 1942.

³⁸⁰ G. Aristarco, *La scuola dei registi*, in «Il Corriere padano», 19 novembre 1942.

potenziale “uomo nuovo” del cinema italiano in un documentarista capace di combinare un rigoroso senso del reale con una originale ispirazione lirica come Francesco Pasinetti, alla cui produzione degli anni precedenti non aveva mai fatto mancare una lusinghiera e costante attenzione, per esempio in occasione della recensione a *Venezia minore*:

«Una nuova sistemazione dei quadri s'impone. E s'impone l'impulso - e provvidenze in merito sono già state prese – all'iniziativa privata. I nomi non mancano. Si tratta di scegliere e di saper scegliere. Bisogna mettere ai posti di comando e di responsabilità artistica (regia, interpretazione, fotografia, ecc) uomini non soltanto di limpido passato politico, ma anche e soprattutto di cultura e di riconosciute possibilità. Ci sono, tra gli altri, i giovani o, meglio, certi giovani preparati: Francesco Pasinetti, ad esempio. L'attività pratica di questo attento e capace teorico si conchiude in soli documentari umani e scientifici, ricchi di valori filmici. E col Pasinetti sono altri giovani avvertiti, cresciuti alla scuola del documentario, che è la scuola migliore»³⁸¹

«Pasinetti: il più provvisto e preparato; il gusto artistico dell'inquadratura, la esclusione completa di non funzionali panoramiche – così frequenti nei documentari e non soltanto nei documentari, mentre, si sa, debbono venire adoperati con parsimonia – l'accuratezza del montaggio (dello stesso regista) e la scrittura attenta e dimessa (lontana dalla vieta retorica delle cartoline illustrate), il puro senso del cinematografo visivo (non una parola spiega l'inquadratura) sono cose – in *Venezia minore* – che confermano il mio modesto giudizio»³⁸²

La conversione aristarchiana a quella “via al realismo” che storicamente si rivelò decisiva per la rinascita della cinematografia italiana non avvenne dunque, ovviamente, mediante “folgorazione sulla via di Damasco” (o, se si vuole, sulla via

³⁸¹ G. Aristarco, *Tutto da fare*, in «Il Corriere padano», 5 agosto 1943.

³⁸² G. Aristarco, *La scuola dei registi*, op. cit..

Tuscolana, dove avevano sede gli stabilimenti del CSC in cui furono realizzati alcuni film calligrafici di Luigi Chiarini), poiché il critico aveva mostrato segni di un'attenzione autonoma ad opere e problematiche ad essa assimilabili. Inoltre, l'acquisizione di una coscienza critica più consapevole e civilmente approfondita, il processo di presa di distanza dalla dittatura e dai suoi tentativi di irreggimentazione costituiscono senz'altro lo sviluppo interno di germi anticonformistici e di tendenze criticamente risentite già presenti in nuce, come abbiamo visto, nella personalità di Aristarco fin dalle sue prime prove. Ma è indubbio che nella maturazione di un saldamente conquistata chiarezza di visione, nel rifiuto convinto del formalismo più vacuo unito alla presa di coscienza delle implicazioni ben più vastamente civili e politiche della questione del rinnovamento cinematografico, nel contributo sempre più deciso e entusiasta dato alla lotta per una svolta in senso realistico del film italiano, lotta intesa oramai con chiarezza nella sua dimensione etico-civile di opposizione al fascismo, in Aristarco agisce la fondamentale influenza di del gruppo “Cinema” 1941-1943. Fu inoltre il contatto con il gruppo di «Cinema» ad orientare in modo decisivo lo spostamento di Aristarco verso quell'ipotesi di fuoriuscita alla crisi del cinema italiano ed ad offrire un modello alternativo capace di rispondere all'insoddisfazione derivante dalle oggettive insufficienze della proposta formalistica. Di questo rapporto sono espressione spie linguistiche e lessicali comuni che, attraverso un elevato tasso di recursività puntuale o sinonimica, lasciano emergere campi semantici ricorrenti e solidarietà culturali su cui si fonda un discorso critico collettivo coagulantesi via via in ben precisi e significativi nuclei problematici. Si fanno così strada parole-chiave e riferimenti filmici e letterari legati appunto al progetto di un nuovo cinema “neorealistico” che si caricano di una forte allusività politica e culturale e il profilo lessicale della critica aristarchiana si modifica considerevolmente.

Abbiamo già visto il significativo aumento di frequenza delle occorrenze del campo semantico avente per epicentro il termine “realismo”; ma la traccia più appariscente e facilmente identificabile dell'ascendente esercitato dalla rivista romana è il

moltiplicarsi di citazioni tratte da articoli in essa pubblicati o i continui rimandi alla sua autorevolezza: abbiamo già visto un esempio poco sopra, ma numerosi sono anche i richiami a Barbaro³⁸³ o al Pasinetti “romano”³⁸⁴; la stessa polemica contro la critica più ligia alle direttive del regime viene esplicitamente collocata da Aristarco entro una linea di continuità con l’analoga battaglia svolta sulle pagine di «Cinema», in particolare da “Mestolo” (pseudonimo di Massimo Mida), i ripetuti riferimenti al quale³⁸⁵ rendono bene il senso del cementarsi di una comune milizia etica e culturale.

Oltre che mediante quelle più ampie formazioni lessicali costituite dalle citazioni, il contagio linguistico si manifesta anche attraverso la ricorrenza di quelle che Lizzani chiama parole-spia³⁸⁶ che, sotto la loro apparente genericità semantica, funzionavano come segni di riconoscimento reciproco e costruivano, dietro il riparo di un’abile dissimulazione, un sotterraneo discorso di oramai decisa dissidenza politica e ideologica, oltre che culturale.

Ad esempio, significativa appare la presenza del termine «responsabilità»: come afferma Lizzani, «l’aggettivo “responsabile” non appariva mai nell’apparato linguistico fascista, perché la responsabilità era del duce»³⁸⁷. Assunta ed invocata dal nostro critico in un primo tempo in quanto espressione di una corretta deontologia professionale acquisisce in seguito quella sfumatura di dovere etico e civile a cui allude Lizzani³⁸⁸.

Altre ricorrenze lessicali ideologicamente e esteticamente pregnanti sono quelle legate all’area semantica del termine *paesaggio*. Scrive Aristarco (e il fatto che ciò avvenga nella recensione di *Ossessione* rende ancora più significativo il suo

³⁸³ Cfr. G. Aristarco, *Il primo piano*, in «Il Corriere padano», 7 gennaio 1943, o *Id.*, *Biblioteche e cinema*, in «Il Corriere padano», 4 febbraio 1943.

³⁸⁴ Cfr. G. Aristarco, *La Svezia oggi*, in «Il Corriere padano», 11 luglio 1943.

³⁸⁵ Cfr. G. Aristarco, *Oasi*, in «Il Corriere padano», 1 aprile 1943, *Id.*, *Per gli esercenti*, in «Il Corriere padano», 4 marzo 1943, *Id.*, *Questi ragazzi*, in «Il Corriere padano», 4 dicembre 1942, ecc..

³⁸⁶ C. Lizzani, *op. cit.*, p. 95.

³⁸⁷ Ivi, p. 96.

³⁸⁸ Cfr. G. Aristarco, *Biglietti da visita*, in «Il Corriere padano», 24 dicembre 1942.

discorso), denunciando il virtuosismo stilistico fine a se stesso che gli sembra prendere il sopravvento nella produzione cinematografica italiana:

«Tutto è sottoposto ad un vistoso gusto edonistico, la stessa recitazione e lo stesso paesaggio: vedi, ad esempio, in *Giacomo l'idealista*, la fuga di Celestina: una fuga senza dubbio cinematograficamente bellissima, ma che rimane staccata da tutto il resto del film. E vedi, in *Malombra*, il valore niente affatto emotivo che Soldati ha dato al lago)»³⁸⁹.

Egli evidenzia così, in chiave antiformalistica, l'importanza drammaticamente funzionale dell'ambiente esterno. Tra i diversi e notissimi interventi che, sulle pagine di «Cinema», insistono sul ruolo decisivo svolto dal paesaggio ai fini di una determinazione realistica della narrazione cinematografica appare immediatamente pertinente al nostro discorso quello di Alicata, *Ambiente e società nel racconto cinematografico*, dove si denuncia come «quasi tutti i personaggi del nostro cinema non hanno storia, vivono dei luoghi comuni, dei residui più convenzionali e melodrammatici dei sentimenti e delle passioni, e vivono questa loro esistenza scialba in luoghi altrettanto muti e bigi, senza colore», e che «fare il vuoto intorno ai propri eroi, o collocarli in un paesaggio impreciso e indefinibile, significa limitare senza rimedio quella presa di possesso del mondo che l'artista deve compiere ad ogni istante per imporgli la misura della sua coscienza e della sua fantasia»³⁹⁰.

E ancora: se Antonioni, reagendo alla faciloneria, alla mancanza di serietà e di consapevolezza dei registi, scrive: «non si fa arte senza impegnarsi dentro seriamente e religiosamente. E soprattutto con assoluta *buona fede* [...] È necessario che l'artista nel suo pensiero, che è poi la sua parola, non metta niente di più e niente di meno del suo sentimento»³⁹¹, e se il celebre editoriale non firmato di «Cinema» del 25 luglio – 10 agosto del 1943 batte sull'equivalente isosemantico della *sincerità*, denunciando

³⁸⁹ G. Aristarco, *Ossessione*, in «Il Corriere Padano», 8 giugno 1943.

³⁹⁰ M. Alicata, *Ambiente e società nel racconto cinematografico*, in «Cinema», n.135, 10 febbraio 1942.

³⁹¹ Manto [M. Antonioni], *Distrazioni*, in «Cinema», n.115, 11 aprile 1941.

l'*impasse* a cui il fascismo aveva condannato l'arte italiana costringendone gli autori alla disonestà intellettuale («Tentare, ripetiamo, tentare semplicemente la via dell'arte significava dover scendere poi a patti, a compromessi, significava dover rinunciare a priori a quella sincerità che è premessa necessaria del più elementare esercizio poetico»³⁹²), Aristarco riafferma: «Il pubblico e il cinema italiano hanno bisogno – cosa nota – di sincerità, dei critici, dei registi e degli attori. Altrimenti non avremo mai un cinema veramente cinema, cioè d'arte, ma basso spettacolo e critiche atte a suscitare nuove confusioni e disorientamenti nello spettatore»³⁹³. Non crediamo sia azzardato ipotizzare, considerato il risvolto allusivo che la scrittura critica cinematografica aveva assunto in quel periodo, che questo appello all'autenticità dell'ispirazione era legato a doppio filo, almeno in una certa misura, all'urgenza più profonda e necessariamente complementare della libertà di espressione, assumendo quasi il valore di un'esortazione ai registi e ai critici italiani ad osare di più in quella direzione.

Altro importante sintomo, anch'esso in fondo linguistico, dei mutati canoni estetico-interpretativi ed ideologici è la ridefinizione del pantheon filmico nazionale aristarchiano, tanto più significativo se si tiene conto del fatto che titoli di opere cinematografiche, nomi di autori, riferimenti letterari e culturali costituivano le cifre o le parole d'ordine di un segreto lessico antifascista.

Rovesciati quindi gli idoli di un tempo, scompaiono dalle recensioni di Aristarco i riferimenti a *Lo squadrone bianco*, *L'assedio dell'Alcazar* o *Sentinelle di bronzo* e si moltiplicano le citazioni elogiative di *Acciaio*, *Rotaie*, *1860*, *Vecchia guardia*, *Uomini sul fondo*, *La nave bianca* che mostrano la convergenza di Aristarco sul progetto di rinascita cinematografica elaborato dal gruppo di «Cinema», di cui quelle opere costituivano i sia pur ambigui termini di raffronto³⁹⁴.

³⁹² «Cinema», n. 170, 25 luglio-10 agosto 1943, editoriale non firmato

³⁹³ G. Aristarco, *Giudizi non validi*, in «Il Corriere Padano», 4 luglio 1943.

³⁹⁴ Per i ricorrenti richiami alle opere citate cfr. almeno per quel che riguarda Aristarco: G. Aristarco, *Giornata di debutti*, in «Il Corriere padano», 3 settembre 1942; *Id.*, *La scuola dei registi*, in «Il Corriere padano», 19 novembre 1942, *Id.*, *Giudizi non validi*, in «Il Corriere padano», 4 luglio 1943 ecc.; per «Cinema»: G. De Santis, *Per un paesaggio italiano*, in «Cinema», n. 116, 25 aprile 1941; M. Mida Puccini, *Necessità di uno stile*, in «Cinema», n. 141, 10 maggio 1942; M.

Naturalmente, però, la vera pietra di paragone per una differenziazione degli schieramenti critici in campo, capace, di conseguenza, di dare l'esatta misura dell'evoluzione del pensiero di Aristarco, è la posizione nei confronti del cinema calligrafico. Se, come abbiamo visto, fino al 1942 il critico sposava in pieno la linea chiariniana e ispirava la sua milizia critica ai più ortodossi principî del purismo espressivo cinematografico, nel 1943 si affianca decisamente alla polemica contro il formalismo lanciata dal gruppo romano di «Cinema». L'articolo che segna una svolta è la recensione su *Giacomo l'idealista* di Alberto Lattuada. Già non sono certo casuali i riferimenti letterari posti ad apertura dello scritto: da Capuana a Fogazzaro, dalla Serao a Manzoni si citano, pur nelle loro differenze, esponenti di una linea realistica la cui sola presenza valeva allusivamente come segno di riconoscimento della comune appartenenza ad un ben definita comunità, che si riconosceva nel progetto di un nuovo cinema ancora non ben definito in positivo ma che, montalmente, sapeva bene cosa *non* era, cosa *non* voleva. Ma qui i potenzialmente validi soggetti d'origine letteraria servono «da solo pretesto per un'ispirazione formalistica, estetizzante, preziosa e non sempre, d'altra parte, sincera». Insomma «Lattuada è caduto, come già Soldati e Castellani», altri due idoli polemici della

Mida Puccini, *1860*, in «Cinema», n. 129, 10 novembre 1941, ecc.. Sugli equivoci del tentativo del gruppo di «Cinema» di individuare una linea “popolare” e “sociale” nella tradizione del cinema italiano, in particolare nel cinema di Blasetti, e sui generali limiti di chiarezza e coerenza della loro proposta, cfr. M. Mida Puccini, L. Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, op. cit.: «Con l'ottica del tempo, si reputavano popolari le storie di *Sole*, di *Terra madre* e, va da sé, di *1860*, popolari non nel senso di bene accette al pubblico del cinema di periferia o di provincia al quale quei film, i primi due almeno, nemmeno giunsero, ma nel senso di intrecci incentrati o ruotanti intorno a personaggi delle paludi pontine nel primo film, contadini maremmani nel secondo, “picciotti” siciliani nel terzo. Ed era vero che quei personaggi ci fossero (e fossero oltremodo insoliti per lo schermo nazionale) ma rappresentati, come scrisse Cecchi a proposito di *Sole*, “con gusto e saggezza”, vale a dire ben sistemati al loro posto e senza grilli per la testa; prendevano parte alle vicende ma non ne determinavano mai le svolte; nemmeno sfiorati dall'idea di esserne i protagonisti, ne delegavano *naturaliter* il compito a chi era nato per assolverlo [...] Come si conciliava allora il recupero e l'aggancio a quei film, del tutto rispettosi delle ideologie sociali del regime, con le eterodosse istanze di rinnovamento di cui a buon diritto si può far credito al gruppo di “Cinema”? Ci si intriga sia quando alla posizione del gruppo e alle sue proposte estetiche e poetiche si attribuisce una chiarezza che non avevano (anche se alcuni componenti potevano già vantarla sul piano politico), sia quando si tende a confutarne ogni consapevolezza identitaria», ivi, pp. 108-109.

redazione di «Cinema»³⁹⁵, in quello che ora viene significativamente definito «il maggior pericolo del nostro cinema: il formalismo», con un'espressione che riecheggia la frase usata da De Santis nell'articolo che, emblematicamente, segna l'inizio della battaglia³⁹⁶. Così se un anno prima Mario Alicata sottolineava la necessità di sostanziare di verità umana e storica i personaggi del cinema italiano così da costringere i registi a quella decisa presa di posizione che da troppo tempo spesso essi eludevano, ed invocava a tal fine un «racconto in cui la fantasia tenda sempre a farsi “storia” in un determinato spazio e in un determinato tempo, per quella legge del “realismo” che è alla base dell'espressione narrativa», un racconto che dunque «presupponga sempre, alla fantasia che esalta e libera nella sua assoluta “verità” il personaggio, un giudizio della coscienza del narratore sui fatti che egli si accinge a narrare»³⁹⁷, Aristarco rimprovera a Lattuada di aver impoverito la «consistenza umana e sociale» dell'opera di De Marchi, sicché è impossibile comprendere «in che cosa consista l'idealismo di Giacomo, né quale posizione abbia il Lattuada, e quindi i suoi pellicolari personaggi, di fronte al popolo e all'aristocrazia».

Si assiste inoltre, sempre nella stessa recensione, all'ingresso inedito di altre componenti, prima spesso considerate estrinseche³⁹⁸, nella considerazione dell'estetica compiutezza del film:

«Ora, va bene la forma: e un ritorno alla forma, allo stile è stato da me molte volte auspicato: ma non bisogna dimenticare il contenuto. Un'opera d'arte nasce dall'intima fusione dell'una e dell'altra cosa. Altrimenti si fa

³⁹⁵ Cfr., ad esempio, C. Lizzani, *Il “formalismo”*, in «Cinema», n. 153, 10 novembre 1942; G. De Santis, *L'uomo dalla croce*, in «Cinema», n. 168, 25 giugno 1943; ma, naturalmente, la forma della polemica e i suoi obiettivi polemicici potevano differenziarsi tra una firma di «Cinema» e l'altra, soprattutto per quel che riguarda la riuscita delle singole opere: un film come *Piccolo mondo antico* di Soldati, ed è solo un esempio, fu giudicato in modo positivo da De Santis, cfr. G. De Santis, *Per un paesaggio italiano*, in «Cinema», n. 116, 25 aprile 1941.

³⁹⁶ «Teniamo gli occhi ben aperti: quel formalismo è quanto di peggio possa capitare al cinema», C. Lizzanti, *Il “formalismo”*, op. cit..

³⁹⁷ M. Alicata, *Ambiente e società nel racconto cinematografico*, in «Cinema», n. 135, 10 febbraio 1942.

³⁹⁸ Cfr. *infra* pp. 148-150.

opera fredda, scolastica, calligrafica; intelligente, se volete, ma non lirica, umana»³⁹⁹.

Dove è da sottolineare la prima comparsa, connotata negativamente, nel lessico di Aristarco dei termini chiave “formalismo” e “calligrafismo”. C’è anche, sintomaticamente, un accenno a come l’eccesso di affinamento, di cura iconografica finisca per scacciare altri decisivi elementi del film, come il paesaggio, di cui abbiamo già visto il ruolo centrale nella critica d’opposizione del tempo:

«Tutto in questo film è – ripeto – pretesto per spunti ad ogni costo stilistici; tutto è sottoposto e sacrificato per la forma: la stessa recitazione e lo stesso paesaggio. Il quale ad esempio, serve da pretesto per la fuga di Celestina: una fuga che è senza dubbio cinematograficamente significativa, un pezzo di antologia, che però rimane staccato da tutto il resto del film».

Che si tratti tuttavia di una conquista non ancora consolidata, di una visione non ancora chiara ma fatta di un baluginare confuso di nuove ipotesi critiche e nuovi modelli di cinema frutto più del felice incontro tra un terreno già ben predisposto e la produzione critica di personalità allora più consapevoli e culturalmente avanzate che di un’autonoma elaborazione è testimoniato da una certa oscillazione della posizione aristarchiane che, appena una settimana dopo l’articolo su *Giacomo l’idealista* si attesta nuovamente su posizioni che sembrava aver superato:

«Il nostro cinema, come ogni altro, ha bisogno di registi, non di soggetti. Il problema fondamentale del nostro cinema - e non solo del nostro - è un problema di regia – e quindi di stile, di linguaggio – non di soggetti»⁴⁰⁰

³⁹⁹ G. Aristarco, *Giacomo l’idealista*, in «Il Corriere padano», 3 aprile 1943.

⁴⁰⁰ G. Aristarco, *Debutti*, in «Il Corriere padano», 8 aprile 1943.

Anche il passaggio ad un nuovo canone filmico subisce alcune oscillazioni, sicché è possibile tornare a leggere i titoli più rappresentativi dell'opera del cineasta-teorico come esempi di cinema artisticamente compiuto anche in recensioni scritte nel corso del 1943, in piena battaglia anti-formalistica⁴⁰¹.

D'altra parte è bene sottolineare che, almeno fino alla recensione di *Ossessione*, l'idiosincrasia di Aristarco non si rivolge tanto al formalismo in sé, ma al formalismo *fine a se stesso*, cioè alla ricerca di soluzioni espressive linguisticamente raffinate ma non rispondenti alle reali necessità interne dello sviluppo filmico; si tratta di una posizione che non solo lo colloca, anche per questo verso, vicino all'atteggiamento almeno di una parte del gruppo di «Cinema»⁴⁰², ma che caratterizzerà la sua critica anche nell'immediato dopoguerra e oltre: così se il critico del «Corriere padano» rimprovera nel 1942 al regista ungherese Szöts uno stile vacuamente esornativo fatto di «sovrimpressioni e dissolvenze fuori luogo»⁴⁰³, all'Aristarco della *Storia delle teorie del film* il movimento di macchina privo di uno scopo estrinseco e dichiarato, come quello di Hitchcock in *Nodo alla gola*, appare «fine a se stesso» e pertanto assolutamente riprovevole, a differenza di quello «analogo ma non uguale», adottato dall'Antonioni di *Cronaca di un amore*.

Al di là delle incertezze, ripensamenti o incongruenze che pure sono riscontrabili nel rifiuto un po' incostante della produzione calligrafica, è indubbio che l'inclinazione progettuale della critica aristarchiana sposti il suo baricentro in direzione di un modello realistico di cinema. L'insistenza sui personaggi di estrazione popolare, l'attenzione al ruolo del paesaggio o alla ricostruzione dell'ambiente in cui si svolge l'azione, il riscontro del senso etico, se non ancora sociale, delle storie raccontate, laddove gli elogi erano precedentemente riservati alle preziosità figurative, all'eleganza stilistica, alle soluzioni linguistiche virtuosistiche, segnalavano un approccio profondamente modificato rispetto a quello che si soddisfaceva della

⁴⁰¹ Cfr., ad esempio, G. Aristarco, *Glicerina e baci*, in «Il Corriere padano», 11 febbraio 1943; *Id.*, *Per gli esercenti*, in «Il Corriere padano», 4 marzo 1943; ecc..

⁴⁰² Cfr. almeno la recensione di De Santis a *Un colpo di pistola*, in «Cinema», n. 156, 25 dicembre 1942.

⁴⁰³ G. Aristarco, *Ungheria cinematografica*, in «Il Corriere padano», 15 ottobre 1942.

considerazione dei soli fatti di forma, ed erano il sintomo di un oramai irrevocabile volgersi alla realtà, anche se quest'approssimazione avveniva nei limiti di una concezione piattamente mimetica e non analitica di essa. È eloquente a questo proposito la recensione a *Quattro passi tra le nuvole*, film storicamente significativo, magari al di là dei suoi valori estetici (nel dopoguerra verrà considerato un antesignano del neorealismo), di quel Blasetti la cui sorte appare a De Santis «legata agli unici esempi di buon cinema creato nel nostro paese» e del quale il gruppo di «Cinema» saluta, con tutto l'entusiasmo possibile, il «ritorno [...] ad un lineare linguaggio realistico [...] segno concreto della sua partecipazione alla nostra rinascita»:

«I quattro passi tra le nuvole del modesto commesso sono descritti con sapore realistico. Realistico è l'inizio del film: l'uomo, il suo agire, l'agire della moglie in quella casa dove subito avverti – attraverso un materiale plastico opportunamente impiegato – l'appartamento di un povero uomo. Appartamento pieno di disordine e spettatore di quotidiani coniugali disaccordi. E realistico è il finale: quell'umano segreto perdono che l'umano burbero padre alla figlia peccatrice concede»⁴⁰⁴.

La nuova prospettiva realistica investe e modifica anche i termini del discorso aristarchiano sugli attori: se in precedenza la polemica contro il divismo veniva condotta in nome di una professionalizzazione rigorosa degli interpreti cinematografici adesso Aristarco comincia a considerare l'uso di attori non professionisti come uno dei mezzi per giungere ad una maggiore autenticità estetica e contrappone esplicitamente la recitazione sincera e aderente al reale di questi “tipi” alla sofisticazione artificiosa dei divi alla Nazzari:

⁴⁰⁴ G. Aristarco, *Quattro passi tra le nuvole*, in «Il Corriere padano», 21 gennaio 1943. È possibile che la recensione di Aristarco abbia tenuto presente quella di De Santis, dati i numerosi punti di contatto: dal giudizio sull'interpretazione di Gino Cervi, «il miglior Cervi che abbia mai visto sullo schermo» e sulla discrepanza di valore tra il primo e il secondo tempo, alla fusione dell'aspetto realistico del film con una dimensione «surrealistica» (De Santis) o «paradossale» (Aristarco), fino alla comune comparazione col film di Alexandronoff, *Tutto il mondo ride*.

«Parlano questi pellicolari alpini – il film è l'esaltazione delle fiamme verdi in Albania – [si tratta di *I trecento della settimana* di Mario Baffico, ndr] come nella realtà; e più della loro parola suggeriscono gli stati d'animo, il volto e gli atteggiamenti; che non hanno niente a che fare con gli atteggiamenti e il volto di un Amedeo Nazzari (*Quelli della montagna*). I vari interpreti qui sono autentici reparti alpini»⁴⁰⁵.

L'accidentato e contraddittorio percorso di evoluzione verso la conquista di una concezione non passivamente riproduttiva del realismo cinematografico (che, al di là di ogni teleologico giudizio di valore, rappresentava, nelle condizioni storiche date, un oggettivo progresso di sistema, e non solo in campo cinematografico), trovava il suo sbocco necessario nella battaglia in difesa di *Ossessione*. Se nella critica di Aristarco permanevano ambiguità e incongruenze, l'irruzione in alcune sale del capolavoro viscontiano, manifesto filmico in cui si incarnavano, se non i principi teorici e di poetica (la potente personalità artistica di Visconti, infatti, impresso un sigillo troppo individuale al film per poterlo considerare frutto di un lavoro collettivo), almeno lo spirito che animava la lotta critica, ideologica e politica, condotta dal gruppo di «Cinema», spazzò via residui ripensamenti ed equivoci: approvare o stroncare il film significava accettare o rifiutare l'antifascismo che in esso, sia pur in modo allusivo, si esprimeva, accoglierne o censurarne la dirompente carica di tensione erotica, di disgregazione familiare e, metaforicamente, sociale, di conflittualità politica (il personaggio dello Straniero, la pervasiva presenza dell'occhiuta polizia fascista...) e di verità paesaggistico-ambientale diventava il discrimine irreversibile tra l'attestarsi attardato sulla linea di un formalismo ridotto a edulcorato abbellimento dell'esistente e un realismo gravido di nuovi fermenti ideologici capaci di sostanziare una vera e propria rivoluzione stilistica.

⁴⁰⁵ G. Aristarco, *I trecento della Settimana*, in «Il Corriere padano», 11 giugno 1943. Cfr. anche *Id.*, «L'uomo della croce», in «Il Corriere padano», 11 giugno 1943.

L'apparizione di *Ossessione* determina dunque una polarizzazione definitiva tra «critica ufficiale» e «giovane critica» la cui pietra dello scandalo è appunto il realismo e le sue implicazioni etico-estetiche. L'articolo con cui Massimo Mida Puccini fa il bilancio delle reazioni al film di Visconti è eloquente a questo proposito:

«C'è da rimanere meravigliati, a leggere la relazione di certa stampa e di certa critica al film *Ossessione*, uscito in questi giorni in alcune città italiane [...] Cotesta critica, trovandosi per la prima volta di fronte a un'opera di alto livello artistico, non ha saputo prendere una posizione decisa, rifacendosi troppo facilmente al comodo richiamo del cinema francese [...] un vano e vuoto bisogno di reazione, che ha tutta l'aria di denunciare una congenita incapacità a comprendere il realismo cinematografico, verso il quale il nostro cinema aveva cercato nobilmente d'aggrapparsi per salvarsi o almeno per dire una buona volta la propria parola. Ma quando, quando si capirà che è soltanto questo tanto deprecato realismo (anche se talvolta possa far pensare a quello francese nei suoi caratteri esteriori, benché solo in questi, se sarà veramente italiano) che può portare alla verità, a quella verità del nostro cinema, sulla quale ogni critico grande o piccolo, importante o meno non ha mai perduto l'occasione di richiamarci?»

Il critico non si fa sfuggire l'occasione per rimarcare il carattere di profonda rottura nei confronti della tradizione cinematografica “ufficiale”, in cui include anche la produzione calligrafica, segnato dalla nuova, “scandalosa” pellicola:

«Ma forse è proprio il contatto continuo ed inesorabile con una produzione basata in gran parte sulle commedie comico-sentimentali o su reagenti troppo fiacchi, ed in ogni modo fuorvianti (si pensi all'ultima tendenza formalistica, più volte segnalata da questa rivista) a far perdere la bussola a codesta critica che oggi si ribella, ed in maniera inconsueta e piuttosto violenta, proprio a quell'unico film che ha osato in modo radicale e decisivo indicare al nostro cinematografo quella strada che è la sola che può

condurre alla conquista di uno stile e di un carattere originale che ci sono purtroppo mancati»⁴⁰⁶

All'atteggiamento di chiusura pregiudiziale o moralistica della critica «anziana» Mida Puccini contrappone il fronte compatto della critica giovanile, tra i rappresentati della quale non tralascia di citare il nome di Aristarco.

La difesa di *Ossessione* rappresenta, insomma, «il momento di massima aggregazione di un discorso politico e culturale capace di interpretare varie esigenze sparse»⁴⁰⁷ sulla base dei criteri discriminanti sopra indicati; e di questa spinta unificante Aristarco appare uno dei principali interpreti, ponendosi come fondamentale snodo di raccordo tra la pubblicistica professionale di «Cinema» e il mondo della critica giovanile gufina e dei quotidiani di provincia. Intorno ad *Ossessione* si coagula allora un vero e proprio movimento culturale, che pianifica e organizza le sue mosse attraverso una rete di contatti epistolari e di scambi personali che conferiscono agli scritti una notevole sintonia argomentativa e una certa omogeneità di toni e problematiche.

È lo stesso Aristarco che rende conto di questo processo di aggregazione riportando, nella rievocazione già citata all'inizio del nostro lavoro, alcune importanti testimonianze. Tra queste, una lettera di Viginio Sabel con cui il critico romano avverte il nostro autore della reazione degli ambienti governativi al film di Visconti e chiede la sua collaborazione per orchestrare al meglio la risposta della critica di opposizione:

«In una riunione, rivolgendosi a Riccio e all'avvocato Monaco (direttore generale dello spettacolo, *nda*), entrambi sostenitori del film e responsabili verso di lui, Polverelli (ministro della Cultura Popolare, *nda*) ha detto: “Ho visto stamane un bruttissimo film e dispongo che pellicole del genere non

⁴⁰⁶ M. Mida Puccini, *A proposito di «Ossessione»*, in «Cinema», n. 169, 10 luglio 1943.

⁴⁰⁷ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1928-1943*, op. cit., p. 95.

vengano più fatte”. Per riflesso si ha un arresto in quella produzione che sta preparando, invece dei soliti telefoni bianchi o filmoni “storici”, opere realistiche, considerate tabù [...] Credo che soltanto la stampa universitaria possa esprimersi chiaramente sull’argomento. Se *Ossessione* non dovesse uscire, dovremmo organizzare delle proiezioni e discutere il film su tutti i nostri fogli. Della cosa potresti occuparti tu, non ti pare?»⁴⁰⁸

Ma il film, sia pure tra mille difficoltà, uscì e Aristarco, nella sua recensione, operò una definitiva scelta di campo: da segnalare, oltre alla pienamente acquisita opzione anti-formalistica, che significativamente oramai coinvolge l’opera dello stesso Chiarini e si estrinseca nell’affermazione della necessità di un rapporto più equilibrato tra contenuto e forma, quasi capovolgendo le posizioni precedentemente sostenute, l’insistenza, comune, come abbiamo visto nel precedente articolo di Mida Puccini, allo schieramento pro-Visconti, sull’italianità dell’ispirazione del regista, al di là dell’evidente ascendente esercitato su di lui dal realismo francese:

«Il cinema italiano – e qualche provveduto e attento spirito l’ha già avvertito – o, meglio, il nostro cinema migliore, più intenzionalmente impegnativo, ha spostato – e continua a spostare – tutti i propri valori verso una strada non maestra e decisamente errata. Castellani (*Un colpo di pistola*), Soldati (*Piccolo mondo antico*, *Malombra*), Lattuada (*Giacomo l’idealista*), Poggioli (*Gelosia*) e lo stesso Chiarini (*Via delle cinque lune*, *La bella addormentata*) sono caduti in un grave pericolo: nel vuoto formalismo, o, meglio, in un *decorativismo* arido e freddo, sprovvisto comunque di ricerche spirituali, di lirici slanci e umani valori. Ora, va bene la forma. E un invito alle immagini è stato da me – e non soltanto da me – più volte auspicato; ché al cinema occorre – come avverte Chiarini nei suoi *Cinque capitoli* - prendere conoscenza di se stesso, del proprio linguaggio e dei propri valori. Ma non bisogna confondere il formalismo, poniamo di un Pabst o di un Dupont, con il decorativismo di un Soldati o di un Lattuada. E non bisogna dimenticare il contenuto (non il soggetto, la semplice trama, ma i loro umani e lirici valori). Un’opera d’arte, si sa, nasce dall’intima fusione dell’una e dell’altra cosa. Altrimenti si fa opera fredda, scolastica, calligrafica, intelligente, se volete, non artistica [...] Ora, *Ossessione* di

⁴⁰⁸ Lettera di V. Sabel a G. Aristarco del 23 maggio 1943, citata in G. Aristarco, *Il neorealismo italiano*, op. cit. pp. 190-191.

Luchino Visconti è una netta presa di posizione contro questo evidente esercizio di retorica del gusto di dilagante estetismo (dilagante anche in certa critica pseudo colta, atta a soddisfare snobistiche ambizioni) [...] E altra cosa da precisare, è italiana nonostante le evidenti influenze del naturalismo francese, e non solo perché la vicenda si svolge tra Ferrara ed Ancona (un'ambientazione riuscita, alla quale hanno contribuito la fotografia di Tonti e la colonna sonora) [...] Per la polemica presa di posizione accennata e l'esistenza nel film di quella verità così necessaria al nostro cinema, *Ossessione* mi sembra il film italiano più significativo, destinato a rimanere nella storia dello schermo»⁴⁰⁹

Il tono deciso e ultimativo di Aristarco è pienamente giustificabile se si considera il clima rovente dello scontro critico innescato dall'apparizione dell'opera viscontiana. Mida Puccini nel suo articolo sulla ricezione di *Ossessione* distingueva, all'interno dello schieramento avversario, due fazioni: una, cattolica, animata da un pregiudizio ideologico, l'altra, laica, incompetente o mossa da malafede e ostilità preconcepita. Delle due è in particolare la prima ad assumere accenti particolarmente virulenti nell'espressione di una viscerale opposizione che non si peritava di servirsi di tutta l'influenza politica a sua disposizione per sollecitare la proibizione del film di Visconti⁴¹⁰ per poi, pervicacemente, rallegrarsene una volta ottenuta⁴¹¹. Ecco come, "il più antico quotidiano di ispirazione cattolica pubblicato in Italia", «L'Avvenire d'Italia», si esprime a proposito di *Ossessione*:

⁴⁰⁹ G. Aristarco, *Ossessione*, in «Il Corriere padano», 8 giugno 1943.

⁴¹⁰ «Additiamo alle autorità competenti il caso di un film che, già rifiutato o ritirato dalle sale di proiezione di altre città, ha fatto ora apparizione in un cinema cittadino. E vogliamo una volta tanto prescindere da considerazioni estetiche che ci porterebbero a vedere nel film una banale raffazzonata imitazione di quel certo verismo filmistico francese che non trova qui in Italia adeguata esigenza ed ambientazione, conservando di quell'esperienza estranea solo l'immoralità morbosa ed esasperata, una crudezza di linguaggio malcelato da ipocrita e stagionato trucco letterario, di un naturalismo retorico, appunto per certe sue ambizioni di verità» in «L'Avvenire d'Italia», 15 giugno 1943, non firmato.

⁴¹¹ «La decisione viene ad avvalorare e nello stesso tempo a suffragare i voti e i rilievi espressi nelle nostre colonne contro tale produzione cinematografica, in piena coincidenza del resto con quanto era sentito e proclamato dalla critica più avveduta e dalla coscienza degli spettatori consapevoli», citato in G. De Santis, *A proposito di Ossessione*, in «Cinema», n. 169, 10 luglio 1943.

«Un'immoralità morbosa ed esasperata [...] una fotografia obbrobriosamente oscena gioca il suo ruolo essenziale. L'obbiettivo, lento nelle fasi conclusive, insiste su particolari che era necessario sorvolare, accarezzando con mano pesante degli esseri bestialmente dediti all'istinto»⁴¹².

«Il film era una quintessenza di laide passionalità, di degradanti abbandoni, che suonavano anche offesa al costume del popolo italiano del quale pretendevano ricostruire una ipotetica esistenza, in zone assolutamente immaginarie ed impossibili»⁴¹³

O, ancora, nelle cronache ferraresi dello stesso quotidiano:

«Come ferraresi esprimiamo il nostro disgusto nel constatare che sia stata scelta proprio la nostra città per girare un film di questo genere. Nessuna ragione vi era per spostare tutta una carovana fino a Ferrara quando le scene del film potevano benissimo essere girate tutte in un qualsiasi stabilimento. Una delusione generale è stata la mancanza di qualsiasi scorcio d'ambiente, la visione delle nostre belle ed assolate strade, delle caratteristiche nostre case e palazzi, delle pur seducenti campagne, del fiume regale, di tutto quello insomma che costituisce la caratteristiche di Ferrara, il suo ambiente, la sua vita di lavoro e di opere, non vita di vizio, di libertinaggio, di depravazione, che per fortuna non è affatto una nostra prerogativa»⁴¹⁴.

A questo strapaesano e farisaico moralismo (che toccò punte di così esasperato parossismo da rovesciarsi nel grottesco: è noto l'episodio dell' "esorcismo" a colpi di aspersorio di una sala cinematografica ferrarese dove il film fu proiettato...) Aristarco ribatte colpo su colpo: nonostante l'ottuso ostracismo di una critica e di un pubblico «non so sino a che punto [...] provveduti e consapevoli», egli ribadisce il

⁴¹² *Cinema, arte, morale*, in «L'avvenire d'Italia», 23 maggio 1943, citato in C. Bragaglia, *La critica cinematografica emiliano-romagnola tra disfacimento del fascismo e rivoluzione neorealista*, op. cit., p. 409.

⁴¹³ Cit., in G. De Santis, *A proposito di Ossessione*, in «Cinema», n. 169, 10 luglio 1943.

⁴¹⁴ Cit. in G. Aristarco, *Il neorealismo italiano*, op. cit., p. 192.

significato storico di rottura di poetica e di prefigurazione di un nuovo modello filmico assunto dal film viscontiano:

«*Osessione* è, ripeto, pellicola significativa, destinata a rimanere nelle storie del cinema [...] Visconti ha teso al documento, ai sentimenti creando un'intima fusione di stilistici e umani valori, senza mai cadere nel vuoto formalismo, in un decorativismo arido e freddo, rifuggendo – in altre parole – e dalla scolasticità di un Chiarini e dal calligrafismo di un Lattuada [...] si è parlato di “abbozzo di film”, di “crudezza di linguaggio malcelato da ipocrita e stagionato trucco letterario”. Ma non si è fatto cenno ai sentimenti e a quella verità che può essere una delle salvezze del nostro cinema, e non soltanto del nostro. “Se davvero vogliamo abbandonare il polpettone storico, la rifrittura ottocentesca, la commediola degli equivoci, dobbiamo tentare il film realistico” (Umberto Barbaro in *Film* del 3 gennaio)»⁴¹⁵.

Già recensendo il film, aveva denunciato l'ipocrisia e l'incompetenza degli avversari di *Osessione*, sottolineando l'assoluta pertinenza morale e la necessità estetica del legame tra l'aspra evidenza dello stile visivo e la natura convulsamente drammatica dei sentimenti che agitano i personaggi dell'opera:

«Alla crudezza del violento amore carnale è vincolata la evidenza spietata delle inquadrature (il potentissimo finale, ad esempio), la descrizione nuda – e insistita – degli umili e perduti personaggi della minuta cronoaca dei loro quotidiani gesti ed azioni, la descrizione scheletrica di certi ambienti (la bettola, la birreria, la fiera e la camionabile) [...] *Osessione* è film italiano e morale più di tanti altri cosiddetti comico-sentimentali»⁴¹⁶

⁴¹⁵ G. Aristarco, *Equivoci su Osessione*, in «Il Corriere padano», 27 giugno 1943.

⁴¹⁶ G. Aristarco, *Osessione*, in «Il Corriere padano», 8 giugno 1943.

Concetti che vengono ripresi poco dopo all'interno di una cornice polemica oramai inasprita dalle reazioni della critica cattolica, i cui attacchi al film di Visconti Aristarco respinge con una replica dai toni durissimi, che fa bene intendere il livello di tensione al quale era giunto lo scontro:

«Lo scandalo, la protesta – ripeto – non sono giustificate; qui non hanno ragione d'essere, perché “la vita – afferma giustamente Biagi – è molto più vera di quanto *Ossessione* ci mostri”, perché queste creature scontano col tormento la loro colpa e la punizioni li raggiunge, e perché vivo è il loro dramma”. Né, d'altra parte, si può impedire agli artisti del cinema “di agitare problemi morali, proprio al quel modo con cui gli artisti devono agitarli – rappresentandoli, cioè, con vivezza” – solo perché può esserci chi non capisce e fraintende” (Luigi Chiarini, p. 130 dei *Cinque capitoli sul film*). Come, in linea di massima, non capisce e fraintende la critica cattolica, irrigidita com'è “in un beghinismo muffo e troppo ignorante dei problemi dell'arte in genere e di quelli del cinema in particolare”. Per questa ragione “le opere più serie dateci dal cinema” sono (e vedi, oltre ad *Ossessione*, *L'angelo del male* di Renoir), “prese maggiormente a bersaglio dai cosiddetti rappresentanti del cattolicesimo cinematografico militante, mentre il film commerciale, di una rosea immoralità, scivola inosservato” (Chiarini, op. cit.)»⁴¹⁷

La difesa di *Ossessione* rappresenta il culmine del complesso processo di formazione ed evoluzione del pensiero critico di Aristarco, il punto in cui giungono a piena sintesi le due componenti culturali fondamentali del suo sviluppo intellettuale, (rappresentate anche emblematicamente dalla compresenza delle due significative citazioni di Chiarini⁴¹⁸ e di Barbaro che vicendevolmente si integrano, mostrando così

⁴¹⁷ G. Aristarco, *Equivoci su Ossessione*, in «Il Corriere padano», 27 giugno 1943. Aristarco polemizza anche con un esponente della «critica più avveduta» che, nel caso di *Ossessione* era caduta in errore. Si tratta di “Volpone”, pseudonimo con cui scriveva Piero Bianchi sul «Bertoldo».

⁴¹⁸ Non è certo un caso che la citazione riguardi il Chiarini più *engagé*, quello della polemica anticattolica, sempre viva nei suoi scritti. Tuttavia, l'insegnamento del teorico del «cinema cinematografico» non svanisce del tutto. Nella vigorosa difesa di *Ossessione* trovano spazio delle riserve di gusto squisitamente chiariniano: gli «stilistici valori», infatti «non sempre sono

un altro aspetto della complementarità dell'influenza dei due maestri del CSC⁴¹⁹) e giungono a maturazione, dispiegandosi con piena efficacia, le sue naturali doti di polemista e di promotore di battaglie culturali animato dal pungolo di una intransigenza estetica tutta intrisa e accesa di passionalità etico-politica e civile (tale risentita coscienza del ruolo necessariamente educativo e militante del critico e dell'intellettuale accompagnerà sempre il nostro autore e sarà alla base delle aspre polemiche che egli condurrà nel dopoguerra e oltre).

Il cinema realistico è oramai l'imprescindibile orizzonte del rinnovamento cinematografico e la critica deve attestarsi sul nuovo fronte senza esitazioni né compromessi, compiendo una coraggiosa e indispensabile pulizia al proprio interno e mostrandosi inflessibile verso l'esterno, guardandosi in particolare «dai repentini voltafaccia». Nell'articolo, già citato, scritto nei giorni immediatamente successivi al 25 luglio ed intitolato significativamente *Tutto da fare*, Aristarco pone appunto l'esigenza di una «radicale revisione» (la prima occorrenza di un termine che avrà un'importanza fondamentale nel proseguimento della storia del nostro critico) etica e professionale del cinema italiano che non faccia sconti a chi, negli anni precedenti, si è reso responsabile della sua degradazione:

«Occorre anzitutto epurare il clima e l'atmosfera degli ambienti dove questo cinema d'arte deve nascere. Non risulterà nuova al lettore di questa rubrica [...] l'accusa che qui ora si formula contro certi ambienti e certi uomini del nostro cinema. Le paghe favolose, le serate di piacere delle dive e dei divi (questi ultimi non del cinema, ma di un olimpo oramai finito) dovranno – è logico – essere abolite. E con questi interi organismi

rigorosamente cinematografici, non seguono dogmaticamente i visivi canoni. Eccessivi, e non sempre giustificati sono, ad esempio, i movimenti di macchina; e l'interpretazione (Calamai, Girotti, Juan de Landa, Marcuzzo e Dhia Cristiani) è talvolta teatrale (Visconti, mi sembra, è preoccupato più della narrazione che della recitazione); i sentimenti e gli stati d'animo vengono suggeriti, sì, con materiale plastico (l'orologio, ad esempio), ma anche (e qui forse si diluisce la l'ossessionante atmosfera) con il dialogo»; G. Aristarco, *Ossessione*, in «Il Corriere padano», 8 giugno 1943.

⁴¹⁹ Per la complementarità dell'insegnamento di Chiarini e Barbaro vedi G.P. Brunetta, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo*, op. cit., in particolare il capitolo *Barbaro, Chiarini e l'influenza della loro opera*, pp. 125-154.

cinematografici sorti per scopi tutt'altro che artistici. “Bisogna far crollare con gli uomini che ne sono stati fautori – avverte *Il Piccolo* di Roma (31 luglio) – tutto un sistema di speculazioni, di protezionismi, di favoritismi, di imposizioni, di intimidazioni, di rbalderie, di denunce, di sospensioni, e di ricatti”»

Aristarco, nella sua evoluzione, aveva percorso l'intero arco delle posizioni critiche italiane ed il ragazzo che sognava di emulare il direttore di «Film» adesso, invocando la necessità di un'epurazione del corrotto ambiente cinematografico e critico del paese, riconosceva in Doletti e Di Feo i simboli di «una pseudo critica affaristica ed incensiera che ignora lingua e linguaggio del cinema» e nelle loro recensioni «degli eloquenti atti d'accusa», mentre indicava come esemplari modelli di riferimento etico e professionale «per i quotidiani, Filippo Sacchi. Per i periodici ci sono i nomi limpidi dei De Santis, dei Puccini, dei Pasinetti»⁴²⁰. Rendeva omaggio così, mediante la figura di Sacchi, alla tradizione di una fronda antifascista certo moderata ma dignitosa e capace di mantenere la schiena diritta anche nei periodi peggiori della presa del potere e del consenso alla dittatura⁴²¹; e proclamava pubblicamente la sua scelta di campo aderendo e riconoscendo la grande opera di rinnovamento del cinema italiano portata a termine da uomini come Puccini e De Santis, non solo sul piano

⁴²⁰ G. Aristarco, *Tutto da fare*, in «Il Corriere padano», 5 agosto 1943.

⁴²¹ Sacchi fu licenziato nel 1926 dal «Corriere della sera», dove lavorava come inviato speciale e poi addirittura radiato dall'ordine dei giornalisti. Per lui, l'impiego come recensore cinematografico fu un ripiego, una necessità, l'unica occasione di tornare a fare il proprio mestiere concessa dall'autorità fascista. Nel novembre del 1941 fu poi estromesso dal compito. Pellizzari ricorda come il suo antifascismo, in fondo, non fosse stato così intransigente, tale almeno di non impedirgli di «recensire con evidente favore e apparente ardore *Vecchia guardia* (“ho pianto come se ci fossi stato”, 17 gennaio 1935), *Luciano Serra pilota* (“vuole glorificare lo spirito della nuova aviazione italiana in quella particolare impronta che il Fascismo le ha dato: come un formidabile organismo collettivo in cui l'ardimento individuale viene disciplinato e incanalato ai fini di una comune, suprema e quasi scientifica efficienza”. 29 ottobre 1938) o *L'assedio dell'Alcazar* (“un seguito di quadri superbi dove vive tutto lo spirito di quell'assedio leggendario, negli ideali che lo hanno ispirato, e nell'olocausto che lo ha benedetto”, 3 novembre 1940)», L. Pellizzari, *La critica cinematografica in Italia, 1929-1959*, op. cit., p. 454.

propriamente critico e realizzativo (la partecipazione alle riprese e alla sceneggiatura di *Ossessione*) ma anche su quello, decisivo umanamente e intellettualmente, della partecipazione attiva alla Resistenza antifascista.

Nell'ultimo articolo degno di nota, prima dell'impegno resistenziale, Aristarco, smentendo il facile ottimismo di Glauco Pellegrini, per il quale è possibile una ripresa immediata, una volta abbandonata l'avidità sete di guadagno dei "cinematografari", perché «Il Cinema italiano ha quelle energie per cui sperare e credere non è soltanto un sogno, non è soltanto illusione»:

«Queste energie sarebbero – per il Pellegrini – e “quelli che hanno fatto sino a ieri il vecchio Cinema, i responsabili delle poche cose buone e delle tante mancate, e “gli esclusi [...] i non chiamati a sceneggiare, a dirigere, a costruire. Ma non saranno certo i Gallone e i Mattoli, i Bonnard e i Righelli a creare un cinema d'autore, anche se questi – ammesso e non concesso – rinunciassero ai facili guadagni. Non si improvvisa uno stile, non si acquisiscono di punto in bianco una lingua ed un linguaggio».

A pochi mesi dal traumatico rivolgimento del 25 luglio e dalla catastrofe dell' 8 settembre, Aristarco constata con lucidità ed amarezza come già abbia avuto inizio il tentativo subdolamente trasformistico da parte degli esponenti del vecchio e compromesso cinema di regime di riciclarsi nel nuovo sistema che si andava preparando attraverso la manipolazione della memoria e l'appiattimento delle differenti ruoli e responsabilità. Scettico sulle virtù palingenetiche della rotta civile, morale, politica ed istituzionale che si andava drammaticamente abbattendo sull'Italia, il critico respinge ogni aspettativa “miracolistica” e sprona a quella «lotta per una nuova cultura» cinematografica che sola può porre le condizioni per una

rinascita artistica, quasi anticipando le parole gramsciane che di lì a qualche anno avrebbero costituito il *leit-motiv* del suo impegno critico⁴²²:

«D'accordo: "è proprio da un cataclisma generale che avvengono i miracoli". Si veda l'esempio della Francia e della Germania post guerra mondiale. Ma qui il miracolo si è avverato perché già esistevano autentici poeti pellicolari (Pabst, Dupont, Murnau, Lang, Renoir, Feyder, Clair, Carné) e poiché ricche e nobili erano le tradizioni filmiche, acuta e seria la critica, esistente una coscienza cinematografica. Tutte cose che noi – provvisti soltanto di tradizioni cinematografiche, tecniche e commerciali, non abbiamo.

Ora, prima di parlare di una concreta ed immediata rinascita, sarà bene, caro Pellegrini, preparare il terreno: creare e una coscienza profonda e una critica attenta. Dopo di che potranno sorgere i poeti, si potrà attuare il miracolo»⁴²³.

La conquista di una coscienza cinematografica fu il costante obiettivo dello sforzo conoscitivo e polemico di Aristarco e non sorprende che la sua attività giovanile si concluda idealmente con un appello alla responsabilità della critica che, espresso quasi con le stesse parole, aveva attraversato quattro anni intensissimi di scritti e di polemiche. Il fascismo aveva costretto il mondo e la cultura cinematografica ad uno

⁴²² Ci riferiamo alle celebri parole gramsciane sul rapporto tra arte e cultura a cui Aristarco, a partire dall'editoriale di apertura del primo numero di «Cinema Nuovo» del 15 dicembre 1952, fa costante riferimento per tutto l'arco della sua attività: «Che si debba parlare, per essere esatti, di lotta per una "nuova cultura" e non per una "nuova arte" (in senso immediato) pare evidente [...] Lottare per una nuova arte significherebbe lottare per creare nuovi artisti individuali, ciò che è assurdo, poiché non si possono creare artificiosamente gli artisti. Si deve parlare di lotta per una nuova cultura, cioè per una nuova vita morale che non può non essere intimamente legata ad una nuova intuizione della vita, fino a che essa diventi un nuovo modo di sentire e di vedere la realtà e quindi mondo intimamente connaturato con gli "artisti possibili" e con le "opere d'arte possibili". Che non si possa artificiosamente creare degli artisti individuali non significa quindi che il nuovo mondo culturale, per cui si lotta, suscitando passioni e calore di umanità, non susciti necessariamente "nuovi artisti"; non si può, cioè, dire che Tizio e Caio diventeranno artisti, ma si può affermare che dal movimento nasceranno nuovi artisti», A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Ed. Riuniti, Roma, 2000, pp. 8-9.

⁴²³ G. Aristarco, *Del sognare*, in «Il Corriere padano», 25/26 dicembre 1943.

stallo insuperabile. La guerra e il crollo del regime aprivano spazi di libertà e possibilità fino ad allora impensabili. Passato dal formalismo ad un «cinema della verità» egli scrive parole che acquisiscono una tensione in cui vibra un potente slancio verso il futuro, verso il nuovo, ma che esprimono anche la coscienza oramai netta della vischiosità di problemi profondamente radicati nella società italiana, inamovibili per un'azione confinata nei limiti della polemica puramente estetica. «Preparare il terreno», «creare una coscienza profonda»: di lì a qualche settimana Aristarco capirà definitivamente come, per assolvere a tali imperativi, dovrà compiere un'altra svolta, quella decisiva, che, come un filo rosso, lo porterà ad annunciare alla radio la liberazione di Milano e a considerare, per tutto il resto della sua vita, la sua attività critica e teorica come contributo culturale ad un progetto politico-morale di rinnovamento del paese.

«A un certo momento gli intellettuali devono essere capaci di trasferire la loro esperienza sul terreno dell'utilità comune, ciascuno deve saper prendere il suo posto in una organizzazione di combattimento [...] musicisti e scrittori dobbiamo rinunciare ai nostri privilegi per contribuire alla liberazione di tutti»⁴²⁴.

Così scriveva, in quegli stessi mesi, la sua ultima lettera al fratello Giaime Pintor, esprimendo il comune sentire della parte migliore di un'intera generazione. Coerentemente alla prospettiva ontogenetica da noi prescelta, la storia di Aristarco finisce per conformarsi come uno dei capitoli più esemplari della storia di quella generazione, che dapprima scopre sugli schermi, nel «cinema cinematografico», un antidoto al grigio conformismo culturale imperante e poi è costretta, dalla logica degli eventi, certo, ma anche grazie proprio al cinema, a scoprire molte altre cose, non ultima la propria identità.

⁴²⁴ Si tratta della lettera del 28 novembre 1943, ora in G. Pintor, *Il sangue d'Europa*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 186-187.

BIBLIOGRAFIA

Scritti di G. Aristarco

Articoli apparsi su «Architrave», rivista del G.U.F. di Bologna:

- *Venezia 1941*, a. I, n. 10, 1 settembre 1941.
- *Pessimismo di Duvivier*, a. II, n. 2, dicembre 1941.
- *Insegnare la storia del cinema*, a. II, n. 8, 30 giugno 1942.
- *Venezia 1942, cinema in tono minore*, a. II, n. 11, settembre 1942

Articoli apparsi su «Pattuglia», rivista del G.U.F. di Forlì:

- *Tenzoni nel cinema*, a. I, n. 2, dicembre 1941
- *Film d'amore*, a. I, n. 4, febbraio 1942
- *Nota su Forst*, a. I, n. 7, maggio 1942.
- *I premi*, a. II, n. 1, novembre 1942.
- *Invito alle immagini*, a. II, nn. 3-4, gennaio-febbraio 1943

Articoli apparsi su «Il piccone», rivista del G.U.F. di Parma:

- *Film d'amore*, a. II, nn. 4-5, aprile-maggio 1942.

Articoli apparsi su «Via Consolare», rivista del G.U.F. di Forlì:

- *Largo ai giovani*, a. I, n. 3, febbraio 1940.
- *Cinema e pubblico*, a. I, nn. 7-8, giugno-luglio 1940.
- *Venezia 1940*, a. I, n. 9, agosto 1940.
- *Idee e proposte*, a. II, n. 6, giugno 1941.

Articoli apparsi su «Spettacolo», proseguimento di «Via Consolare»:

- *Nostra posizione*, a. IV, n. 1, dicembre 1942.
- *Della dottrina estetica*, a. IV, n. 2, gennaio 1943.
- *A quando un cinema per i giovanissimi?*, a. IV, n. 3-4, febbraio-marzo 1943.

Articoli apparsi su «Posizione», rivista del G.U.F. di Novara:

- *Venezia 1942*, A. I, n. 3-4, ottobre-novembre 1942.
- *La scuola di registi*, a. I, n. 7, 10 febbraio 1943.

Articoli apparsi su «Signum», rivista del G.U.F. di Treviso:

- *Nota sul cinema magiario*, a. II, n. 3, 25 novembre 1942.

Articoli apparsi su «La voce di Mantova»:

- *Nota su Duvivier*, 20 maggio 1939.
- *Supplica a Genina*, 11 marzo 1939.
- *Cinema fascista*, 25 marzo 1939.
- *Sincerità*, 8 aprile 1939.
- *Novella*, 15 aprile 1939.
- *Il film più scandaloso*, 23 aprile 1939.

- *Largo ai giovani*, 7 maggio 1939.
- *Cinegiornale*, 11 giugno 1939.
- *Problemi del cinema*, 16 maggio 1939.
- *Film coloniali*, 14 maggio 1940.
- *Il regolamento di "Venezia"*, 21 maggio 1940.
- *Idee e proposte*, 4 giugno 1940.
- *L'apertura a Venezia della Manifestazione cinematografica. Rapporto dell'Ecc. Pavolini*, 3 settembre 1940.
- *Le manifestazioni del Cinema a Venezia. Due schietti successi artistici: «L'Assedio dell'Alcazar» e «Acciaio»*, 5 settembre 1940.
- *La chiusura a Venezia della Mostra del Cinema. Gli ultimi film: «Abbandono» (Italia), «L'uomo del paese incognito» (Boemia), «Il nemico ci sente» (Germania)*, 9 settembre 1940.
- *Venezia 1940 a schermo spento*, 22 settembre 1940.
- *Vecchio cinema italiano*, 27 ottobre 1940.
- *Cinegiornale. La voce che parla nel megafono*, 3 novembre 1940.
- *Cinegiornale. Appunti per una storia del cinema*, 10 novembre 1940.
- *Accuse alla critica*, 17 novembre 1940.
- *Cinegiornale. Disco rosso: si gira!*, 24 novembre 1940.
- *Cinegiornale. Proposte*, 1 dicembre 1940.
- *Cinema per l'infanzia*, 8 dicembre 1940.
- *Cinegiornale. Il premio numero due per i critici di provincia*, 15 dicembre 1940.
- *Il Centro Sperimentale e la produzione*, 22 dicembre 1940.
- *Ascoltare i giovani*, 12 gennaio 1941.
- *Viennismo di Ford*, 17 febbraio 1941.
- *Via delle cinque lune*, 3 marzo 1941.

- *Un “sogno” di C. Gallone*, 3 aprile 1941.
- *Qual è la verità sul Centro?*, 17 agosto 1941.
- *Insinuazioni*, 15 maggio 1941.
- *Preludio alla Mostra del Cinema*, 21 agosto 1941.
- *Dopo Venezia*, 2 ottobre 1941.
- *Impertinenze e capricci*, 26 novembre 1941.
- *Film d'amore*, 11 dicembre 1941.
- *Noi siamo vivi*, 14 giugno 1942.
- *Si dice... Si gira... Ricordo di Lucio d'Ambra*, 9 gennaio 1940.
- *È nata una stella*, 27 gennaio 1940.
- *Si dice... Si gira... Primi piani: Forst attore e regista*, 4 marzo 1940.
- *Si dice... Si gira... Idee e proposte*, 1 aprile 1940.
- *Si dice... Si gira... Lettera a Walter Dirani*, 16 aprile 1940.
- *Si dice... Si gira... Attenti agli stranieri*, 25 aprile 1940.
- *Cinegiornale. Una volta tanto i francesi... Schermi nel mondo – Notizie di Roma – Minime*, 2 luglio 1939.
- *Cinegiornale. Registi italiani al lavoro – Nuove adesioni alla Mostra e film italiani a Venezia – Arrivi di “stelle” – Successo di camerati a Zurigo – Minime*, 16 luglio 1939.
- *Cinegiornale. Storia del cinema – Capri cinematografica – Film italiani in Germania e in Spagna – Minime*, 23 luglio 1939.
- *La VII Esposizione d'Arte Cinematografica. Fra poco: Convegno delle ombre a Venezia – Breve storia della Mostra – I protagonisti della settima edizione – Arrivederci al Lido*, 30 luglio 1939.
- *Preludio alla VII Mostra del Cinema. Croze e il regolamento. – Le nazioni partecipanti – Prima scorsa al catalogo delle opere*, 6 agosto 1939.
- *Successo della prima giornata. «Robert Koch» di Steinof*, 10 agosto 1939.

- *All'Olimpiade del film*, 12 agosto 1939.
- *All'Olimpiade del film*. «*Pour le mérite*» di Ritter e «*Dernière jeunesse*» di Muno, 13 agosto 1939.
- *All'Olimpiade del film*. Pomeriggio dedicato al documentario tedesco – «*Giovanotto godi la tua giovinezza*», primo film svedese – *La Mostra del Ritratto*, 15 agosto 1939.
- *All'Olimpiade del film*. «*Un pugno di riso*» – *Serata retrospettiva al Centro Sperimentale di Cinematografia*, 20 agosto 1939.
- *All'Olimpiade del film*. «*Il sogno di Butterfly*» (Italia) – «*La terra*» (Giappone)
- *All'Olimpiade del film*. «*Margherita, Armando e suo padre*» - «*Capricci di giovani*» - «*Fratello e sorella*», 23 agosto 1939.
- *All'Olimpiade del film*. «*Un'inebriante notte di ballo*» - *Vent'anni di arte muta*, 24 agosto 1939.
- *All'Olimpiade del film*. «*Divorzio a Montevideo*» - «*Figli della luce*» - «*Humoreska*», 24 agosto 1939.
- *All'Olimpiade del film*. *Un grande successo*: «*Le jour se lève*» - *Un altro film tedesco*: «*Carnevale*», 26 agosto 1939.
- *All'Olimpiade del film*. «*De la Sierra al Valle*», 27 agosto 1939.
- *All'Olimpiade del film*. *Vivo successo di* «*Le quattro piume*» di Korda – *Altri quattro film*: «*Giovanni Bora*», «*Vocazione*», «*L'astuto*» e «*I figli della notte*», 29 agosto 1939.
- *All'Olimpiade del film*. *Un altro successo della Svezia*: «*Pescatori di balene*» - «*Il governatore*» - «*Visione lontana*» - «*Fanciulli in pericolo*» - «*Ambizione*, 30 agosto 1939.»
- *A Tirrenia con*. *Sei bambine*, *Gli ultimi della strada*, 1 settembre 1939.
- *La critica cinematografica e i giovani*. *Un'idea*. *Proposta a Chiarini*, 19 novembre 1939.
- *Attrici italiane ad Hollywood*. *Isa Miranda*, 3 dicembre 1939.
- *Problemi del cinema*, 12 dicembre 1939.

- *Si dice... Si gira... Addio Douglas – I filmi del beniamino della gioventù – Senza commento – A Cinecittà, Tirrenia, Farnesina e Sala si lavora – Minime*, 12 dicembre 1939.
- *Lettera a Forzano*, 3 giugno 1939.
- *Colonna sonora*, 18 giugno 1939.
- *Geografia delle vacanze*, 24 giugno 1939.
- *Cinegiornale. Pochi imbecilli, ma molto – Primi colpi di manovella e nuove notifiche – Genina e il Capitano della III Bandera – Minime*, 25 giugno 1939.
- *Vita degli schermi*.

Articoli apparsi su «Il Corriere padano»:

- *Il libro del giorno. Carlo Linati. “Decadenza del vizio e altri pretesti”*, 20 luglio 1941.
- *Il libro del giorno. Daniele Varè: Il diplomatico sorridente*, 29 luglio 1941.
- *Il cinema. Centro e produzione – La poca originalità dei nuovi filmi – Notiziario – Il Centro Sperimentale*, 23 agosto 1941.
- *La IX Mostra del Cinema. Nuovo successo germanico con Annalie di Backy – Il secondo film svedese della Mostra – Un delitto di Henrikson*, 5 settembre 1941.
- *Alla IX Mostra del Cinema. Un film svizzero: “Mattia il piccolo uomo” e una pellicola di Alessandrini, “Nozze di sangue”*, 10 settembre 1941.
- *Alla IX Mostra del Cinema. Il successo di Mastrocinque col film: “I mariti” – Insignificante pellicola argentina: “Porta chiusa” – Pomeriggio dedicato ai documentari*, 11 settembre 1941.
- *Alla IX Mostra del Cinema. L’edizione originale di “Hom Krüger” – Personale successo di Ermete Zacconi in “Don Buonaparte” – Il poema sinfonico “Pini di Roma” di Respighi sullo schermo*, 13 settembre 1941.
- *Alla IX Mostra del Cinema. Un film singolare: “Io accuso”, di Liebeneiner – Domani si chiude con l’italiano “Nave bianca” di Rossellini*, 14 settembre 1941.

- *Il cinema. Come si fa un giornale di cinematografo? Notiziario*, 20 settembre 1941.
- *“Venezia 1941” a schermo aperto. Bilancio di sedici giorni di cinema sulla Laguna*, 23 settembre 1941.
- *Il cinema. Conserviamo le pellicole. “Parisina”. Pulci all’orecchio. Per un’operante cineteca veneziana*, 18 ottobre 1941.
- *Il cinema. Registi e divi all’esame –Come va la critica? – I film di Torino- La frusta cinematografica*, 15 novembre 1941.
- *Il cinema. Ancora sulla Cineteca veneziana –Basta incominciare – Pareri e proposte*, 13 dicembre 1941.
- *Cinema. Registi europei – Breve storia su Giulio Duvivier*, 24 gennaio 1942.
- *Cinema. Consiglio agli Scalera – Lasciate fare agli autori*, 28 febbraio 1942.
- *Cinema. Il caso di un giovane attore – Noi siamo vivi*, 2 maggio 1942.
- *Cinema. Una proposta. L’insegnamento nelle scuole*, 30 maggio 1942.
- *Cinema. A quando un cinema per i giovanissimi?*, 7 giugno 1942.
- *Cinema. Dove vanno a finire i giovanissimi?- Si gira*, 25 luglio 1942.
- *Giornata di debutti alla Mostra del Cinema. “Un colpo di pistola” di Castellani – “Ala arriba” presentato dal Portogallo*, 3 settembre 1942.
- *Serata del colore alla Mostra del Cinema. “La città d’oro” di Veit Harland*, 4 settembre 1942.
- *Alla X Mostra del Cinema. “Gente che passa” presentato dalla Svizzera. Viva attesa per “Bengasi” che si proietta oggi*, 5 settembre 1942.
- *Un film di Genina. Vivo successo di “Bengasi” alla Mostra del Cinema*, 6 settembre 1942.
- *Bianco e nero. Invito alle immagini*, 8 settembre 1942.
- *Alla Mostra del Cinema. Un film ungherese: “Uomini della montagna” ed uno spagnolo “Corriere delle Indie”*, 8 settembre 1942.
- *Alla Mostra del Cinema. “La clinica gialla” (Svezia) e “Sirius” (Ungheria)*, 9 settembre 1942.

- *Alla Mostra del Cinema. Metamorfosi di Camerini. Liete accoglienze a “Una storia d’amore” – Un pomeriggio dedicato al documentario e al passo ridotto*, 10 settembre 1942.
- *Alla Mostra del Cinema. Un film tedesco: “Il grande amore” ed uno spagnolo: “Razza”*, 11 settembre 1942.
- *Serata antibolscevica alla Mostra del Cinema*, 12 settembre 1942.
- *Alla Mostra del Cinema. Ritorno all’Ottocento”Le vie del cuore” di Mastrocinque e “Goyescas” di Perojo*, 13 settembre 1942.
- *Alla Mostra del Cinema. Ritorno alle tradizioni svedesi con “Una donna a bordo”, e decadenza di Frost con “Sangue viennese”*, 15 settembre 1942.
- *“Noi vivi” di Alessandrini chiude la Mostra del Cinema*, 16 settembre 1942.
- *Bianco e nero. Ungheria cinematografica*, 15 ottobre 1942.
- *Bianco e nero. Intermezzo*, 22 ottobre 1942.
- *Bianco e nero. Rivendicazioni*, 29 ottobre 1942.
- *Bianco e nero. Parole*, 5 novembre 1942.
- *Bianco e nero. Le cose sono cambiate*, 12 novembre 1942.
- *Bianco e nero. La scuola dei registi*, 19 novembre 1942.
- *Bianco e nero. Panoramica*, 26 novembre 1942.
- *Bianco e nero. Questi ragazzi*, 4 dicembre 1942.
- *Bianco e nero. Libri sul cinema*, 10 dicembre 1942.
- *Bianco e nero. Mode*, 17 dicembre 1942.
- *Bianco e nero. Biglietti da visita*, 24 dicembre 1942.
- *Bianco e nero. La scoperta dell’America*, 31 dicembre 1942.
- *Bianco e nero. Primo piano*, 7 gennaio 1943.
- *Prime visioni. Il fanciullo del West*, 9 gennaio 1943.
- *Bianco e nero. La danza del fuoco*, 14 gennaio 1943.
- *Prime visioni. Il grande re. Dove andiamo, signora?*, 15 gennaio 1943.

- *Prime visioni. Le due strade*, 16 gennaio 1943.
- *Prime visioni. Quattro passi tra le nuvole*, 21 gennaio 1943.
- *Bianco e nero. Vecchie immagini*, 21 gennaio 1943.
- *Prime visioni. Solo una notte*, 22 gennaio 1943
- *Prime visioni. Mater dolorosa*, 25 gennaio 1943.
- *Bianco e nero. Precisazioni*, 28 gennaio 1943.
- *Bianco e nero. Cinema e biblioteche*, 4 febbraio 1943.
- *Bianco e nero. Glicerina e baci*, 11 febbraio 1943.
- *Prime visioni. La vita trionfa*, 22 febbraio 1943.
- *Prime visioni. Pensionato di ragazze*, 2 marzo 1943.
- *Prime visioni. La contessa Castiglioni*, 3 marzo 1943.
- *Bianco e nero. Per gli esercenti*, 4 marzo 1943.
- *Bianco e nero. Preistoria del cinema*, 11 marzo 1943.
- *Bianco e nero. Proposta*, 15 marzo 1943.
- *Prime visioni. Signorine della villa accanto*, 16 marzo 1943.
- *Prime visioni. Tempesta sul golfo*, 18 marzo 1943.
- *Prime visioni. Quelli della montagna*, 19 marzo 1943.
- *Prime visioni. Prima squadriglia*, 21 marzo 1943.
- *Bianco e nero. Oasi*, 1 aprile 1943.
- *Prime visioni. Giacomo l'idealista*, 3 aprile 1943.
- *Prime visioni. Birichino di papà*, 6 aprile 1943.
- *Bianco e nero. Debutti*, 8 aprile 1943.
- *Bianco e nero. Volti nuovi*, 15 aprile 1943.
- *Prime visioni. Destino*, 17 aprile 1943.
- *Bianco e nero. Indulgenza*, 22 aprile 1943.

- *Prime visioni. Harlem*, 25 aprile 1943.
- *Prime visioni. L'angelo bianco*, 29 aprile 1943.
- *Bianco e nero. Cattedre*, 6 maggio 1943.
- *Bianco e nero. Il povero critico*, 28 maggio 1943.
- *Prime visioni. La falena*, 4 giugno 1943.
- *Prime visioni. M.A.S.*, 5 giugno 1943.
- *Il cinema. "Note" e postille*, 6 giugno 1943.
- *Prime visioni. Ossessione*, 8 giugno 1943.
- *Prime visioni. L'uomo della croce*, 10 giugno 1943.
- *Prime visioni. I trecento della Settimana*, 11 giugno 1943.
- *Bianco e nero. Precisazioni*, 20 giugno 1943.
- *Prime visioni. Colpi di timone*, 22 giugno 1943.
- *Il cinema. Equivoci su "Ossessione"*, 27 giugno 1943.
- *Prime visioni. Cortocircuito*, 2 luglio 1943.
- *Il cinema. Giudizi non validi*, 4 luglio 1943.
- *Prime visioni. Periferia*, 12 luglio 1943.
- *Bianco e nero. Retorica ed altri pretesti*, 18 luglio 1943.
- *Prime visioni. Gian Burrasca*, 23 luglio 1943.
- *Il cinema. La Svezia oggi*, 11 luglio 1943.
- *Il cinema. Tutto da fare*, 5 agosto 1943.
- *Più luce d'intelletto per la patria. Necessità di un cinema per l'infanzia*, 25 novembre 1943.
- *Prime visioni. La prima donna*, 25 novembre 1943.
- *Prime visioni. Non ti lascio più*, 12 dicembre 1943.
- *Prime visioni. Un piacevole imbroglio. Incanto di una notte. Mia moglie è fatta così*, 17 dicembre 1943.

- *L'occhio di vetro. Del sognare*, 25/26 dicembre 1943.
- *Prime visioni. La collana della principessa*, 9 gennaio 1943.
- *Più luce d'intelletto per la patria. Sull'esterofilia nel teatro italiano*, 18 gennaio 1943.
- *Prime visioni. Apparizione*, 14 febbraio 1944.
- *Prime visioni. Realtà romanzesca. La tragedia del Titanic*, 12 aprile 1944.
- *Prime visioni. Fuoco!*, 22 aprile 1944.
- *Decadimento del teatro dialettale*, 23 aprile 1944.
- *Prime visioni. Una piccola moglie*, 28 aprile 1944.
- *Prime visioni. Segreto d'amore*, 30 aprile 1944.
- *Prime visioni. Sinfonia tragica*, 4 maggio 1944.
- *Prime visioni. Gran Premio*, 6 maggio 1944.
- *Più luce d'intelletto per la patria. Cinema e teatro in tempo di guerra*.

Aristarco G., *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Dedalo, Bari, 1996.

- Prefazione a M. Mida Puccini, *Compagni di viaggio. Colloqui con i maestri del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna, 1988.
- «Quando Luchino Visconti girava a Ferrara "Ossessione" e io scrivevo sul "Padano" ...», in «Ferrara», nn. 10-11-12, 1987.
- *L'utopia cinematografica*, Sellerio, Palermo, 1984.
- *Storia delle teorie del film*, Einaudi, Torino, 1960.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

AA.VV., *Fascismo e antifascismo (1918-1936). Lezioni e testimonianze*, Feltrinelli, Milano, 1962.

AA.VV., *La cinepresa e la storia. Fascismo, antifascismo, guerra e Resistenza nel cinema italiano*, Mondadori, Milano, 1985.

AA.VV., *Materiali sul cinema italiano 1929-1943: Blasetti, Camerini, Poggioli*, Pesaro, XI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 12-19 settembre, 1974.

AA.VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943* (voll. I-II), Quaderni informativi nn. 71-72, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Ancona, 1976.

Addis Saba M., *Gioventù italiana del Littorio. La stampa dei giovani durante la guerra fascista*, Feltrinelli, Milano, 1973.

Albano L., *Volontà-impossibilità del cinema fascista. Riviste e periodici degli anni '30 in Italia*, in *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, vol. I, Quaderno informativo n. 71, , Ancona, 9-10 ottobre 1975.

Alfassio Grimaldi U., Addis Saba M., *Cultura e passo romano*, Feltrinelli, Milano, 1983.

Alicata M., *Ambiente e società nel racconto cinematografico*, in «Cinema», n. 135, 10 febbraio 1942.

Anderi G., *Il cinema fra le arti nella Milano degli anni Trenta*, in Casetti F., De Berti R., *Cinema a Milano tra le due guerre*, Vita e Pensiero, Milano, 1988.

Andreoli A., Avellino L., Battistini A., Bragaglia C., Ermilli ., Raimondo E., *Crisi della cultura e dialettica delle idee in L'Emilia Romagna nella guerra di liberazione*, IV vol., De Donato, Bari, 1976,

Antonioni M., *Documentario*, in «Il Corriere padano», 21 gennaio 1937.

- *L'ebreo Süß e il cavaliere di Kruja*, in «Il Corriere padano», 6 settembre 1940.

Aprà A. (a cura di), *Materiali sul cinema italiano 1929-1943*, Quaderno informativo n. 63, XI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1975.

Aprà A., Pistagnesi P., *I favolosi anni Trenta*, Electra, Milano, 1979.

Argentieri M., *L'occhio del regime*, Vallecchi, Firenze, 1979.

- *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 1974.

Aristarco G., R. Renzi, P. Calamandrei, *Dall'Arcadia a Peschiera*, Laterza, Bari, 1954.

Aristarco G. (a cura di), *Invito alle immagini*, numero speciale di «Pattuglia», a. II, nn. 3-4, gennaio-febbraio 1943. Contiene i seguenti articoli:

- Pasinetti F., *Per un ritorno al cinema*.
- Ronchi W., *Clima per le immagini*.
- Viazzi G., *Poesia e poeticità nelle immagini*.
- May R., *Cinema cinematografico*.
- Di Giammatteo F., *Immagini ossia cinema*.
- Barbaro U., Pietrangeli A., *Confusioni*.
- Paolella U., *Cinema del tempo perduto*.
- Sabel V., *Guardando le immagini*.
- Guerrasio G., *Estetismo e cinema*.
- Puccini G., *Il tappeto magico*.
- Mida Puccini M., *Narrare per immagini*.
- Jezec S., *Le caratteristiche della narrazione letteraria e cinematografica*.
- Dulac G., *Visività nel cinema*.
- Balasz B., *Sulla sostanza del film*.
- Campassi O., R. Flaherty. *Dal documentario alle immagini pure*.
- Giani R., *Intervista con Tizio e Caio*.
- Camporesi E., *Cinema e teatro*.
- Bonfante E., *La scenografia*.
- Mazzini B., *Revisione del sonoro*.
- Barendson M., *Di fronte alla realtà*.
- Ghirelli A., Barendson M., *Uno pseudo dilemma: arte o industria*.
- Berutti F., *Per una nuova espressione*.
- Torelli M., *Immorale n. 1*.
- Toschi G., *Equivoci, ovvero l'arbitrio cinematografico*.
- Casiraghi U., *Funzione della critica*.
- Pellegrini G., *La critica, domani*.

Arnheim R., *Film as kunst*, Ernst Rowohlt, Berlin, 1932 (trad. it *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960.

Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia dall'Unità ad oggi* vol.IV tomo 2, Einaudi, Torino, 1975.

Bächlin P. (a cura di), *Il cinema come industria*, Feltrinelli, Milano, 1958.

Barbaro U., *Neorealismo e realismo I-II*, Ed. Riuniti, Roma, 1976.

- *Servitù e grandezza del cinema*, Ed. Riuniti, 1962.
- *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Ed. Riuniti, Roma, 1960.
- *I film italiani*, in «Bianco e Nero», A. III, n. 9, settembre 1939
- *Film: soggetto e sceneggiatura*, Bianco e Nero, Roma, 1939.

Battello N., *Tra le righe dei giornali dei G.U.F.*, in «Emilia», n. 25, marzo 1954.

Ben-Ghiat Ruth, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna, 2000.

Bernardini A. (a cura di), *Il cinema sonoro 1930-1969*, ANICA, Roma, 1992 (disponibile anche in rete: <http://www.anica.it/home.html>).

Bertelli P., *La dittatura dello schermo. Telefoni bianchi e camicie nere*, Anarchismo, Catania, 1984.

Bertozi, *Storia del documentario italiano*, Marsilio, Venezia, 2008.

Biondi D., *La fabbrica del duce*, Vallecchi, Firenze, 1973.

Biondi M., Borsotti A. (a cura di), *Cultura e fascismo. Letteratura, arti e spettacolo di un ventennio*, Ponte delle Grazie, Firenze, 1996.

Bisoni C., *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Archetipolibri-Gedit Edizioni, Bologna, 2006.

Bolzoni F., *Sull'omnibus di Longanesi*, CSC-Cineteca Nazionale, Roma, 1996.

Bordoni C., *Cultura e propaganda nell'Italia fascista*, G. D'Anna, Messina-Firenze, 1974.

Boschi A., *Le origini della teoria del cinema*, in Brunetta G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001.

Boschi A., *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Carocci, Roma, 1998.

Bragaglia C., *La critica cinematografica emiliana tra disfacimento del fascismo e rivoluzione neorealista*, in *L'Emilia-Romagna nella guerra di Liberazione IV vol.. Crisi della cultura e dialettica delle idee*, De Donato, Bari, 1976.

- *Critica cinematografica, politica culturale e dissenso sul "Corriere padano" (1934-43)*, in *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929.1943*, vol. I, Quaderno informativo n. 71, , Ancona, 9-10 ottobre 1975.

Brunetta G.P., *Il cinema italiano di regime. Da «La canzone dell'amore» a «Ossessione», 1929-1945*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

- *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Roma-Bari, 2009.
- *Il cinema muto italiano*, Laterza, Roma-Bari, 2008.
- *Gli intellettuali italiani e il cinema*, B. Mondadori, Torino, 2004.
- *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*, Einaudi, Torino, 2003.
- *Storia e storiografia del cinema*, in Brunetta G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001.
- *Spari nel buio*, in Id. (a cura di), *Spari nel buio*, Marsilio, Venezia, 1994.
- *La critica e il cinema degli anni '40*, in *Il neorealismo nel fascismo*, Quaderni della Cineteca n. 5, Ed. della tipografia Compositori, Bologna, 1984.

- (a cura di) *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna, 1976.
- *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*, Editori Riuniti, Roma, 1975.
- (a cura di) *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, Patron, Bologna, 1973.
- *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo*, Liviana Editrice, Padova, 1969.

Buttafava G., *Gli occhi del sogno*, Marsilio, Bianco & Nero, Roma, 2000.

Caldiron O. (a cura di), «*Cinema*» 1936-1943: *prima del neorealismo*, Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2000.

- *Il lungo viaggio del cinema italiano. Antologia di «Cinema» 1936-1943*, Marsilio, Padova, 1965.

Caneppele P., *Metodologia della ricerca storiografica sul cinema in ambito locale*, in Brunetta G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001.

Canistrato P. V., *La fabbrica del consenso*, Laterza, Bari, 1981

Carabba C., *Il cinema del ventennio nero*, Vallecchi, Firenze, 1974.

Cardillo M., *Il duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari "Luce"*, Dedalo, Bari, 1983.

Casadio G., Laura E.G., Cristiano F., *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni quaranta*, Longo, Ravenna, 1991.

Casadio G., *Il grigio e il nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni trenta (1931-1943)*, Longo, Ravenna, 1989.

Casetti F., *Per una definizione della critica cinematografica*, «Ikön», nn. 92-93-94, gennaio-settembre 1975.

Chesi V., *Testimonianze di una generazione. Tra le righe dei giornali dei G.U.F.*, in «Emilia», n. 26, aprile 1954.

Chiarini L., *Cinque capitoli sul film*, Ed. Italiane, Roma, 1941.

- *Il seme dell'Impero*, in «Cinema», 10 febbraio 1937.
- *Cinematografo*, Cremonese Editore, Roma, 1935.

Costa A., *Teorie del cinema dalle origini agli anni trenta: la prospettiva estetica*, in Brunetta G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001.

Croce B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza,

- De Felice R., *Intervista sul fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 1975.
- De Marchi B. (a cura di), *La critica cinematografica in Italia, rilievi sul campo*, Marsilio, Venezia, 1977
- De Marchi B., *Primi materiali per una teoria della critica cinematografica*, «Bianco e Nero», nn. 3, 4, 5-6, 1977.
- De Santis G., *L'uomo dalla croce*, in «Cinema», n. 168, 25 giugno 1943.
- *Un colpo di pistola*, in «Cinema», n. 156, 25 dicembre 1942.
 - *Per un paesaggio italiano*, in «Cinema», n. 116, 25 aprile 1941.
- Debenedetti G., *Al cinema*, Marsilio, Venezia, 1983.
- di Giammatteo F., *Il problema della critica*, in «Spettacolo», A. IV, n. 1, dicembre 1942.
- Dirani W., *Cinema borghese*, in «Via Consolare», dicembre 1939.
- *Emilio Cecchi: fra Buster Keaton e Visconti*, CSC-Quaderni di documentazione e ricerca, 1995.
- Facchini E., *Parlar chiaro*, in «Architrave», a. I, n. 10, 1 settembre 1941.
- Facchini E., *Parlar chiaro*, in «Architrave», n.6, aprile 1941.
- Fernandez D., *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Sciascia, Caltanissetta-Enna, 1969.
- Fink G., *Ferrara e il cinema*, in Bocchi F. (a cura di), *Storia di Ferrara*, IV vol., AIEP, Ferrara, 1989.
- Folin A., Quaranta M. (a cura di), *Le riviste giovanili del periodo fascista*, Canova, Treviso, 1977.
- Foscanelli B., *Invito alle immagini*, in «Il Corriere padano», 19 giugno 1943.
- Freddi L., *Il cinema. Il governo delle immagini*, CSC-Gremese Editore, Roma 1994 (riedizione parziale di L. Freddi, *Il cinema*, 2 voll., L'Arnia, Roma, 1949).
- Fucchi I., Grillandi R., *Appunti su "Pattuglia"*, in «Emilia», n. 34, dicembre 1954.
- Furno M., Renzi R. (a cura di), *Il neorealismo nel fascismo*, Tipografia Compositori, Bologna, 1984.
- Gelsi S., *Mantova e il cinematografo*, Provincia di Mantova-Casa del Mantegna, Mantova, 1995.
- Gentile G., *Prefazione a L. Chiarini, Cinematografo*, Cremonese, Roma, 1935.

- Gerosa G., *Da Giarabub a Salò. Il cinema italiano durante la guerra*, Ed. di Cinema Nuovo, Milano, 1963.
- Gili J.A., *Stato fascista e cinematografia*, Bulzoni, Roma, 1981.
- Giusti S., *Concorsi*, in «L'Ambrosiano», 9 ottobre 1940.
- Golino E., *Parola di Duce. Il linguaggio totalitario del fascismo*, Rizzoli, Milano, 1994.
- Gramsci A., *Letteratura e vita nazionale*, Ed. Riuniti, Roma, 2000.
- Gromo ., *Cinema italiano (1930-1953)*, Mondadori, Milano, 1954.
- Hay J., *Popular film culture in fascist Italy*, Indiana University Press, Princeton, 1986.
- Imbriani A.M., *Gli italiani e il duce. Il mito e l'immagine di Mussolini negli ultimi anni del fascismo (1938-1943)*, Liguori, Napoli, 1992.
- La Rovere L., *Storia dei G.U.F.*, B. Boringhieri, Torino, 2003.
- Landy M., *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton University Press, Princeton, 1986.
- Laura E. G., *Le stagioni dell'Aquila*, Ente dello Spettacolo, Roma, 1999.
- Laura E., *Luigi Chiarini e il film come assoluta forma*, in «Bianco e Nero», A. XXIII, N. 7-8, luglio-agosto 1962.
- Leone R., *Sul Centro Sperimentale*, in «Cinema», 25 settembre 1940.
- Lepre A., *Mussolini l'italiano. Il duce nel mito e nella realtà*, Mondadori, Milano, 1995.
- Lizzani C., *De Santis e il gruppo «Cinema»*, in *Il neorealismo nel fascismo*, Quaderni della Cineteca n. 5, Ed. della tipografia Compositori, Bologna, 1984.
- *Storia del cinema italiano 1895-1961*, Vallecchi, Firenze, 1962.
 - *Apologia del mestiere*, in «Cinema», n. 165, 10 maggio 1943.
 - *Vita e morte del mestiere*, in «Roma fascista», 14 dicembre 1942.
 - *Il "formalismo"*, in «Cinema», n. 153, 10 novembre 1942.
- Malvano L., *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollari Boringhieri, Torino, 1988.
- Mangoni L., *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Aragno, Torino, 2002.
- Marighelli I., *Appunti su la "Pagina dei G.U.F."*, in «Emilia», n. 33, novembre 1954.

- Martini A. (a cura di), *La bella forma. Poggioli, calligrafici e dintorni*, Marsilio, Venezia, 1992.
- Massari G., *Appunti su "Il Piccone"*, «Emilia», n. 30, 1954.
- Mazzetti R., *Atto di nascita*, in «Architrave», a. I, n. 1, 1 dicembre 1940.
- Miccichè L., *La ragione e lo sguardo*, Lerici, Cosenza, 1979.
- Mida Puccini M., Quaglietti L., *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Laterza, Bari, 1980
- Mida Puccini M., *Compagni di viaggio. Colloqui con i maestri del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna, 1988.
- *A proposito di «Osessione»*, in «Cinema», n. 169, 10 luglio 1943.
 - *Necessità di uno stile del cinema italiano*, in «Cinema», n. 141, 10 maggio 1942.
- Napolitano A., *Il retaggio culturale di "Cinema" vecchia serie*, in «Cinema Nuovo», n. 158, luglio-agosto 1962.
- Neri G., *Appunti su «Architrave»*, in «Emilia», n. 26, aprile 1954.
- Pavese C., *La letteratura americana ed altri saggi*, Einaudi, Torino, 1962.
- Pellegrini G., *Vederci chiaro*, in «Il Bo'», 17 marzo 1941.
- Pellizzari L., *La critica cinematografica in Italia, 1929-59*, in Brunetta G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001.
- *Critica alla critica. Contributi ad una storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma, 1999.
- Petrone I., *La scuola e le rivoluzioni*, in «Universale», n. 4, aprile 1932.
- Pezzotta A., *La critica cinematografica*, Ed. Carocci, Roma, 2007.
- Pivadori B. (a cura di), *Critica italiana primo tempo, 1926-1934*, «Bianco e Nero», marzo/aprile 1973.
- Puccini G., «*Si gira*», in «Cinema», n.2, marzo 1942.
- Pudovkin V., *Film e fonofilm*, Ed. d'Italia, Roma, 1935, poi ripubblicato in *Id.*, *La settima arte*, Ed. Riuniti, Roma, 1961.
- Quazza G. (a cura di), *Fascismo e società italiana*, Einaudi, Torino, 1973.
- Redi R. (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Quaderno informativo della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Marsilio, Venezia, 1979.

- Renzi R. (a cura di), *Il cinema dei dittatori*, Grafis, Bologna, 1993.
- Renzi R., *Il fascismo involontario e altri scritti*, Cappelli, Bologna, 1975.
- *Da Starace ad Antonioni*, Marsilio, Venezia, 1964.
 - *Per una ricerca sui periodici dei G.U.F.*, in «Emilia», n. 22, 1953.
 - *Polemica antiamericana*, in «Architrave», a. I, n. 3, febbraio 1941.
- Romano D., *Quello che chiediamo*, in «Architrave», a. I, n. 10, 1 settembre 1941.
- Romano D., *Quello che chiediamo*, in «Architrave», n.6, aprile 1941.
- Ronchi W., *Ancora sul volto del cinema*, in «Architrave», a. II, nn. 4-5, febbraio-marzo 1943.
- Santarelli E., *Storia del fascismo*, Editori Riuniti, Roma, 1973.
- Savio F., *Ma l'amore no. Formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime, 1930-1943*, Sonzogno, Milano, 1975.
- Serravalli, *Viazzi critico di cinema*, in «Nuova rivista europea», ottobre 1981.
- Serri M., *I redenti*, Corbaccio, Milano, 2005.
- Sorlin P., *Sociologie du cinéma*, Aubier Montagne, Paris, 1977 (Trad. it.: *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979).
- Spinazzola V. (a cura di), *Film 1962*, Feltrinelli, Milano, 1962.
- Tannenbaum E., *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Mursia, Milano, 1974.
- Tinazzi G., (a cura di), *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*, Marsilio, Padova, 1966.
- Tripodi N., *Intellettuali sotto due bandiere*, Ciarrapico, Roma, 1978.
- Truffaut F., *Il piacere degli occhi*, Marsilio, Venezia, 1988.
- Viazzi G., *Scritti di cinema 1940-1958*, Longanesi, Milano, 1979.
- Vigna G., *Storia di Mantova*, Camunia, Milano, 1989.
- Visconti L., *Ossessione* (trascr. Di E. Ungari e G. Cavallari, nota introduttiva di R. Renzi), Cappelli, Bologna, 1977.
- *Il cinema antropomorfo*, in «Cinema», n.173-174, 25 settembre-10 ottobre 1943

- *I cadaveri al cimitero*, in «Cinema», n.119, 10 giugno 1941.

Vittorini E., *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1957 .

Zagarrio V., *Cinema e fascismo*, Marsilio, Venezia, 2004.

Zangrandi R. , *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Feltrinelli, Milano, 1962.

INDICE

2	Introduzione
16	Il paesaggio prima della battaglia
36	Attraverso uno schermo: da Mantova al mondo
73	Alla ricerca di un nuovo cinema: l'illusione fascista
118	Un'etica della forma
187	Verso un "cinema nuovo": la svolta realista
216	Bibliografia

