



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI

Ciclo XXXVI

Settore Concorsuale: 10/C1 (Teatro, Musica, Cinema, Televisione e Media Audiovisivi)

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/06 (Cinema, Fotografia e Televisione)

I mestieri del critico.
Guido Aristarco e l'istituzionalizzazione della critica
cinematografica italiana. Storia privata, collaborazioni e legami
transnazionali.

Presentata da: Giulio Tosi

Coordinatore Dottorato
Prof. Marco Beghelli

Supervisore
Prof. Paolo Noto

Esame finale anno 2024

Abstract

L'elaborato si propone di studiare i rapporti della critica cinematografica italiana con altri campi culturali e istituzioni pubbliche e private sia in Italia che all'estero. La ricerca mira a contribuire allo studio della cultura cinematografica e della storia intellettuale in Italia attraverso l'analisi, su una dimensione spazio-temporale, delle reti sociali, delle collaborazioni, delle routine professionali e dei processi di istituzionalizzazione e legittimazione della critica cinematografica. Particolare attenzione è posta alla traiettoria professionale, alla pratica critica, agli sviluppi transnazionali delle discussioni e delle reti relazionali di Guido Aristarco (1918-1996). Come redattore e successivamente direttore di rivista, come saggista, autore per radio, televisione e quotidiani, organizzatore di rassegne e convegni, docente universitario e responsabile di collane editoriali, Aristarco è stato una delle figure centrali della critica e della cultura cinematografica italiana del dopoguerra. I molti ruoli che Aristarco ha svolto lo hanno situato al centro di una vasta rete relazionale che ha toccato non solo i campi del cinema, del giornalismo e di altri media ma anche di istituzioni diverse, una rete che negli anni ha raggiunto un'estensione di portata internazionale. Per questi motivi, la traiettoria professionale di una figura nodale come Aristarco – indagata a partire dai materiali provenienti dal suo archivio personale – si presenta come un soggetto ideale da cui partire per mettere a fuoco questioni di più ampia portata come il processo di istituzionalizzazione della critica cinematografica e la circolazione internazionale della cultura cinematografica italiana nel dopoguerra.

Indice

Introduzione p. 1

Capitolo 1 – Storie e oggetti p.16

1.1 Storia culturale, *New Cinema History*, *Archival Turn* p. 16

1.2 Oggetti: Lavorare con gli Archivi di persona della critica cinematografica p. 23

Capitolo 2 – Spazi e luoghi p. 31

2.1 Spazi: fra centro e periferia p. 31

2.2 I luoghi della cultura cinematografica p. 40

Capitolo 3 – Campi e reti p. 53

3.1 Battaglie critiche: sistemi e campi p. 53

3.2 Forme di collaborazione critica: mondi e reti p. 61

3.3 Studiare il “campo” della critica cinematografica italiana p. 65

Capitolo 4 – Giornali di provincia (1939-1945) p. 75

4.1 – Giornali di provincia p. 76

4.2 – Luoghi p. 80

4.2.1 – L'arcipelago dei Cineguf p. 80

4.2.2 – Dal consenso alla fronda p. 83

4.3 – Spazi p. 88

4.3.1 – Centro e periferia p. 88

4.3.2 – Uscire dalla periferia p. 92

4.3.3 – Esterofilia in un paese autarchico p. 95

4.3.4 – Attività transnazionali di un periodico cinematografico fascista p. 99

4.4 – Segnali di svolta p. 105

4.4.1 – *Invito alle immagini* p. 105

4.4.2 – *Ossessione* p. 110

4.5 – Nodi nella rete p. 114

4.5.1 – Due amicizie e due incontri p. 114

4.5.2 – Cartoline in guerra p. 130

Capitolo 5 – Ricostruzione e rinnovamento. Verso *Cinema Nuovo* (1945-1952) p. 141

5.1 – Per una nuova cultura p. 141

5.1.1 – La critica e il nuovo cinema del dopoguerra p. 146

5.2 – Pagine effimere: i primi anni di *Aristarco* a Milano p. 151

5.2.1 – *Aristarco* critico quotidianista p. 165

5.2.2 – L'agenzia *Stampa* di *Vita Italiana* per la Terza Pagina p. 162

5.3 – Non solo *Cinema*: alcune collaborazioni con periodici cinematografici p. 166

5.3.1 – *La Critica Cinematografica* p. 166

5.3.2 – *Sequenze* p. 168

5.3.3 – *Bianco e Nero* p. 170

5.3.4 – *Bis* p. 162

5.4 – Gli anni di *Cinema* p. 175

5.4.1 – Nuovo cinema, nuova critica p. 178

5.4.2 – In libreria: *L'arte del film* e *Storia delle teorie del film* p. 186

5.4.3 – Tempesta in redazione p. 193

Capitolo 6 – *Cinema Nuovo* quindicinale e la lotta per il realismo (1952-1958) p. 200

6.1 – “Dar vita a un *Cinema nuovo*” p. 200

6.1.1 – Educazione cinematografica: un rotocalco per la Scuola di Arzignano p. 205

6.2 – Una lotta culturale di gruppo: collaboratori, consiglieri, ambasciatori p. 212

6.2.1 – Apprendistato redazionale: Kezich consigliere factotum p. 213

6.2.2 – Il nostromo e il suo consigliere: lettere di *Aristarco* dal Fondo Renzi p. 218

6.2.3 – L'ambasciatore di *Cinema Nuovo*: Zavattini e il *Bollettino del neorealismo* p. 224

6.3 – Primi sconfinamenti della rete aristarchiana: le redazioni all'estero p. 236

6.2.1 – Parigi p. 237

6.2.2 – New York p. 242

6.2.3 – Londra p. 244

- 6.2.4 – Altre redazioni all'estero: Stoccolma, Praga, Varsavia p. 248
- 6.4 – Il progetto culturale di *Cinema Nuovo* p. 253
 - 6.4.1 – A. I, n.1 p. 253
 - 6.4.2 – Coinvolgimento dei letterati, invito al romanzo p. 257
 - 6.4.3 – Coinvolgimento dei lettori, educazione del pubblico p. 266
- 6.5 – Critica e revisione critica p. 277
 - 6.5.1 – Due vecchi collaboratori p. 278
 - 6.5.2 – Colleghi 282
 - 6.5.3 – Sviluppare la revisione p. 289

Capitolo 7 – Lotte di campo, cambio di campo (1959-1996) p. 298

- 7.1 Lotte di Campo (1958-1970) p. 298
- 7.2 Una rete transnazionale p. 304
 - 7.2.1 - Per festival e per radio p. 305
 - 7.2.2 Le *Teoriche* tradotte p. 311
 - I – *Eiga riron shi*: Aristarco tradotto in Giappone p. 313
 - II – Per un'edizione di *A History of Film Theory* p. 324
- 7.3 Cambio di campo (1970-1996) p. 335
 - 7.3.1 Dalla redazione alla cattedra: Aristarco docente universitario p. 338
 - 7.3.2 – La *Histoire Générale du Cinéma*: cronaca di un progetto internazionale irrealizzato p. 345
 - I – 1977 p. 345
 - II – 1978 p. 348
 - III – 1979 p. 351
 - IV – 1980 p. 359
 - V – 1981 e 1982 p. 363
 - VI – 1983 p. 364
 - VII – 1984 e 1985 p. 366
 - 7.3.3 – Onori e allori p. 369
- Conclusioni p. 377

Bibliografia p. 380

Introduzione

Per una storia privata della critica cinematografica italiana

“Ho assistito alla scomparsa progressiva di esseri estremamente preziosi per la regolare formazione del nostro capitale ideale – tanto preziosi quanto i creatori stessi. Ho visto sparire a uno a uno questi conoscitori, questi amatori inestimabili che, se non creavano direttamente le opere, ne creavano però l’autentico valore; erano giudici appassionati, ma incorruttibili, per i quali o contro i quali era bello lavorare. [...] Quel che ritenevano giusto rileggere, riascoltare o rivedere, si costituiva, grazie a tale riconferma, in *valore solido*. Il capitale universale ne era accresciuto”.

Paul Valéry, “La libertà dello spirito”, in Id., *Sguardi sul mondo attuale*, Milano, Adelphi, 1994, p. 221.

“I cannot believe that it is of any interest to a single reader of your paper as to how, when or why I became a film critic, and addicted to the criminal practice of writing about films”.

Sidney Carroll a Mino Doletti, che gli aveva inviato una lista di domande per un sondaggio sulla critica cinematografica. Londra, 19 aprile 1938. FMD, V, 1125.

1) Un campo stratificato e plurale

Stratificato e plurale, il “mestiere critico” è formato da tanti mestieri o tante pratiche e saperi che il critico impara a gestire. Per un redattore il lavoro non si limita alla visione e alla scrittura ma si estende al reperimento di notizie, fotografie, informazioni di ogni tipo, alla ricerca di finanziamenti, alla gestione redazionale, alla formazione di reti professionali e alla discussione con colleghi, alla mediazione fra industria e pubblico. Un critico poi non è necessariamente legato a una sola pubblicazione, egli scrive per più riviste, adatta i suoi pezzi per i quotidiani e per periodici non settoriali, in alcuni casi collabora con radio e televisione. A volte, per necessità professionale, il critico è anche viaggiatore, si sposta tra una città e l’altra, in Italia e all’estero, per raggiungere redazioni, festival, cineclub, sedi di convegni. In un paese culturalmente policentrico come l’Italia, dove le forze intellettuali non tendono a concentrarsi in un’unica grande città-capitale, come Londra, Parigi, o Tokyo, i luoghi della cultura restano dislocati e la provincia può

restare luogo di attività intellettuale dove fondare periodici e circoli cinematografici dove esercitare l'attività critica.

In questi anni, il gran numero di ricerche e pubblicazioni italiane di storia del cinema che poggiano su lavori di scavo archivistico, sull'analisi di documenti e sullo spoglio di riviste ha confermato la vitalità e la varietà degli studi italiani sui "materiali non filmici". A questa chiamata agli archivi hanno aderito anche molti studiosi di stampa periodica e di critica cinematografica, campo di studio posto sul confine di pratiche, istituzioni e media diversi, che ben si presta ad essere esaminato "strato per strato" grazie a lavori di scavo archivistico: non solo riviste ma anche bozze di lavoro, contratti, lettere, cartoline, volantini e biglietti – materiali che abbondano negli archivi di lavoro e personali dei critici – hanno permesso di accedere al lato privato, "dietro le quinte", del lavoro critico. Allo stesso tempo, queste ricerche hanno mostrato un interesse per un allargamento dagli archivi e dai testi verso i contesti che li hanno prodotti, a un allargamento del campo d'indagine verso le società, le storie, le reti e i luoghi di attività e disseminazione di pratiche critiche. Lo studio della critica è diventato quindi anche uno studio della cultura cinematografica nel senso più ampio del termine, per meglio comprendere un oggetto di studio che da sempre ha avuto un complesso ruolo di mediazione tra vari contesti culturali e istituzionali.

Questo elaborato si propone di studiare i rapporti della critica cinematografica italiana con altri campi culturali e istituzioni pubbliche e private sia in Italia che all'estero. Particolare attenzione è posta alla traiettoria professionale, alla pratica critica, agli sviluppi transnazionali delle discussioni e delle reti relazionali di Guido Aristarco, una delle figure più rappresentative della critica e della cultura cinematografica italiana. La ricerca mira a contribuire allo studio della cultura cinematografica e della storia intellettuale in Italia attraverso l'analisi, su una dimensione spazio-temporale, delle reti sociali, delle collaborazioni, delle routine professionali e dei processi di istituzionalizzazione e legittimazione della critica cinematografica. Come redattore e successivamente direttore di rivista, come saggista, autore per radio, televisione e quotidiani, organizzatore di rassegne e convegni, docente universitario e responsabile di collane editoriali, Guido Aristarco (1918-1996) è stato una delle figure centrali della critica e della cultura cinematografica italiana del dopoguerra. I molti ruoli che Aristarco ha svolto lo hanno situato al centro di una vasta rete relazionale che ha toccato non solo i

campi del cinema, del giornalismo e di altri media ma anche di istituzioni diverse, una rete che negli anni ha raggiunto un'estensione di portata internazionale.

L'elaborato si sviluppa nel solco di diversi approcci metodologici allo studio della cultura, includendo suggestioni provenienti dalla geografia culturale e letteraria, dalla sociologia della cultura e dalla storia culturale, oltre che da tendenze relativamente recenti come la cosiddetta *New cinema history* e da una più generale svolta archivistica negli studi su cinema e media. La scelta di questi approcci per guidare la ricerca è dettata dalla loro consonanza con le questioni principali che si intende indagare: legittimazione culturale e istituzionalizzazione della critica cinematografica; funzione dei documenti personali, effimeri, non pubblicati e loro utilità per la ricerca storica; formazione e ruolo delle reti sociali e professionali della critica; ruolo degli spazi e dei luoghi della cultura cinematografica. La ricerca che ha portato alla redazione di questo elaborato è legata al più vasto progetto di ricerca PRIN 2017 "Per una storia privata della critica cinematografica italiana. Ruoli pubblici e relazioni private: l'istituzionalizzazione della critica cinematografica in Italia tra anni Trenta e Settanta" (Principal Investigator: Paolo Noto). Il progetto, che ha coinvolto tre unità – Università di Bologna, Parma e Udine – si è occupato del processo di istituzionalizzazione della critica cinematografica italiana, processo studiato a partire dai rapporti personali e dalle relazioni politiche e culturali di cinque critici rappresentativi attivi nel periodo preso in esame: Guido Aristarco, Umberto Barbaro, Ugo Casiraghi, Mino Doletti, Lorenzo Pellizzari. Nei tre anni di lavoro, le ricerche dei membri del gruppo si sono concentrate sul lato privato e orale della critica: legami politici, amicizie o inimicizie personali, rapporti con altre istituzioni culturali e, in generale, le reti di relazioni intessute nel corso della loro carriera professionale. L'indagine su questa "storia privata" della critica è stata condotta sulla base di ricerche d'archivio e sull'analisi di scritti non pubblicati, appunti, bozze e testimonianze orali, lettere, cartoline e altri scambi privati.

2) Struttura dell'elaborato

Nella prima parte dell'elaborato è delineato il quadro teorico-metodologico sotteso al lavoro di ricerca d'archivio e ricostruzione storica.

L'elaborato si inserisce nella scia di una serie di ricerche recenti dedicate alla corrispondenza e agli altri scritti privati presenti negli archivi personali di alcuni critici italiani. La corrispondenza pubblica sulla rivista *Cinema Nuovo* quindicinale (1952-1958) – le “Lettere al Direttore” e soprattutto i “Colloqui con i lettori” – sono state esaminate da Mandelli e Re nella loro indagine dedicato al rapporto tra politiche di genere, immaginari, modelli di mascolinità e lavoro critico nella rivista,¹ mentre al complicato rapporto epistolare del suo direttore con André Bazin e a quello più cordiale con Ricardo Muñoz Suay sono dedicati due articoli di Wehrli;² mentre osservazioni preliminari riguardanti il Fondo Aristarco, oggetto del presente elaborato, sono state fatte da Noto in uno speciale di *Cinergie* sullo studio della critica cinematografica a partire dai materiali epistolari.³ Infine, un ulteriore speciale di *Cinergie* – *Spostamenti progressivi nella critica cinematografica tra 1930 e 1970: spazi, relazioni, movimenti* (n. 23, 2023, ideato all'interno del PRIN *Per una storia privata della critica cinematografica*) – è in gran parte dedicato alla corrispondenza e ad altri documenti privati provenienti dagli archivi dei critici.

L'archeologia dei media e i “nuovi” approcci alla storia del cinema presentati nella premessa metodologica non condividono semplicemente un interesse antiquario per il sepolto e il dimenticato, ma mirano a rileggere e riscrivere la storia della cultura mediale tramite i reperti esumati dalle loro indagini stratigrafiche. Anche la ricerca sulle reti di collaborazione e su alcune diramazioni internazionali dell'attività di Guido Aristarco, su cui si è focalizzato principalmente il lavoro, ha voluto proseguire nella direzione indicata dagli approcci e dalle iniziative ora presentati, utilizzando come strumenti fondamentali d'indagine i materiali conservati presso l'archivio personale del critico. Con la ricerca, si è cercato di tentare un approccio biografico al lavoro d'archivio, ricostruendo la vita passata e presente tanto dei documenti quanto dell'archivio che li contiene, ricordando che, di per sé, l'archivistica è sempre stata uno studio degli – oltre che negli – archivi. In

¹ Mandelli, Elisa; Re, Valentina, “Le donne in copertina vanno’: Cinema Nuovo e le attrici italiane (1952-1958).”, *Arabeschi*, 9, 2017 <http://www.arabeschi.it/33-le-donne-in-copertina-vanno-cinema-nuovoe-le-attrici-italiane-1952-1958/> (ultimo accesso 18 febbraio 2023); Mandelli, Elisa; Re, Valentina, *Le belle donne ci piacciono, e come! Cinema Nuovo, cultura comunista e modelli di mascolinità (1952-1958)*, Reggio Emilia, Diabasis, 2021.

² Wehrli Delphine, “Bazin/Aristarco. Une relation en montage alterné”, *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 67, 2012, pp. 62-93; Wehrli Delphine, “Une correspondance entre l’Espagne franquiste et l’Italie post-néoréaliste. Ricardo Muñoz Suay et Guido Aristarco 1953-1965”, *Archives*, n. 105-106-107, Dicembre 2015, pp.51-53.

³ Noto, Paolo, “Quale ‘mestiere del critico’? Un’intrusione nella corrispondenza di Guido Aristarco”, *Cinergie*, n. 15, 2019, pp. 55-67.

particolare, per le ricerche effettuate presso il Fondo Aristarco della Cineteca di Bologna è risultato chiaro come il lavoro sugli archivi di persona, che si svolge tra le pieghe, i ritagli e la polvere lasciati dalla storia privata del soggetto produttore, debba essere un'opera concreta di scavo nella memoria, intesa come agglomerato o sedimento di informazioni, esperienze, pratiche e discorsi. In questo senso, la memoria può quindi essere considerata come uno dei temi chiave che accomunano archeologia, archivistica e storia: memoria degli e sugli oggetti di studio di tre discipline tese a un costante sforzo di rievocazione e disvelamento. In quanto ricettacolo di memorie private e pubbliche, la lettera è uno degli oggetti privilegiati dalla ricerca storica, comprese le ricerche sulla critica cinematografica che hanno più attinenza con il presente scritto.

Nel corso della ricerca, partendo da configurazioni dello spazio simbolico di circolazione della cultura (Even-Zohar, Moretti, Bourdieu, Casanova e altri), si è poi deciso di indirizzare il lavoro anche sui luoghi *concreti* della cultura cinematografica, partendo dalla constatazione che i film vengono realizzati, fruiti e discussi in luoghi reali, dotati di proprie specificità determinate dal loro contesto geografico, sociale e storico. La nuova sensibilità geografica degli ultimi anni, aiutata da un "revival" delle teorie su spazi e luoghi, ha spinto un numero sempre maggiore di storici culturali a dedicarsi alla storia dei luoghi, della loro costruzione sociale e culturale e dell'immaginazione geografica ad essi associata. Data la natura fortemente inter/multi/transnazionale del suo oggetto di studio, anche la storia del cinema ha accolto presto queste sollecitazioni. Le diverse pratiche associate alle tre macro-sezioni del "poli-sistema cinema" – produzione, distribuzione e fruizione – hanno quindi circoscritto spazi deputati al proprio svolgimento che, caricandosi di senso proprio in virtù della loro funzione, diventano luoghi di cultura cinematografica. Lo studio dell'esperienza cinematografica che si forma dentro e per effetto dei luoghi sia *nel* che *del* cinema può contribuire a una maggiore e più approfondita conoscenza dell'esperienza della cultura cinematografica nel suo complesso.

In anni recenti, il nuovo sguardo geografico acquisito dagli studi di cinema contemporanei e l'interesse dimostrato per la natura policentrica del "sistema-mondo" cinematografico si è espanso al macro-livello delle reti sociali e dei flussi di scambio transnazionali e transculturali, e parallelamente, si è concentrato su microstorie locali ed esperienze individuali, focalizzandosi volentieri sul minore e il marginale. Questa inclinazione per la riscoperta o la rivalutazione di storie dimenticate o trascurate, insieme alla

moltiplicazione degli oggetti di studio e delle metodologie impiegate, contribuiscono sempre di più a dar prova sia della molteplicità delle istituzioni e degli attori sociali coinvolti nella creazione di cultura cinematografica, sia della complessità e dell'estensione spaziale dei legami che si creano fra essi. Dato il numero dei soggetti coinvolti e l'estensione temporale del fenomeno, lo studio dei legami e degli scambi tra la critica cinematografica italiana e quella di altri paesi dovrà necessariamente essere intrapreso all'insegna della collaborazione, suddividendo gli oggetti di studio operando necessarie esclusioni. Come per il presente elaborato, nel restringere il campo d'indagine e nella selezione dei casi di studio può essere produttivo, almeno all'inizio, concentrare tempo e sforzi su figure nodali che hanno agito come catalizzatori di forze intellettuali e ponti tra istituzioni e contesti diversi. Adottare un punto di vista *intermedio* può quindi rendere meno brusco e stridente il cambio di prospettiva che avviene nel passaggio dal centro alla periferia o dal nazionale al mondiale, sia verso un approccio comparatistico, sia semplicemente per conoscere meglio i confini di un fenomeno. Per la seconda parte dell'elaborato si è scelto di concentrare le ricerche su Guido Aristarco, che nella sua lunga carriera è stato sia uno dei critici maggiormente dotati di capitale sociale fra quelli emersi nel dopoguerra, in forza dei diversi e prestigiosi ruoli svolti nella sua vita professionale, sia un mediatore culturale estremamente attivo, sempre coinvolto in progetti e collaborazioni con l'estero, e si presta quindi come ottimo caso di studio per aiutare questo difficile cambio di prospettiva. Proprio grazie all'autorità come critico, teorico e docente acquisita negli anni, la traiettoria professionale di Aristarco, a cui sono dedicati i capitoli seguenti, attraversa tutti i principali luoghi della critica qui introdotti.

La seconda parte dell'elaborato è dedicata alla formazione, alla struttura e agli sviluppi internazionali della rete professionale di Aristarco, ricostruiti a partire dall'analisi dei documenti presenti nel Fondo Aristarco. Il Fondo è oggi suddiviso fra la Biblioteca "Renzo Renzi" della Cineteca di Bologna e la Biblioteca "Luigi Chiarini" del Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma. Altre ricerche sono state svolte nei Fondi Doletti e Renzi della Cineteca di Bologna, nel Fondo Carlo Doglio della Biblioteca Libertaria "Armando Borghi" di Castel Bolognese, nel Fondo Pia e Carlo Zaghi della Biblioteca comunale "F. L. Bertoldi" di Argenta. Ricerche integrative per lo studio dell'espansione internazionale delle reti aristarchiane e, in generale, della critica cinematografica italiana del dopoguerra sono state fatte in Spagna, presso la Biblioteca "Dolores Devesa" e gli archivi cartacei della Filmoteca Española di Madrid, e in Giappone, nella Collezione periodici e negli Archivi di

ricerca (*Kenkyū shoko*) della Waseda University Central Library e nella biblioteca dello Tsubouchi Memorial Theatre Museum.

Se il lato pubblico e pubblicato dell'attività di Aristarco – che, in ogni modo, l'elaborato non ignora – costituisce materiale di grande importanza su cui si sono basati lavori precedenti⁴ quello privato è rimasto finora poco studiato, anche per questioni di disponibilità di materiale (il riordino definitivo del Fondo Aristarco della Cineteca di Bologna è stato completato solo nel 2023, ad opera dell'unità bolognese del PRIN *Per una storia privata della critica cinematografica italiana*). I documenti pubblici e privati che formano l'ossatura di ogni capitolo della seconda parte dell'elaborato sono stati recuperati e analizzati tramite ricerche d'archivio in Italia e all'estero. La struttura particolare del Fondo Aristarco, oltre alla tendenza dello stesso soggetto produttore a conservare materiali di ogni tipo legati a oltre cinquant'anni di attività critica, ha reso possibile un lavoro di ricostruzione duplice: l'insieme dei collaboratori e dei mittenti, le cui lettere sono ordinatamente conservate presso la sezione romana dell'archivio, e i molti mestieri che compongono il “mestiere del critico”, di cui vi è abbondante documentazione nella sezione di Bologna. A differenza della parte dell'archivio di Guido Aristarco conservata a Roma, il Fondo bolognese mantiene infatti la sua forma originaria di “cassetta degli attrezzi” del critico e, di conseguenza, nella maggior parte dei fascicoli presenti i documenti mantengono l'ordine derivante dall'uso pratico, quotidiano, dell'archivio da parte di Aristarco. Questo assetto, che presenta uno scorporo minimo dei fascicoli, consente di ridurre la distanza fra l'artefice originale e i fruitori attuali dell'archivio, che possono accedere a materiali conservati senza soluzione di continuità in fascicoli che raramente rispettano un ordine cronologico e che, in molti casi, negli anni si sono arricchiti di inserti, buste e sotto-fascicoli.

A partire dalla vicenda biografica di Aristarco, l'elaborato segue una traiettoria professionale e spaziale che dai Cineguf emiliano-romagnoli e dalle fasciste Mantova e

⁴ Fressura, Nicola, “Cinema Nuovo. Un esempio paradigmatico dell'evoluzione storico-critica della riflessione marxista in campo cinematografico”, *Ikon*, 27 (101-103), 1977, pp. 59-136; De Vincenti, Giorgio, “Per una critica politica della proposta culturale di Cinema Nuovo quindicinale.” in Tinazzi, Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 253-274; Portale, Dario, *Ontogenesi di un linguaggio critico. La formazione cinematografica di Guido Aristarco tra dissoluzione del fascismo e rivoluzione neorealista*, tesi di dottorato, Dottorato di Ricerca in Italianistica (Lessicografia e Semantica del Linguaggio Letterario Europeo), Università degli studi di Catania, 2011; Prono, Franco, “Cinema Nuovo’. Un anniversario”, *Il nuovo spettatore*, (3) 3-4, 2000, pp. 155-160; Mandelli, Re, “Le belle donne ci piacciono, e come! Cinema Nuovo, cultura comunista e modelli di mascolinità” (1952-1958), cit.

Ferrara, passa per la Milano del boom editoriale del dopoguerra, al trasferimento a Genova e Torino per i primi corsi universitari di cinema, fino alla Roma della “Sapienza” e dell’Accademia Nazionale dei Lincei. È dunque una traiettoria che parte da una posizione più che periferica fino al centro della capitale e della consacrazione accademica. Una traiettoria non priva di scossoni ma tendenzialmente in ascesa. Lo stesso passaggio all’università avviene in un momento di crisi della sua autorità di critico, quando negli anni Sessanta nuove generazioni e nuove riviste stravolgono il campo della critica classica, popolato da critici che, come lui, sono nati durante il Ventennio e sono saliti alla ribalta nel dopoguerra. La traiettoria professionale aristarchiana qui delineata è approfondita in quattro capitoli, corrispondenti ad altrettante fasi legate a esperienze e cambiamenti che hanno contribuito a orientare questa traiettoria. Per ogni capitolo si è cercato di individuare contatti, collaborazioni, eventi e luoghi che hanno inciso sull’attività lavorativa, sulla produzione intellettuale di Aristarco, oltre sulla posizione da lui occupata nel campo della cultura cinematografica italiana e sul suo ruolo di primo piano nei processi di istituzionalizzazione della critica cinematografica.

I periodi e i temi trattati da ciascuno dei quattro capitoli sono i seguenti:

IV) Giornali di provincia (1939-1945)

Il quarto capitolo è dedicato agli anni di apprendistato critico e giornalistico di Aristarco, oltre che di formazione dei primi nodi della sua rete relazionale. Nei primi anni di attività, come critico quotidianista di provincia (per *La Voce di Mantova* e *Il Corriere Padano*) Aristarco si trova in una posizione mediana fra due gruppi, che definiscono il suo orizzonte di azione: i “fratelli maggiori” delle testate a diffusione nazionale, a cominciare da *Cinema*, e i camerati e spesso coetanei delle riviste di area cinegufina. Benché il suo debutto come critico cinematografico avvenga in una posizione periferica rispetto a Milano e Roma, centri italiani della produzione giornalistica e periodica e, di conseguenza, luoghi centrali la produzione e la discussione critica, Aristarco non sembra accontentarsi di rimanere un semplice recensore di “novità in sala” per un quotidiano di provincia. Pur non potendo contare sugli stessi spazi di manovra, sulle conoscenze e sul numero di lettori di critici già affermati – e comunque continuando a recensire anche le novità che escono nelle sale di Mantova o Ferrara – Aristarco mostra precocemente la volontà di dialogare

non solo con i lettori locali ma anche con i colleghi critici, cineasti e intellettuali che in questi anni stanno cercando di rinnovare il cinema italiano.

Nei primi anni Quaranta, la rete professionale di Aristarco è composta in gran parte da coetanei attivi in nei Cineguf del Nord Italia come critici o registi. Il capitolo offre una panoramica degli scambi tra Aristarco e altri giovani critici, molti dei quali avranno ruoli di primo piano nella cultura italiana del dopoguerra, come Renzo Renzi, Enzo Biagi, Luchino Visconti, Giuseppe de Santis, Fernaldo di Giammatteo o Ugo Casiraghi. Per la redazione del capitolo, oltre a numerose lettere del periodo provenienti dal Fondo romano, si sono dimostrate utili le cartoline postali e militari del periodo 1942-1943, recuperate nel 2020 all'inizio del lavoro di ricerca in archivio e successivamente ordinate e catalogate. Le lettere e le cartoline postali che Aristarco riceve presso la redazione del *Corriere Padano* di Ferrara fungono oggi da tracce preziose dell'attività quotidiana di un giovane giornalista di provincia e di una vivace comunità di critici in formazione. Le cartoline sono usate per mandare o chiedere informazioni e consigli circa le ultime pubblicazioni, per scambi di materiale fra redazioni o per comunicare velocemente l'invio di foto o bozze per le riviste a cui si collabora. Oltre a mostrare come la passione per il cinema sia un tema costante degli scambi privati, il motivo che ha unito tanti giovani sparsi nella Penisola, alcune cartoline sono anche piccoli ritratti del lavoro culturale, dalla natura sfaccettata e precaria, in cui sono faticosamente impegnati i giovani critici, non ancora affermati ma sempre pronti a leggere, guardare film, discutere. Un piccolo nucleo di sedici cartoline militari descrive la vita di alcuni critici divenuti soldati e mostra come negli anni di guerra la cultura (non solo) cinematografica abbia anche una funzione di appiglio e via di fuga, sia il collante che mantiene vivo il legame con gli amici e i colleghi della vita civile. A partire da questo panorama della rete relazionale del giovane Aristarco, il capitolo si concentra su due eventi (la difesa di *Ossessione* sul *Padano* e *Invito alle immagini*, la sua prima pubblicazione importante) e quattro incontri paradigmatici di questa fase iniziale della sua traiettoria professionale (Enzo Biagi, Glauco Pellegrini, Renzo Renzi e Svatopluk Ježek).

Infine, parte del quarto capitolo è dedicata a una presentazione degli spazi – reali e simbolici – della critica cinematografica nella fase terminale del regime. La corrispondenza pre-1945 conservata nel Fondo Aristarco delinea uno spazio simbolico della critica cinematografica italiana di fine Ventennio suddiviso in un centro nazionale

formato dalla diade Milano-Roma e in una periferia punteggiata di tanti (sotto)centri provinciali, verso cui convergono molte delle giovani energie intellettuali dell'epoca. Benché soprattutto Roma riesca a mantenere un ruolo centrale sostanzialmente indisputato per i critici (la capitale è sede del Centro Sperimentale e delle redazioni dei principali periodici cinematografici), la provincia conserva, proprio per la sua posizione *de-centrata*, un certo grado di autonomia. La vitalità della critica provinciale e l'attenzione con cui essa si approccia al cinema, trattato come forma d'arte da studiare e discutere seriamente, sono fenomeni collegabili a questioni di prestigio culturale del medium d'elezione, non ancora capace di conferire al giovane praticante lo stesso capitale simbolico della letteratura.

V) Ricostruzione e rinnovamento. Verso Cinema Nuovo

Il quinto capitolo è dedicato agli anni dell'affermazione di Aristarco come una delle figure centrali della critica cinematografica italiana. Finita la guerra, Aristarco si sposta a Milano, ormai capitale dell'editoria e sede delle redazioni di grandi quotidiani e rotocalchi a diffusione nazionale. Tra il 1945 e il 1948 Aristarco collabora come critico cinematografico, con diversi gradi di assiduità, con oltre venti quotidiani, confermando la sua fama di critico serio, preparato e intransigente. Ricerche fra le scatole contenenti la rassegna stampa conservata da Aristarco nel suo archivio hanno permesso di individuare decine di articoli pubblicati dal critico in questo periodo. L'immediato dopoguerra vede anche la prima collaborazione continuativa del critico ad un rotocalco di argomento cinematografico: il settimanale *Bis. Tutti gli spettacoli* (1948-1951), al quale Aristarco collabora nel primo anno di pubblicazioni. Una sezione del capitolo è dedicata a queste prime esperienze come critico sulla stampa del dopoguerra, delineandone le caratteristiche all'interno della traiettoria critica e professionale aristarchiana.

L'attività di Aristarco alla guida del risorto *Cinema*, fra il 1948 e il 1952, è invece ricostruita a partire dalla corrispondenza del periodo conservata nel Fondo romano e nel Fondo Renzo Renzi della Cineteca di Bologna. In particolare, le lettere inviate da Aristarco a Renzi, eletto in questi anni a suo primo "consigliere", mostrano un rapporto di amicizia e fiducia molto stretto, rivelano retroscena del lavoro redazionale e di problemi legati alla

gestione di *Cinema* e mostrano tracce delle discussioni che portano alla fondazione, nel 1952, di *Cinema Nuovo*.

VI) “Dentro la mischia”: *Cinema Nuovo* quindicinale e la lotta per il realismo (1952-1958)

Nel sesto capitolo, l'impiego congiunto di lettere personali, materiali di lavoro e pubblicazioni del periodo permette la ricostruzione della fase più “calda” della lotta per un nuovo cinema italiano realista sostenuta da Aristarco assieme al gruppo di collaboratori e “compagni di strada” riuniti attorno al quindicinale *Cinema Nuovo* (1952-1958). Nel dopoguerra, la critica cinematografica italiana vive un momento di caotica euforia durante il quale vengono ripresi discorsi interrotti, si portano avanti rivendicazioni, si formano gruppi, si dibatte accanitamente e si teorizza sul corso del nuovo cinema. Al moltiplicarsi dei luoghi di visione si affianca quello degli spazi di discussione, con la nascita di nuove riviste, l'aumentare degli spazi dedicati al cinema sui quotidiani e periodici di vario tipo, tutti popolati da critici dai vari trascorsi e tendenze che dialogano, discutono, propongono, polemizzano. Il boom editoriale del dopoguerra, il rilancio dei festival cinematografici, la rinascita su grande scala del fenomeno dei cineclub, insieme al miglioramento sia dei rapporti diplomatici tra paesi che dei collegamenti e dei trasporti internazionali facilitano le trasferte e, di conseguenza, i contatti fra intellettuali di paesi diversi. Il moltiplicarsi degli spazi di mediazione e riflessione sul cinema e l'aumento della mobilità dei critici porta al formarsi di reti nazionali e transnazionali di scambio e collaborazione che condizionano in maniera determinante la cultura cinematografica internazionale del dopoguerra.

Lo spoglio completo di tutti i numeri di *Cinema Nuovo* del periodo ha permesso di ricostruire le diverse strategie tentate dalla rivista nel suo lavoro di promozione del realismo: non solo editoriali-manifesto, “bollettini del neorealismo”, articoli teorici e recensioni, ma anche inchieste, proposte, diari, servizi fotografici, collaborazioni con letterati e altri intellettuali, concorsi e altre iniziative rivolte ai lettori. Dal lato privato, appunti, verbali e contratti, lettere, telegrammi e cartoline conservati nell'archivio offrono un valido aiuto nella ricostruzione dei rapporti personali e delle routine lavorative di Aristarco, restituendo allo stesso tempo un più accurato ritratto di gruppo della redazione

di *Cinema Nuovo* e di una rete di collaboratori che, sin dagli anni Cinquanta, arricchiscono la rivista con resoconti dall'estero, servizi fotografici, inchieste e sondaggi, articoli, dibattiti e notizie di varia cultura. Se infatti è indubbio che le istanze teoriche e ideologiche propugnate da Aristarco sono state determinanti nell'orientare il progetto culturale perseguito da *Cinema Nuovo*, l'identificazione della rivista con il suo direttore tende ad adombrare il contributo degli altri redattori e collaboratori fissi o occasionali, italiani e stranieri, chiamati a contribuire a un ambizioso progetto di "revisione critica" e di legittimazione culturale del cinema. Il capitolo si occuperà inoltre dell'opera di supporto di alcuni "nodi" centrali della rete aristarchiana: i collaboratori-consiglieri Tullio Kezich, Renzo Renzi e Cesare Zavattini, il cui contributo risulta fondamentale per la tenuta e l'espansione delle attività e del progetto culturale di *Cinema Nuovo* e del suo direttore.

VII) – Lotte di campo, cambio di campo (1959-1996)

Con l'emergere di nuove generazioni di critici e nuove riviste, la cui lotta per un posto nel campo critico sembra dover includere la liquidazione di *Cinema Nuovo*, Aristarco deve cercare altrove un terreno fertile dove far nascere progetti e mantenere viva la propria idea di realismo e il proprio ruolo di autorità nel campo della cultura cinematografica italiana.

Il settimo capitolo si concentra quindi sulle due direzioni prese da Aristarco in questo frangente: in Italia, un riorientamento della propria parabola professionale in direzione di un campo "emergente" come l'insegnamento di storia e critica del cinema negli atenei italiani, passaggio che trasferisce in un nuovo campo – di per sé già dotato di un importante aura di legittimazione culturale e istituzionale – il capitale sociale e simbolico accumulato in anni di attività critica e teorica; all'estero, dove le lotte di campo italiane hanno poca eco, la rete di collaborazioni costruita negli anni precedenti rimane solida e consente ad Aristarco di mantenere – e per alcuni anni aumentare – la propria autorità come esperto di cinema italiano e teoria cinematografica. Il capitolo tratta anche la fase di "cambio della guardia" nel campo critico italiano, segnato dall'emergere di nuove generazioni di critici e riviste cinematografiche che designano Aristarco come uno dei principali bersagli delle proprie polemiche. La posizione quasi-egemonica conquistata da Aristarco nel campo della critica italiana degli anni Cinquanta, ottenuta grazie a

un'instancabile attività critica, teorica e polemica, viene veramente contesa solamente nel decennio successivo. Al modello realista, per il quale la critica aveva lottato unita negli ultimi vent'anni, cominciano a essere accostati nuovi modi di valutare e studiare il cinema. La critica cerca nuovi stimoli in discipline come la semiotica, la psicologia o la sociologia, e trova nuovi temi e oggetti di analisi sia trasferendo la propria attenzione dal realismo all'avanguardia e alle nuove onde, sia cominciando a interessarsi, con meno sensi di colpa, al cinema di genere e commerciale. Nuove riviste nate nel decennio – come *Cinemasessanta*, *Giovane critica*, *Cinema & Film*, *Ombre rosse* – invadono e conquistano lo spazio critico che era stato di *Cinema Nuovo*.

Per Aristarco e altri critici della sua generazione (Mario Verdone, Pio Baldelli, Luigi Chiarini, Giuseppe Sala), la perdita di autorità nel campo della critica coincide con un graduale spostamento verso quello accademico e istituzionale. Aristarco, sempre più marginalizzato dai nuovi entranti nel campo della critica e assillato da polemiche interne alla propria rivista, trova quindi nell'università un nuovo campo in cui esercitare la propria autorità. Da docente dell'Università di Torino, Aristarco riesce a trasferire i propri modelli e le proprie idiosincrasie nei corsi, i cui programmi assumono la natura di scelte strategiche per il consolidamento, la convalida e la trasmissione del suo canone e della sua idea cinema. L'operare in una disciplina non ancora completamente consolidata consente ad Aristarco una maggiore autonomia nei metodi e nei contenuti degli insegnamenti, portandolo nel corso degli anni Settanta a esplorare anche tematiche nuove, come le innovazioni nelle tecnologie di ripresa, o a concretizzare iniziative che aveva promosso nei suoi articoli sin dai primi anni Quaranta, come quelle dedicate alla didattica del cinema nelle scuole.

Nel settimo capitolo è dedicato spazio alla fortuna editoriale all'estero delle opere di Aristarco e ai rapporti di quest'ultimo con traduttori di tutto il mondo, di cui saranno presentati due casi studio esemplari. Particolarmente sostanziosa è la documentazione relativa alle traduzioni della "Storia delle teoriche del film" (prima edizione: Einaudi, 1951), testo a cui Aristarco rimarrà fortemente legato e su cui continuerà a lavorare per il resto della vita. Se la prima edizione delle "Teoriche" non viaggia oltreconfine, la seconda del 1960 ha una fortuna decisamente maggiore e viene tradotta in dieci lingue, con la significativa assenza di edizioni in lingua inglese e francese. La ricerca nel fondo ha consentito di individuare documentazione relativa sia alle traduzioni effettivamente

pubblicate di opere aristarchiane, sia a tentativi non riusciti e a progetti interrotti di edizioni straniere. Soprattutto dalla fine degli anni Settanta, la graduale affermazione nel mondo universitario e il conseguente aumento di riconoscibilità e autorevolezza aprono la strada a nuove collaborazioni e progetti, il più significativo, ambizioso e sfortunato dei quali è quello della mai completata *Histoire Générale du Cinéma* (1977-1985). Il progetto, che impegna Aristarco per quasi otto anni, coinvolge critici e studiosi di cinema di tutto il mondo e istituzioni diverse, da cineteche, musei del cinema e case editrici, fino al governo bulgaro, alla FIAF e all'UNESCO. Il Fondo bolognese conserva una quantità considerevole di documenti concernenti tutte le fasi del progetto, di cui Aristarco era il principale coordinatore.

L'ultima parte del capitolo è dedicata al periodo romano di Aristarco. Gli anni romani di Aristarco vedono un graduale distanziamento dall'immagine di critico militante che gli era stata associata sin dagli anni Quaranta. Finita l'era "calda" delle polemiche costanti e dei conflitti con i critici più giovani, *Cinema Nuovo* si configura sempre più come un progetto in perdita e "fatto in casa" che, ormai lontanissimo dalle origini rotocalchistiche, cerca di assumere il taglio della rivista colta, di impostazione quasi-accademica, che ospita interventi, sia italiani che stranieri, di amici critici, giovani ricercatori e studiosi di campi diversi. Sono anche anni in cui Aristarco sembra guardare indietro, osservando con uno sguardo retrospettivo la propria carriera e iniziando una sistematizzazione delle proprie opere e del proprio canone.

Capitolo 1

Storie e oggetti

1.1 Storia culturale, *New Cinema History*, *Archival Turn*

La definitiva crisi di una concezione tradizionale della Storia come successione lineare di grandi nomi ed eventi epocali, la messa in discussione di canoni e gerarchie e una spinta autoriflessiva che ha portato a un ripensamento del quadro teorico e metodologico, sono momenti chiave della “svolta culturale” nelle discipline umanistiche degli anni Settanta e Ottanta, quando una serie di proposte e provocazioni lanciate da più parti nei decenni precedenti riesce a entrare, non senza resistenze, nel discorso accademico. La svolta culturale ha significato un generale allargamento tematico e metodologico e un’apertura alla commistione di saperi e interessi. Diverse discipline umanistiche, dalla storia, alle scienze sociali, fino allo studio del cinema e della letteratura, hanno accolto nuovi metodi e nuovi oggetti di ricerca e attivato una serie di relazioni e scambi con altre discipline, a partire dall’antropologia e dalla linguistica. I tentativi di superamento delle categorie preconcepite e il rifiuto dell’essenzialismo culturale hanno portato gli studiosi a esercitare una maggiore attenzione alla pluralità delle narrazioni, delle pratiche, delle esperienze e dei punti di vista attorno ai fatti di cultura oggetto delle proprie discipline.

Secondo Burke, la “nuova storia culturale” emersa da queste trasformazioni si caratterizzerebbe per una maggiore attenzione alle rappresentazioni e agli immaginari, alle pratiche connesse ai diversi ruoli sociali e professionali, al quotidiano e al marginale, alla ricezione e ai pubblici, alla cultura materiale e alla storia del corpo.⁵ L’evidente eterogeneità degli interessi e la diversità degli approcci che contraddistinguono questa nuova storia culturale ne rendono difficile una definizione, data anche la porosità di questo approccio che visita e spesso invade discipline confinanti, a partire dalla sociologia.⁶ Nel riferirsi al progressivo allargamento subito dal concetto di cultura da Burckhardt in poi, lo stesso Burke ammette che oggi “la definizione di cultura, che in

⁵ Burke, Peter, *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 2019, pp. 83-100.

⁶ Sulla svolta culturale e sui suoi rapporti con la sociologia della cultura si veda Sorba, Carlotta; Mazzini, Federico, *La svolta culturale. Come è cambiata la pratica storiografica*, Bari, Laterza, 2021, pp. 118-133.

passato era troppo esclusiva, è divenuta troppo inclusiva".⁷ Se per Burke stiamo assistendo alla nascita di "un genere di ibrido" di fare storia sociale e culturale che "può essere praticato in forme diverse essendo diverse le propensioni degli storici",⁸ questo ibridismo può avere esiti positivi in quanto, come scrive Eley,

These new studies specifically refuse the polarized division between the "social" and the "cultural", vesting recognizably social and political topics with a cultural analytic, responding to the incitements of cultural theory, and grounding these in as dense and imaginative a range of sources and interpretive contexts as possible.⁹

Pratiche, ruoli e ricezione sono tre dei nuovi nuclei di interesse impostisi con la svolta culturale che, insieme a un rapporto più che amichevole con gli studi sociologici e a una preoccupazione per le questioni di metodo, si ritrovano al centro di coeve trasformazioni nella storia del cinema.

Se l'interesse accademico per il cinema come fenomeno culturale e sociale non è certo una novità,¹⁰ a partire dalla fine dagli Settanta è però risultato evidente un aumento di attenzione da parte degli studiosi per ambiti della storia del medium in precedenza poco esplorati o lasciati in secondo piano rispetto all'analisi di opere e autori. Nata dalle sollecitazioni a rivedere le definizioni e i paradigmi consolidati della storia del cinema rese evidenti al Convegno di Brighton del 1978,¹¹ la *New Film History* degli anni Ottanta segna un passaggio dall'analisi del contenuto di un film a quella della sua circolazione e ricezione. L'invito agli archivi lanciato al convegno di Brighton viene accolto da studiosi come Robert C. Allen, Richard Abel e Thomas Elsaesser, che promuovono studi di

⁷ *Ivi*, p. 157.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Eley, Geoff, *A Crooked Line. From Cultural History to the History of Society*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 201. Cfr. anche Eley, Geoff, "The Profane and Imperfect World of Historiography", *The American Historical Review*, vol. 113, no. 2, 2008, pp. 425-37. Secondo Arcangeli, la preoccupazione identitaria sarebbe propria della storia culturale contemporanea proprio a causa di uno stato di "bassa definizione in termini di campo d'indagine e orientamento metodologico" della disciplina. Arcangeli, Alessandro, "Il volto bifronte della storia culturale", *Memoria e ricerca. Rivista di storia contemporanea*, n. 40, maggio-agosto 2012, p. 22.

¹⁰ Non dimenticando che Emilie Altenloh scrive il primo studio di sociologia del cinema già nel 1913 (*Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung un die sozialen Schichten ihrer Besucher*, pubblicato nel 1914), un'attenzione verso gli spettatori dei rispettivi paesi dal dopoguerra è individuabile, ad esempio, nell'opera di autori come Leo Handel per gli Stati Uniti (*Hollywood Looks at Its Audience. A Report of Film Audience Research*, 1950), Uryū Tadao per il Giappone (*Nihon no eiga*, 1956) o Vittorio Spinazzola per l'Italia (*Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, 1974).

¹¹ Il XXXIV congresso FIAF (Fédération internationale des archives du film), organizzato a Brighton nel maggio del 1978, portò a un ripensamento della storia del cinema delle origini e incoraggiò l'impiego di metodi ricerca storica più rigorosi basati sul lavoro d'archivio.

ricezione, sull'industria e approcci vicini alla microstoria, sulla base dell'idea fondamentale che "film history is more than just the history of individual films".¹² Anche la recente moltiplicazione di ricerche che vanno in una direzione "paratestuale" o "extratestuale", con uno spostamento dell'attenzione dal filmico al non filmico, dal testo al contesto, è stata indicata da più parti come risultato di una svolta fondamentale negli studi di storia del cinema. Nonostante – come si è visto – sin dal dopoguerra non siano mai mancate ricerche sul lato culturale, sociale e materiale dell'esperienza cinematografica,¹³ alcune delle idee e delle proposte che questi lavori pionieristici e tutto sommato isolati hanno seminato sono giunte a piena maturazione solamente a partire dagli anni Dieci del nuovo millennio, quando la nascita di network e gruppi di ricerca internazionali¹⁴ e una serie di convegni e pubblicazioni hanno certificato l'imporsi di una nuova tendenza, a cui è stato dato l'ambizioso nome di *New Cinema History*.¹⁵ Nelle parole di alcuni dei suoi primi promotori, la *New Cinema History* segna un movimento negli studi sul cinema "towards a decentring of the film as the object of study, and towards a multidisciplinary engagement with issues like exhibition and reception",¹⁶ un passaggio dalla *storia del film* alla *storia del cinema*, da una "aesthetic history of textual relations" a una "social history of a cultural institution".¹⁷ Questa tendenza, che segna quindi uno spostamento dell'attenzione dall'analisi del testo verso quella del contesto sociale di cui esso è parte e che studia i processi di formazione di una cultura cinematografica intesa

¹² Allen, Robert C.; Gomery, Douglas, *Film History. Theory and Practice*, New York, Knopf, 1985, p. 37. Per una lettura retrospettiva di questa tendenza cfr. Elsaesser, Thomas, "New Film History as Media Archaeology", *Cinémas*, vol. XIV, n. 3-4, 2004, pp. 75-117.

¹³ Interessante antecedente al convegno di Brighton è una tavola rotonda fra critici e studiosi tenuta al Festival di Venezia nel 1964. In particolare, la relazione "Materiali, metodi e problemi della storia del cinema" e relativa discussione sono incentrate sull'importanza delle fonti "non-filmiche" per le ricerche di storia del cinema. Alla discussione partecipano importanti nomi della cultura cinematografica del tempo come Giulio Cesare Castello, Mario Verdone, Giorgio Fenin, Giuseppe Flores D'Arcais, Lewis Jacobs, Davide Turconi, Jerzy Toeplitz e Ricardo Muñoz Suay. Gli atti dell'incontro sono pubblicati in Bassotto, Camillo (a cura di), *La storiografia cinematografica. Atti della tavola rotonda svoltasi alla XXV Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nei giorni 30 e 31 agosto e 1 settembre 1964*, Padova, Marsilio, 1966.

¹⁴ Inizialmente formati in gran parte da studiosi europei o di area anglosassone.

¹⁵ Il termine è stato coniato nel corso del convegno *The Glow in Their Eyes. Global Perspectives on Film Studies* tenutosi a Gent nel dicembre del 2007. Data l'impossibilità di elencare in questo scritto la miriade di associazioni e progetti ricollegabili a un termine ombrello in continua ridefinizione come *New Cinema History*, ci si limiterà a fornire solamente alcune coordinate fondamentali.

¹⁶ Biltereyst, Daniel; Meers, Philippe, "New Cinema History and the Comparative Mode. Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures", *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, n.11, Primavera 2016, pp. 13-32.

¹⁷ Maltby, Richard, "How Can Cinema History Matter More?", *Screening the Past*, 22, dicembre 2007. Disponibile online (ultimo accesso 20 febbraio 2023). <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/22/board-richard-maltby.html#fnB5>

come “a site of social and cultural exchange”,¹⁸ ha stimolato gli studiosi di cinema a considerare con maggiore attenzione questioni come “the commercial activities of film distribution and exhibition, the legal and political discourses that craft cinema’s profile in public life, and the social and cultural histories of specific cinema audiences”.¹⁹ Nipote del congresso FIAF di Brighton del 1978, figlia della *New Film History*,²⁰ e sorella sia dell’archeologia dei media che di iniziative come l’History of Moviegoing, Exhibition, and Reception (HoMER),²¹ la *New Cinema History* si presenta come un approccio interdisciplinare che, dato anche l’aumento degli interessi di ricerca, incoraggia l’impiego di inediti strumenti e metodologie per lo studio della storia del cinema. Spalancando nuovi scenari per la ricerca, ampliando il raggio d’azione degli studiosi e introducendo nuovi oggetti e soggetti di studio, questo passaggio da un focus su opere e autori a un’idea di cinema come complesso di eventi, reti e istituzioni ha richiesto un considerevole aggiornamento teorico-metodologico. I “nuovi storici del cinema” hanno scelto di operare in un campo di studio dove l’analisi di documenti, luoghi, esperienze e dati di ogni tipo. In aggiunta all’archivistica, alla sociologia o alla (micro)storia, anche discipline come geografia, informatica, statistica, economia o antropologia hanno fornito indicazioni operative agli studiosi.²² Questo approccio interdisciplinare, o “post-disciplinare”,²³ ha portato alla formazione di network di collaborazione e gruppi di ricerca “made up of differently specialized researchers that are problem oriented rather than discipline or program specific”²⁴ e che muovono dall’implicito presupposto che “the cinema is neither

¹⁸ Maltby, Richard, “New Cinema Histories”, in Biltereyst, Daniel; Maltby, Richard; Meers, Philippe (a cura di), *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, p. 3.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Quando, una ventina di anni dopo, Maltby proporrà di passare dal *film* al *cinema*, si riferirà esplicitamente e polemicamente alla *New Film History*, pur riconoscendone l’influenza sul suo lavoro. Maltby, Richard, “How Can Cinema History Matter More?”, cit.

²¹ Nato nel 2004, il network organizza un convegno internazionale annuale. Cfr. <https://homernetwork.org/>

²² Mariani, Andrea; Dotto, Simone, “Marginalia. Tre prospettive sugli ephemera spettatoriali nella storia del cinema e dei media”, in Comand, Mariapia; Mariani, Andrea (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, Fan Mail e diari delle spettatrici nell’Italia del regime*, Marsilio, Venezia, 2019, pp. 66-67.

²³ O “cross-disciplinary”, come ha proposto Marco Biagioli, per il quale in questo modello di ricerca la parola chiave è “collaboration (not discipline or field), with each collaboration potentially instantiating a different and temporary cross-disciplinary setup [...] a problem-specific collaboration that takes place within a limited temporal window”. Biagioli, Marco, “Postdisciplinary Liaisons. Science Studies and the Humanities”, *Critical Inquiry*, vol. 35, n. 4, 2009, pp. 820-821.

²⁴ Verhoeven, Deb, “New Cinema History and the Computational turn”, in C. Rocha Brito, C. M. Ciampi, L. Amaral, R. Vasconcelos (a cura di), *Beyond Art, Beyond Humanities, Beyond Technology. A New Creativity*, World Congress of Communication and the Arts Conference Proceedings, University of Minho, 2012, pp.4-5. Disponibile online (ultimo accesso 20 febbraio 2023). <https://deb-verhoeven.s3.amazonaws.com/papers/NewCinemaHistoryandtheComputationalTurn.pdf>

economically, culturally nor socially isolated and that to fully explore its history cinema researchers must collaborate across disciplines, institutions and social locations".²⁵ Se circolazione, esercizio, spettatore, sala, memoria, esperienza sono alcune delle parole chiave che accomunano molte pubblicazioni di questa "post-disciplina", l'esplorazione di percorsi poco battuti e regioni periferiche dell'esperienza cinematografica promossa dalla *New Cinema History* ha portato a un generale "ampliamento delle fonti che, da quelle orali, porta alla raccolta di oggetti di cultura materiale dello spettatore [...] ma anche alle pratiche curatoriali",²⁶ fino ad arrivare a ricerche che coprono l'intera gamma dei mestieri, ruoli e funzioni del cinema, dalla produzione alla ricezione. L'interesse per archeologico per documenti e memorie in grado di far emergere il rimosso e aggiungere nuove figure alla storia del cinema non è comunque una prerogativa degli studiosi più direttamente coinvolti nella *New Cinema History* o che partecipano a network come HoMER.

Nell'ultimo decennio, dopo che una maggiore attenzione per gli archivi cartacei da parte degli studiosi di cinema aveva ridato la dignità di fonti primarie essenziali ai cosiddetti "materiali non filmici",²⁷ e grazie a una più generale "svolta archivistica" (*archival turn*) negli studi sui media, anche in Italia si sono moltiplicate le ricerche e le pubblicazioni che utilizzano gli archivi per osservare da nuove prospettive processi storici, istituzioni e figure nella storia dei media. Oltre che alla lezione della *New Film History* e agli sviluppi internazionali della galassia *New Cinema History*, un forte stimolo per un lavoro retrospettivo sulla storia della cultura cinematografica a partire dai materiali d'archivio è venuto dagli studi media-archeologici, del cui ingresso nell'accademia italiana hanno dato testimonianza due convegni internazionali tenuti a Udine nel 2011 e nel 2014. Il nuovo rilievo acquisito dalle pratiche d'archivio negli studi di cinema a partire dalla fine degli anni Settanta ha portato a una rielaborazione del quadro metodologico che ha incentivato un lavoro genealogico su oggetti e materiali e una riflessione su usi e funzioni dei media passati e presenti.

Più recentemente, a fare il punto sui processi di avvicinamento e dialogo tra storia del cinema e archivistica in Italia è stato il convegno *Scrivere la storia, costruire l'archivio*,²⁸ i

²⁵ *Ivi*, p. 1.

²⁶ Mariani; Dotto, "Marginalia", cit., p. 67.

²⁷ Caneppele, Paolo, "Archivi e cinema", *IBC. Informazioni commenti inchieste sui beni culturali*, 2003. Disponibile online (ultimo accesso 20 febbraio 2023) <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-200302/xw-200302-d0001/xw-200302-a0018>

²⁸ Università degli Studi di Udine, 25-26 gennaio 2019.

cui presupposti/coordinate metodologici e teorici sono stati elencati dai curatori degli atti del convegno nella loro prefazione.²⁹ Il lavoro d'archivio, nel dedicare maggiore attenzione "all'universo dei non-film materials, ai dispositivi tecnologici e ai film-related objects",³⁰ si starebbe aprendo a una

monumentalizzazione di questa classe di elementi – normalmente anonima e priva di un registro di autorità forte –, lo sviluppo di policies di preservazione dedicate (con la complessità gestionale che deriva dalla varietà dei materiali da preservare) e – sul piano storiografico – lo sviluppo di sensibilità e protocolli di studio connessi a culture e oggetti non esclusivamente cinematografici.³¹

In particolare, il convegno ha confermato la vitalità degli studi sui "materiali non filmici" e la varietà di questi ultimi, mostrando la produttività di lavori di spoglio riviste e perlustrazione di collezioni di *fan letter*, locandine, volantini, fotografie e, più in generale, collezioni private e archivi di persona, fondi non filmici, archivi istituzionali, museali, cittadini. Spostando l'attenzione anche verso materiali "minori", "paratestuali", questa storia materiale del cinema, imparentata con l'archeologia dei media e con la storia culturale, ha portato alla pubblicazione di una serie di studi sul ruolo dei materiali privati, preparatori ed effimeri sia nella produzione che nella ricezione di cultura cinematografica. Rimanendo in Italia, tra le ricerche contemporanee che sono andate in questa direzione si possono citare i lavori di Mariani, Comand e altri sugli *ephemera* e le ricerche sulle culture della produzione del cinema italiano promosse dal PRIN *Modi, memorie e culture della produzione cinematografica italiana (1949-1976)*, a cui si legano lavori come quello di Corsi sull'attività del produttore Franco Cristaldi o quello di Zanco sui romanzi-film, o ancora il PRIN *Il pollo ruspante. Il cinema e la nuova cultura dei consumi in Italia (1950-1973)*, a cui si lega il volume sui cineromanzi di Landrini.³² Questi lavori, che si basano su

²⁹ Cavallotti, Diego; Lotti, Denis; Mariani, Andrea, "Dalla vaga suggestione al reperto censito. Note per una storia del cinema e dei media attraverso gli archivi", in Cavallotti, Diego; Lotti, Denis; Mariani, Andrea (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Milano, Meltemi, 2021, pp. 11-35.

³⁰ *Ivi*, p. 30.

³¹ *Ivi*, p. 31.

³² Sugli *ephemera* cfr. Comand, Mariapia; Mariani Andrea, *Effemeridi del film. Episodi di storia materiale del cinema italiano*, Milano, Meltemi, 2019 e Comand M.; Mariani A. (a cura di), *Ephemera*, cit.; sulle culture della produzione cfr. Corsi, Barbara, *Un ettaro di cielo e 39 di terreno. Storia d'impresa di Franco Cristaldi*, Venezia, Marsilio, 2021 e il sito <https://cineproduzione.uniud.it/>; sul romanzo-film cfr. Zanco, Martina; *Visto si stampi. I romanzi-film in Italia tra gli anni cinquanta e gli anni settanta*, Venezia, Marsilio, 2022; sul cineromanzo Landrini Gabriele, *Fotogrammi di carta. I venticinque anni del cineromanzo italiano (1950-1975)*, Milano, Meltemi, 2022.

un approfondito lavoro d'archivio e su una rigorosa analisi delle fonti, dimostrano anche una certa intraprendenza nel rivendicare il valore per la storia del cinema dei molti materiali "minori" di cui in gran parte si occupano.

A questa chiamata agli archivi hanno aderito anche molti studiosi di stampa periodica e di critica cinematografica. Lo stesso PRIN *Per una storia privata della critica cinematografica italiana* è il punto di arrivo di una serie di iniziative e pubblicazioni che poggiano su lavori di scavo archivistico e analisi di materiali cartacei, ed è erede diretto del progetto di ricerca SIR 2014 (Scientific Independence of Young Researchers) *Italian Film Criticism in Post-War Cultural and Popular Periodicals (1945-1955). Models and Criteria for an Accessible and Scalable Database* (P.I.: Michele Guerra). Il progetto SIR ha portato alla costruzione del database online *Culture del film*, all'organizzazione di giornate di studio e di un convegno e a una serie di pubblicazioni che hanno restituito un'immagine nuova della critica cinematografica come un oggetto di studio sfaccettato, osservabile da molteplici prospettive. Sin dalla prefazione agli atti del convegno, legato al SIR, *Il pensiero critico italiano. Scrivere di cinema dal dopoguerra al web* (Parma, 4-6 giugno 2018), i curatori Guerra e Martin hanno sottolineato come, da alcuni anni, una parte degli studiosi di cinema in Italia sia al lavoro in un "cantiere critico" in continuo allargamento. Per i due autori infatti

Immergersi nelle acque del pensiero critico italiano significa lavorare di fatto sulle forze economiche, produttive e organizzative del Paese e non meno sui meccanismi di una socialità che ha avuto e ha bisogno di forme discorsive capaci di rispecchiarla, frammentarla e ricostituirla entro *frameworks* di studio e ricerca che funzionano come strumenti di trasmissione di un sapere che si attesta ogni volta per essere ciclicamente rimesso in crisi.³³

In sintonia, dunque, con i coevi sviluppi internazionali nella storia del cinema presentati sopra, anche gli studi recenti sulla critica mostrano una tendenza a passare dal testo al suo contesto, ad allargare il campo d'indagine, ad aumentare la gamma degli strumenti di osservazione e insieme a tornare agli archivi per arricchire, e in alcuni casi riscrivere, la storia della critica. Lo studio della critica diventa quindi uno studio della cultura cinematografica nel senso più ampio del termine, per meglio comprendere un oggetto di

³³ Guerra, Michele; Martin, Sara (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Reggio Emilia, Diabasis, 2019, p. 14.

studio che da sempre ha avuto un complesso ruolo di mediazione tra vari contesti culturali e istituzionali.

1.2 Oggetti: lavorare con gli archivi di persona della critica cinematografica.

L'archeologia dei media e i "nuovi" approcci alla storia del cinema non condividono semplicemente un interesse antiquario per il sepolto e il dimenticato, ma mirano a rileggere e riscrivere la storia della cultura mediale tramite i reperti esumati dalle loro indagini stratigrafiche. Il ritorno agli oggetti, ai reperti, come momento di riconsiderazione e messa in discussione della propria disciplina ha caratterizzato anche la riflessione di alcuni teorici dell'archeologia contemporanei, il cui appello per un *material turn* nella propria disciplina riecheggia le proposte dell'archeologia dei media e dell'*archival turn* negli studi sul cinema. Teorici radicali come Ingold e Olsen hanno polemicamente segnalato la necessità per gli studi di cultura materiale di fare un passo indietro, tornando a occuparsi innanzitutto della materialità degli oggetti, e hanno accusato la disciplina di essersi "dematerializzata" e di trattare i singoli reperti come puri costrutti sociali da cui ricavare rappresentazioni astratte della cultura, finendo per guardare unicamente attorno e al di là degli oggetti.³⁴ Secondo Ingold, solo tornando a considerare le proprietà dei singoli materiali è poi possibile comprendere come essi siano anche parte di processi e di sistemi di relazioni in un ambiente.³⁵ La proposta dello studioso sembra valida tanto per uno scavo archeologico quanto per un lavoro d'archivio nel momento in cui entrano in contatto con tracce minute e oggetti effimeri o "paratestuali", poiché osservare i singoli reperti nella loro specificità materiale aiuta a pensarli innanzitutto come oggetti esperiti in maniera pratica, come utensili che raccontano la storia del loro utilizzo. Ingold invita lo studioso a pensare a ogni proprietà come "a condensed story. To describe the properties of materials is to tell the stories of

³⁴ Per una disamina delle nuove tendenze "materialiste" in campo archeologico si veda in particolare Olsen, Bjørnar, *In Defense of Things. Archaeology and the Ontology of Objects*, Lanham, Altamira Press, 2010, pp.23-38.

³⁵ Ingold, Tim, "Materials against Materiality", *Archaeological Dialogues*, vol. 14, n. 1, 2007, p. 14.

what happens to them as they flow, mix and mutate”.³⁶ Anche Meskell ha sottolineato l’importanza di studiare un oggetto senza scindere la sua materialità dal coacervo di pratiche, eventi e discorsi in cui è immerso. La studiosa ha ricordato che il lavoro suo e dei suoi colleghi deve svolgersi “around and beyond the object, on the unstable terrain of interrelationships between sociality, temporality, spatiality, and materiality”³⁷ superando una tassonomia basata su una semplice dicotomia funzionale/simbolico a cui spesso hanno fatto uso gli archeologi. Per Meskell, se la materialità è un insieme di relazioni culturali, allora il lavoro sugli oggetti è un’indagine che tratta “the specific moments of crafting, forging, exchanging, installing, using, and discarding objects” e che prosegue “by tracing the subsequent biographies of things, or examining the deployment of object worlds in historic and contemporary practice”.³⁸ Sempre da una prospettiva archeologica, Witmore ha proposto di considerare le cose in sé stesse, in quanto cose (“things as things”),³⁹ come assemblaggi di elementi eterogenei e infine come partecipanti “in anything that may be revealed about *their* past”.⁴⁰ Secondo Witmore, nell’approcciarci alle cose gli studiosi devono iniziare “by picking up bits and pieces in a kind of pragmatic and opportunistic bricolage. We take whatever a given situation demands in beginning with things, in their midst, and following them wherever they lead”⁴¹ e ricordare che “in our dealings with things it is best to remain open, never closed, and to approach them with a naïve trust in their ability to lead us on, and in our powers as archaeologists to probe, imagine and connect”.⁴² Seguendo i suggerimenti operativi di Meskell e Witmore, è quindi possibile tentare un approccio biografico al lavoro d’archivio, ricostruendo la vita passata e presente tanto dei documenti quanto dell’archivio che li contiene, ricordando che, di per sé, l’archivistica è sempre stata uno studio degli – oltre che negli – archivi.

Quanto scrive Hastie a proposito del suo lavoro sugli *scrapbooks* di star del cinema classico come Colleen Moore o Mary Pickford descrive un’esperienza fisica-tattile che accomuna molti scavi d’archivio:

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Meskell, Lynn, “Object Orientations”, in Meskell, Lynn (a cura di), *Archaeologies of Materiality*, Oxford, Blackwell, 2005, p. 2.

³⁸ *Ivi*, p. 7.

³⁹ Witmore, Christopher, “Archaeology and the New Materialisms”, *Journal of Contemporary Archaeology*, vol. 1, n. 2, 2015, p. 218.

⁴⁰ *Ivi*, p. 211.

⁴¹ *Ivi*, p. 220.

⁴² *Ivi*, p. 222.

As one unfolds the scrapbook and continues to unfold the chaos of clippings inside, we can actually experience the wear and tear of history. And in their embodiment of this wear and tear, the folds also speak to an unfolding of knowledge about the subjects we uncover in the archives and about the knowledge they, too, perform and produce in the folds of film history.⁴³

Il lavoro sugli archivi di persona, che si svolge tra le pieghe, i ritagli e la polvere⁴⁴ lasciati dalla storia privata del soggetto produttore, è quindi un'opera concreta di scavo nella memoria che, intesa come agglomerato o sedimento di informazioni, esperienze, pratiche e discorsi, può quindi essere considerata come un tema chiave che accomuna archeologia, archivistica e storia; memoria degli e sugli oggetti di studio di tre discipline tese a un costante sforzo di rievocazione e disvelamento. Meirion Jones ha proposto di considerare la memoria come qualcosa che “occurs as the person engages with the objects they encounter in the world they perceive; people remember as they are remembered by things”. La memoria viene quindi attivata dal lavoro stesso del ricercatore, che svolge il ruolo non neutrale di riordinare, selezionare e diffondere informazioni. La triplice funzione dell'archivio di conservare, tramandare e in un certo senso creare memorie e il rapporto tra documenti e ricercatori lo rende, usando la definizione di Samuel, un “teatro della memoria”⁴⁵ con molti ruoli e attori dove la storia è “a social form of knowledge; the work, in any given instance of a thousand different hands” e la storiografia stessa “the ensemble of activities and practices in which ideas of history are embedded or a dialectic of past-present relations is rehearsed”.⁴⁶

In quanto ricettacolo di memorie private e pubbliche, la lettera è uno degli oggetti privilegiati dalla ricerca storica, comprese le ricerche sulla critica cinematografica che hanno più attinenza con il presente scritto. Il lavoro del PRIN *Per una storia privata della critica cinematografica italiana* si inserisce nella scia di una serie di ricerche recenti dedicate alla corrispondenza e agli altri scritti privati negli archivi personali di alcuni critici italiani. La corrispondenza pubblica sulla rivista *Cinema Nuovo* quindicinale (1952-1958) – le “Lettere al Direttore” e soprattutto i “Colloqui con i lettori” – sono state

⁴³ Hastie, Amelie, “The miscellany of film history”, *Film History*, vol. 18, n. 2, 2006, p. 224.

⁴⁴ Steedman, Carolyn, *Dust. The Archive and Cultural History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2002.

⁴⁵ Samuel, Raphael, *Theatres of memory. Past and present in contemporary culture*, Vol. 1, Londra, Verso, 1994.

⁴⁶ *Ivi*, p. 8.

esaminate da Mandelli e Re nella loro indagine dedicato al rapporto tra politiche di genere, immaginari, modelli di mascolinità e lavoro critico nella rivista,⁴⁷ mentre al complicato rapporto epistolare del suo direttore con André Bazin e a quello più cordiale con Ricardo Muñoz Suay sono dedicati due articoli di Wehrl.⁴⁸ Infine, la ricognizione della corrispondenza della critica cinematografica italiana è il focus di un numero monografico di *Bianco e Nero* dedicato a Mario Verdone⁴⁹ e, soprattutto, di uno speciale di *Cinergie* sulla “cultura della lettera” e sulla “critica epistolare”.⁵⁰ Secondo i curatori dello speciale, la ricchezza e l’eterogeneità emersa dagli scavi d’archivio sulle lettere dei critici

è la testimonianza tangibile delle possibilità di studio interdisciplinare che offre la “cultura della lettera” nell’ambito della ricerca critica e, al contempo, è la dimostrazione che il cantiere aperto di recente sull’indagine dei rapporti personali, delle relazioni politiche e culturali che si sviluppano fra le pagine dedicate all’interazione fra lettori (comuni o illustri) e redattori all’interno delle riviste si svela come una fonte di profonda riflessione sulla storia della cultura del Paese.⁵¹

Questo lavoro introduce nuovi elementi utili per una comprensione più estesa della cultura cinematografica italiana e per lo studio della sua formazione e istituzionalizzazione, segnando l’apertura del cantiere promettente della storia privata della critica cinematografica italiana, una storia di mediazioni e legami con il campo culturale e istituzionale e che “intrattiene un rapporto osmotico con le funzioni delle comunità periodiche che hanno costruito a livello nazionale un’idea composita e interclassista di cinema per molti decenni”.⁵²

Anche la ricerca sulle diramazioni internazionali dell’attività di Guido Aristarco, che ha prodotto il presente lavoro, ha voluto proseguire nella direzione indicata da queste

⁴⁷ Mandelli, Elisa; Re, Valentina, “Le donne in copertina vanno’. Cinema Nuovo e le attrici italiane (1952-1958)”, *Arabeschi*, 9, 2017 (ultimo accesso 18 febbraio 2023).

<http://www.arabeschi.it/33-le-donne-in-copertina-vanno-cinema-nuovo-e-le-attrici-italiane-1952-1958/> e Mandelli, Elisa; Re, Valentina, *Le belle donne ci piacciono, e come! Cinema Nuovo, cultura comunista e modelli di mascolinità (1952-1958)*, Reggio Emilia, Diabasis, 2021.

⁴⁸ Wehrli, Delphine, “Bazin/Aristarco. Une relation en montage alterné”, *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 67, 2012, pp. 62-93 e Wehrli, Delphine, “Une correspondance entre l’Espagne franquiste et l’Italie post-néoréaliste. Ricardo Muñoz Suay et Guido Aristarco 1953-1965”, *Archives*, n. 105-106-107, Dicembre 2015, pp. 51-53.

⁴⁹ *Bianco e Nero. Rivista quadrimestrale del centro sperimentale di cinematografia*, n. 588-589, 2017.

⁵⁰ *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 15, 2019.

⁵¹ Guerra, Michele; Martin, Sara (a cura di), “La cultura della lettera. La corrispondenza come forma e pratica di critica cinematografica”, cit., p. 2.

⁵² *Ibidem*.

iniziative e ha utilizzato come strumenti fondamentali d'indagine i materiali conservati presso l'archivio personale del critico. Dato il tema della ricerca, l'archivio si è da subito imposto come principale sito di scavo per il reperimento di informazioni fondamentali: che si tratti di riordinare le varie fasi di realizzazione di progetti di varia natura grazie ai documenti di lavoro, o di risalire alla genesi di legami interpersonali mediante un'analisi della corrispondenza, o ancora di misurare la fama e il prestigio del critico recuperando premi, certificati e inviti a festival o seminari, i materiali d'archivio possono integrare e trasformare la storia pubblica e *pubblicata* del soggetto produttore. Il gran numero di iniziative di diffusione di cultura cinematografica realizzate o tentate da Aristarco negli anni, la lotta portata avanti su più fronti per la salvaguardia del proprio progetto culturale e un percorso professionale che ha assommato ruoli diversi, hanno inevitabilmente portato alla formazione di un archivio personale ricco e complesso, oggi suddiviso fra la Biblioteca "Renzo Renzi" della Cineteca di Bologna e la Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia "Luigi Chiarini" a Roma.

Oltre a un ruolo non secondario di integrazione per la storia già nota, i documenti privati del critico mostrano di avere varie funzioni: non solo possono essere interrogati per individuare connessioni fra la traiettoria professionale del critico e i processi comuni di trasformazione che hanno interessato la storia della critica e della cultura cinematografica italiana del dopoguerra; mostrano l'impalcatura su cui è costruito un progetto culturale ed estetico; sono strumenti preziosi per osservare le diverse stratificazioni di esperienze, mansioni e competenze che vanno a costituire il "mestiere" del critico. Come è già stato rilevato nel caso di documenti conservati nell'archivio di un altro critico-docente contemporaneo di Aristarco, Mario Verdone (1917-2009), il lavoro sugli scritti privati si muove tra microstoria e archeologia dei campi culturali e istituzionali, tra vicende personali ed eventi o tendenze più generali.⁵³

Nell'affrontare l'analisi dei materiali di un fondo di persona, è utile ricordare che la costituzione di un archivio privato "si attua attraverso procedure che possono risultare difficilmente determinabili in quanto totalmente dipendenti dalla libera volontà dei soggetti" in quanto "il singolo privato [...] non ha vincoli comportamentali, se non quelli

⁵³ Si veda il già citato numero monografico di *Bianco e Nero* (n. 588-589) dedicato allo studioso e, in particolare, l'articolo Mariani, Andrea; Venturini, Simone, "L'archivio e lo studioso", *Bianco e Nero*, (78) 588-589, 2017, pp. 40-51.

che lui stesso si impone per il corretto conseguimento delle proprie finalità”.⁵⁴ Determinare lo specifico criterio di organizzazione dei materiali di un fondo privato ne facilita la consultazione, consentendo ad esempio di ipotizzare con maggior sicurezza i motivi dell'accostamento nel medesimo fascicolo di materiali qualitativamente e tematicamente diversi. A differenza della parte dell'archivio di Guido Aristarco conservata a Roma, il fondo bolognese mantiene la sua forma originaria di “cassetta degli attrezzi” del critico e, di conseguenza, nella maggior parte dei fascicoli presenti i documenti mantengono l'ordine derivante dall'uso pratico, quotidiano, dell'archivio da parte del critico. Se questo assetto, che presenta uno scorporo minimo dei fascicoli, consente di ridurre la distanza fra l'artefice originale e i fruitori attuali dell'archivio, la disposizione dei materiali rende quasi sempre necessario un lungo riassemblaggio di parti disperse da parte del ricercatore. È quindi possibile discernere il disegno complessivo degli eventi, dei progetti e delle idee che punteggiano la vita e la traiettoria professionale di Aristarco solamente ricomponendo un mosaico di documenti estremamente eterogenei. In questa “cassetta degli attrezzi”, materiali di lavoro e testi occasionali, documenti ufficiali e privati sono conservati senza soluzione di continuità in fascicoli che raramente rispettano un ordine cronologico o tematico, e che in molti casi negli anni si sono arricchiti di inserti, buste e sottofascicoli.

L'atteggiamento di *flânerie* curiosa e l'affidarsi alle cose fino a farsi guidare da esse invocato da Witmore come ideale punto di partenza della pratica archeologica ricorda “il carattere non-metodico” di una ricerca segnata “[dal]la *serendipity* e [dal]le qualità euristiche della scoperta” – come Dotto e Mariani scrivono a proposito del lavoro sugli *ephemera* – ma può essere applicato a molte ricerche d'archivio, almeno nelle loro fasi iniziali.⁵⁵ L'approccio aperto, curioso e poliedrico nei confronti degli oggetti sopra descritto sembra adattarsi naturalmente al “complesso di pratiche riflessive

⁵⁴ Romiti, Antonio, *Gli archivi domestici e personali tra passato e presente*, in Casella Laura, Navarrini Roberto (a cura di), *Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica*, Atti del convegno, Udine, 14-15 maggio 1998, Forum, Udine 2000, p. 21.

⁵⁵ Mariani; Dotto, “Marginalia”, cit., p. 68. I due autori si rifanno alle formulazioni di Moore circa l'importanza del residuale, del periferico e dell'apparentemente triviale per le ricerche di cultura cinematografica espresse in Moore, Paul S., “Ephemera as Medium. The Afterlife of Lost Films”, *The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. XVI, n. 1, 2016.

sperimentali”⁵⁶ che caratterizzano una disciplina “indisciplinata”⁵⁷ e “rumorosa”⁵⁸ come l’archeologia dei media, considerata dai suoi fautori come un metodo per mettere in discussione e riscrivere la storia canonica dei media. Tutte le “svolte” le “nuove storie” nominate in questo capitolo esprimono la necessità di un ritorno diretto alle fonti, di un rapporto non filtrato con gli oggetti materiali del passato, come atto preliminare fondamentale per successivi ripensamenti, allargamenti, modifiche e integrazioni dei canoni e dei discorsi della propria disciplina. “Post-discipline” sorelle, tanto l’archeologia dei media quanto la *New Cinema History* incoraggiano quindi pratiche di ripensamento della storia e di rilettura dei materiali d’archivio dove “gli oggetti sono re-organizzati, riattivati, per poter creare relazioni distanti e non comuni tra essi”.⁵⁹

Nel proporre di fare della “miscellanea” incontrata in molti archivi una metodologia, Hastie ha sottolineato che l’atto di raccogliere materiali dispersi ed eterogenei di un archivio per ricostruire storie dimenticate è esso stesso un’opera di ri-archiviazione. Per Hastie “through the recollection of miscellaneous objects, writings and histories, the subjects we study come to live in our work as itself part of a new archive”.⁶⁰ In conclusione, si potrebbe quindi aggiungere che chi recupera, riordina e studia questi materiali svolge anche un ruolo non neutro di ricezione e quindi di rimessa in circolazione di informazioni. In presenza di materiali separati o incompleti è necessario avere presente l’elemento di arbitrarietà e contingenza insito nelle operazioni di ricomposizione (o ri-archiviazione). Inoltre, nel caso degli archivi di persona il processo di archiviazione è spesso triplice: formazione e successive revisioni da parte del soggetto produttore; modifiche apportate dagli eredi (tagli e purghe) o causate da vicissitudini di altro tipo (trasporto o dispersione); riordino da parte di soggetti terzi (non sempre archivisti o bibliotecari). In questo caso, prima di approcciarsi a un qualsiasi lavoro storico torna utile la lezione di alcuni protagonisti della svolta culturale nella storiografia degli anni Settanta e Ottanta

⁵⁶ Venturini, Simone, “Postfazione. L’archeologia dei media come ‘angolo cieco’ delle scienze umane”, in Parikka Jussi, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Roma, Carocci, p. 238.

⁵⁷ Sobchack, Vivian, “Afterword. Media Archaeology and Re-presencing the Past”, in Huhtamo, Erkki; Parikka, Jussi (a cura di), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley-Londra, University of California Press, 2011, p. 323.

⁵⁸ Strauven, Wanda, “La prassi (rumorosa) dell’archeologia dei media”, in Fidotta, Giuseppe; Mariani, Andrea (a cura di), *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Milano, Meltemi, 2018, pp. 179-197.

⁵⁹ *Ivi*, p. 194.

⁶⁰ Hastie, “The miscellany of film history”, cit., p. 229.

riguardo al ruolo non neutro dello storiografo, il cui lavoro è sempre situato culturalmente e storicamente. In particolare, il *linguistic turn* di White e il *New Historicism* di Greenblatt, con il loro duplice invito a prendere in considerazione la presenza di storia nella letteratura e di letteratura nella storia, hanno contribuito a promuovere una maggiore "autoconsapevolezza metodologica"⁶¹ per gli storici e a popolarizzare l'idea che ogni atto di costruzione e ricostruzione implichi sempre un'interpretazione contestualmente condizionata e quindi che, in definitiva, una piena oggettività non sia mai possibile.⁶²

⁶¹ Greenblatt, Stephen, "Towards a Poetics of Culture", in Veeseer, Aram H. (a cura di), *The New Historicism*, New York, Routledge, 1989, p. 12.

⁶² Il testo cardine del *linguistic turn* in storiografia è White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1973.

Capitolo 2

Spazi e luoghi

2.1 Spazi: fra centro e periferia

Nel dopoguerra, l'accorciamento delle distanze spaziali e temporali di comunicazione ha permesso una maggiore facilità di connessione e una sempre maggiore mobilità di persone, beni e informazioni, favorendo quindi la circolazione e gli incontri transnazionali.⁶³ Una più attenta lettura dei fenomeni culturali in chiave transnazionale, soprattutto alla luce di questi processi di "convergenza spazio-temporale",⁶⁴ è stata auspicata da studiosi di discipline diverse, ma accomunati da un interesse per gli sconfinamenti, le riscritture e gli adattamenti, gli incontri, le ibridazioni e l'eterogeneità dei prodotti culturali. Senza dimenticare gli studi di area specificatamente cinematografica, che saranno ripresi nella seconda parte del presente capitolo, lo studio della cultura cinematografica, specialmente se *cartacea*, può trovare utili indicazioni teorico-metodologiche anche nel lavoro di sociologi culturali, geografi umanisti e studiosi di letteratura che si sono occupati dei processi di circolazione e ricezione culturale e degli spazi e luoghi in qui si realizzano questi processi. In ambito letterario si è parlato, a seconda degli studiosi, di "letteratura mondiale", "globale" o "planetaria" per indicare una letteratura cosmopolita, ibrida, nata in un mondo sempre più connesso e interdipendente. Per descrivere opere per lei non ascrivibili né a determinate letterature nazionali, né alla letteratura propriamente "postcoloniale", Albertazzi ha proposto il termine alternativo di

⁶³ Scrivendo della crescente interconnessione tra società globalizzate, Hannerz sostiene l'utilità del termine "transnazionale" rispetto a "internazionale" poiché descrive fenomeni e legami che non sempre sono *internazionali* "in the strict sense of involving nations – actually, states – as corporate actors. In the transnational arena, the actors may now be individuals, groups, movements, business enterprises, and in no small part it is this diversity of organization that we need to consider". Hannerz, Ulf, *Transnational Connections. Culture, People, Places*, Londra, Routledge, 1996, p. 6.

⁶⁴ Il concetto è stato proposto nel lontano 1966 e più volte descritto da Donald Janelle. Si veda ad esempio Janelle, Donald, *Global interdependence and its consequences*, in Brun, Stanley D.; Leinbach, Thomas (a cura di), *Collapsing Space and Time: Geographic Aspects of Communications and Information*, Londra, Harper Collins, 1991, pp. 49-81.

Crossover Literature, ossia una letteratura “in cui si attua il doppio flusso di scambio dalla periferia al centro e viceversa, in un contagio positivo senza soluzione di continuità”.⁶⁵

Il binomio centro-periferia a cui si lega la *Crossover Literature* di Albertazzi, è una delle questioni fondamentali per discipline attente agli scambi interculturali come la geografia e la sociologia culturale e la letteratura comparata, che ne hanno indagato il ruolo politico, storico e sociale nella circolazione globale della cultura. Secondo queste discipline, con le quali gli studi sui media hanno da tempo instaurato un dialogo produttivo, questo binomio presuppone uno spostamento tanto spaziale quanto simbolico, un cambio di prospettiva, un allargamento o restringimento dello sguardo. Dalla fine degli anni Settanta, recuperando dichiaratamente il concetto gramsciano di egemonia, alcuni protagonisti della svolta culturale negli studi storici e letterari hanno posto l'accento sulla complessità dei rapporti fra centro e periferia, proponendo modelli che, senza negare la fondamentale ineguaglianza sottesa a questo binomio, andassero oltre a una pura opposizione binaria e a una concezione monodirezionale e monocentrica della cultura. In particolare, con *Orientalism* (1978) e il successivo *Culture and Imperialism* (1993) Edward Said ha indagato l'ideologia e la politica di influenza e controllo sottese alle forme di conoscenza e alle rappresentazioni e deformazioni culturali derivate da uno sguardo che dal centro (europeo) è diretto all'esterno, verso il periferico (le colonie o, genericamente, l'“Oriente”, termine che già implica un punto di vista situato). Per Said, questo sguardo ha costruito la “periferia” come un altro da sé, qualcosa di profondamente diverso che va gestito e, in definitiva, dominato.⁶⁶ Nella sua geografia immaginaria, l'Europa si configura come centro nel momento in cui configura l'oriente come lontano, diverso, altro. Ne risulta la costruzione di uno spazio simbolico gerarchizzato, dove il rapporto ideologico, culturale e di potere centro-periferia, influenza in maniera diversa sia i dominati che i dominanti e regola la diffusione di conoscenza tra le parti. Nonostante il suo focus sulle rappresentazioni letterarie, di stampo principalmente anglosassone e francese, del “Medio Oriente” islamico, *Orientalism* ha avuto un'enorme eco anche al di fuori degli studi di “orientalistica” grazie a un approccio allo studio delle rappresentazioni dell'altro e del rapporto dominanti-dominati applicabile, con la dovuta cautela, anche ad altri contesti.

⁶⁵ Albertazzi, Silvia, *Letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Roma, Carocci, 2013. p. 160.

⁶⁶ Said, Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Roma 1991, pp. 12-14.

Riflessioni sul ruolo del binomio centro-periferia nella circolazione e produzione internazionale della cultura non sono mancate anche fuori dell'area prettamente postcoloniale. Uno dei teorici più attivi attorno a questi concetti è stato Itamar Even-Zohar che, a partire da studi sulla traduzione letteraria, ha proposto la teoria o ipotesi dei polisistemi per cercare di spiegare la complessità dei fenomeni culturali.⁶⁷ Per Even-Zohar ogni sistema culturale è una struttura eterogenea e aperta, con una dimensione sia di sincronicità che di diacronicità, ed è quindi definibile meglio come "polisistema". Un polisistema è uno stratificato "sistema di sistemi" che si intersecano tra loro e che funzionano simbioticamente. Un sistema è anche caratterizzato da continue lotte per il potere tra i vari strati che lo compongono e da contrasti fra un centro che, per preservarsi, tende alla stabilità e una periferia dinamica che cerca di raggiungere il centro.⁶⁸ A separare i fenomeni culturali (comprese le opere e le norme per la loro realizzazione e fruizione, che lo studioso chiama "repertorio") che occupano una posizione centrale da ciò che si trova in periferia è l'appartenenza al canone vigente in tale polisistema. Even-Zohar introduce l'idea di una "dynamic canonicity", che si attiva quando un modello

Manages to establish itself as a productive principle in the system through the latter's repertoire. [...] It is this kind of canonization that actually generates the canon, which may thus be viewed as the group of survivors of canonization struggles.⁶⁹

Ma queste lotte per il controllo del canone sono complicate dalla struttura polisistemica della cultura, fatta di molti centri e relative periferie. Secondo lo studioso,

With a polysystem one must not think in terms of one center and one periphery, since several such positions are hypothesized. A move may take place, for instance, whereby a certain item (element, function) is transferred from the periphery of one system to the periphery of an adjacent system within the same polysystem.⁷⁰

⁶⁷ La teoria dei polisistemi nasce alla fine degli anni Sessanta ma è sostanzialmente rielaborata nei decenni successivi, fino a giungere a una forma quasi definitiva negli anni Novanta nella raccolta di articoli "Polysystem Studies", numero special di *Poetics Today*, vol. 11, n. 1, 1990.

⁶⁸ Even-Zohar, Itamar, "Polysystem Theory", *Poetics Today*, vol. 11, n. 1, 1990, p. 26. Si veda anche Codde, Philippe, "Polysystem Theory Revisited. A New Comparative Introduction", *Poetics Today*, vol. 24, n. 1, 2003, pp. 102-106.

⁶⁹ Even-Zohar, Itamar, "Polysystem Theory", cit., p. 19.

⁷⁰ Ivi, p. 14.

Influenzata dall'“ipotesi”⁷¹ dei polisistemi, la teoria del sistema-mondo letterario avanzata da Moretti in una serie di interventi e articoli nei primi anni duemila può aiutare a pensare alla circolazione moderna e contemporanea dei modelli letterari su scala globale dal punto di vista dei rapporti ineguali di influenza fra campi di produzione culturale locali o nazionali situati in punti differenti di uno spazio del potere simbolico.⁷² In *Congetture sulla letteratura mondiale*, Moretti definisce il sistema-mondo letterario come “uno e ineguale”, articolato secondo una “asimmetria internazionale del potere”⁷³ fatta di influenze, prestiti, interferenze che procedono quasi esclusivamente in una sola direzione, irradiandosi da un centro che ignora la periferia che sta infiltrando.

Attrahendo l'attenzione sul “potere di sovradeterminazione – e di fatto di distorsione – esercitato dalle letterature centrali sullo sviluppo di buona parte delle culture nazionali”,⁷⁴ lo studioso si concentra sullo sviluppo delle letterature nazionali entro “vincoli sistemici” che regolano la circolazione dei modelli formali. Usando come caso studio la diffusione globale della forma-romanzo a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, Moretti sottolinea come essa sia stata emanata da un centro anglo-francese forte, che ha esercitato una pressione uniformante sulle periferie che raggiungeva, senza però mai trovare una completa e incondizionata accettazione dei propri modelli.⁷⁵ Richiamandosi a Even-Zohar, Moretti configura lo spazio di diffusione culturale come suddiviso in un centro e una periferia, evidenziando poi, sulla scia delle teorie dello storico dell'economia Immanuel Wallerstein, il ruolo dello spazio di mediazione e transizione tra centro e periferia, la semiperiferia. A questa configurazione vengono quindi aggiunti due assunti fondamentali: l'esistenza di un “compromesso” fra materiale locale e quanto arriva dall'esterno e il fatto che l'equilibrio fra centro e periferia muta nel tempo. La letteratura mondiale è quindi un sistema di “variazioni” dove il centro non rende mai del tutto uniformi le diverse realtà locali, non ne cancella le differenze, in quanto, secondo Moretti, l'evoluzione letteraria

⁷¹ Così definite dallo stesso Even-Zohar.

⁷² “Conjectures on World Literature”, *New Left Review*, 1, gennaio 2000, pp. 45-68; “More Conjectures on World Literature”, *New Left Review*, 20, marzo 2003, pp. 73-81; “World-Systems Analysis, Evolutionary Theory, ‘Weltliteratur’”, *Review - Fernand Braudel Center*, 28, 3, gennaio 2005, pp. 217-228; “The end of the beginning. A reply to Christopher Prendergast”, *New Left Review*, 41, settembre 2006, pp. 71-86. Gli articoli sono stati tradotti, raccolti e dotati di nuove note e commenti dell'autore in Moretti, Franco, *A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*, Roma, Carocci, 2020.

⁷³ Moretti, F., “A una certa distanza”, cit., p. 42.

⁷⁴ Ivi, p. 40.

⁷⁵ Ivi, pp. 44-46.

opera necessariamente all'insegna di un compromesso tra forma centrale e materiali locali, in un processo di continuo cambiamento delle forze in gioco.⁷⁶ Queste idee sono ulteriormente elaborate in alcuni scritti in risposta a una serie di critiche a *Congetture mosse*, in particolare, da studiosi di letteratura postcoloniale o di "area studies", secondo i quali concepire i rapporti transculturali tra centro e periferia come basati su movimenti unidirezionali di infiltrazione o interferenza, ha il rischio di sottovalutare o invalidare l'agentività specifica delle culture periferiche. Accogliendo queste critiche, Moretti riconosce di aver sottovalutato la porosità della semiperiferia, dove "le culture si muovono dentro e fuori dal centro" e che non esistono letterature (o culture) senza compromessi tra forme locali e straniere.⁷⁷ Se dunque lo stesso centro è il prodotto di un compromesso tra forze diverse, tra componenti locali e straniere, se come scrive Even-Zohar, più volte evocato da Moretti, "there is not one single literature which did not emerge through interference with a more established literature; and no literature could manage without interference",⁷⁸ allora per spiegare la persistenza di "una forte e sistematica costrizione esercitata da alcune letterature sulle altre", l'attenzione dello studioso deve essere diretta alla costruzione di un "diagramma del potere simbolico" o a delle tracce che aiutino a misurare gli effetti dell'azione di queste forze.⁷⁹ Per Moretti, un sistema tripartito in centro, semiperiferia e periferia è asimmetrico, ineguale, formato da flussi culturali che tendono ad andare in un'unica direzione o che comunque concedono al periferico limitate possibilità di influire sul centrale.⁸⁰

Così concepite, la teoria dei polisistemi e quella morettiana del sistema-mondo offrono alcune coordinate teoriche utili all'analisi della circolazione e diffusione transnazionale di prodotti culturali nella modernità. Se applicate, con le dovute cautele, alla storia del pensiero e della scrittura sul cinema, le suggestioni di Even-Zohar e di Moretti, oltre ad alcune di quelle derivanti dagli studiosi di letterature postcoloniali, invitano ad adottare uno sguardo ad ampio raggio che tenga conto della dimensione transazionale e del ruolo svolto dall'egemonia culturale nella creazione di cultura cinematografica. Il cinema – nel senso più ampio e comprensivo del termine – è costituito da un medium, una cultura e un'industria moderni e mobili, che si sviluppano e si affermano in un mercato sempre più

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ivi, pp. 87-88.

⁷⁸ Even-Zohar, I., "Polysystem Studies", cit. p. 59.

⁷⁹ Moretti, F., "A una certa distanza", cit., pp. 88-89.

⁸⁰ Ivi, pp. 95-97.

globale e si avvalgono di una crescente facilità di trasporto e comunicazione. Inscindibilmente legata *al* medium della modernità novecentesca, la cultura cinematografica è dall'inizio una cultura anche transnazionale, formatasi congiuntamente al diffondersi mondiale degli apparecchi di cattura e riproduzione di immagini in movimento. Questa cultura "in transit" è sempre ibrida, formata e trasformata da relazioni interpersonali, commerciali, istituzionali e da fattori storici e sociali. Può essere perciò produttivo pensare alla teoria, alla storiografia e alla critica del cinema come generi letterari che viaggiano assieme al loro oggetto di riferimento, transitanti da un campo culturale nazionale a un altro e caricati volta per volta di marche di valore specifiche. La storia della cultura cinematografica può quindi essere arricchita da ricerche dedicate a capire innanzitutto *chi* costruisce i ponti tra un campo nazionale e l'altro e *come* nascono e si sviluppano i legami fra questi campi.

Una questione fondamentale per questa linea di ricerca, leggibile solo in controtelaio in *Congetture* ma evidenziata da altri studiosi, è il ruolo dell'egemonia nei processi di ricezione culturale. I flussi unidirezionali e le interferenze che una cultura "centrale" esercita su una cultura "periferica", il rapporto asimmetrico tra le due e la tenuta dei ponti che le collegano non possono funzionare a lungo senza una qualche forma di consenso da parte "subalterna". Per capire ad esempio perché un autore o un testo sono selezionati per la traduzione in alcuni paesi anziché altri, perché un critico o un teorico vengono letti e commentati su una rivista straniera, occorre considerare anche quale funzione essi esercitano o quale vuoto vanno a colmare nel campo culturale che li seleziona. Even-Zohar isola tre simili cause scatenanti per questo fenomeno:

- (a) When a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is "young", in the process of being established; (b) when a literature is either "peripheral" (within a large group of correlated literatures) or "weak", or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature.⁸¹

Per lo studioso, una traduzione è la risposta a un "bisogno" da parte di un campo culturale giovane, in formazione. Priva di un adeguato corpus di testi (ma anche di teorie e metodologie), una letteratura giovane "benefits from the experience of other literatures".⁸²

⁸¹ Even-Zohar, I., "Polysystem Studies", cit. p. 47.

⁸² *Ibidem*.

Da una diversa angolatura, passando dal rapporto centro-periferia alla messa in moto delle operazioni di mediazione e circolazione di opere e idee, si è mosso Pierre Bourdieu in *Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee*.⁸³ In questo saggio, Bourdieu invita a riflettere sulle “operazioni sociali”⁸⁴ coinvolte nel trasferimento di un’opera dal campo della sua produzione a un differente campo di ricezione e, in particolare, ai meccanismi di legittimazione di opere straniere nei campi culturali di ricezione. Bourdieu individua tre fasi negli scambi internazionali, tre operazioni sociali che regolano il transfert fra campi nazionali differenti: selezione dell’opera da trasferire, marcatura dell’opera con elementi appartenenti al campo di ricezione e infine lettura dell’opera da parte di un pubblico dotato di categorie di percezione proprie.⁸⁵ In queste tre operazioni un ruolo fondamentale è svolto da figure come traduttori, editori, prefatori e commentatori, a cui si possono aggiungere anche critici e docenti, mediatori culturali legati a interessi e poste in gioco specifici che incidono al momento di selezionare, marcare e presentare una data opera in un nuovo contesto nazionale. Se “far pubblicare ciò che amo significa rinforzare la mia posizione nel campo”,⁸⁶ l’interesse e i profitti soggettivi di chi “presenta l’opera appropriandosene e unendola alla propria visione”⁸⁷ non vanno sottovalutati nell’analisi della circolazione transnazionale di cultura. Particolarmente significativa per lo studio della ricezione di un determinato autore o testo in un dato campo nazionale è l’operazione di “marcatura” [*marquage*], che risente del capitale simbolico e della posizione nel campo ricevente di coloro che accostano il proprio nome⁸⁸ a essa selezionandola, giudicandola, analizzandola e consigliandola.

Prendendo le mosse dal pensiero di Bourdieu, con *La repubblica mondiale delle lettere* Casanova ha descritto la letteratura mondiale come un campo di lotte continue per il potere simbolico, per varie forme di “prestigio”, dove la produzione, la circolazione e la valutazione delle opere sono condizionate dalla posizione di maggiore o minore centralità occupata nel campo dai diversi gruppi e sottocampi nazionali interessati. Il mondo delle lettere è, per Casanova, il risultato di continue lotte “over the very nature of literature itself

⁸³ Bourdieu, Pierre, “Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee”, *Studi culturali*, anno xiii, n. 1, aprile 2016, pp. 69-81.

⁸⁴ *Ivi*, p. 72.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 71-72.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 72.

⁸⁷ Gerardo Ienna, Marco Santoro, “Per una scienza delle relazioni internazionali in campo culturale”, *Studi culturali*, anno xiii, n. 1, aprile 2016, p. 65.

⁸⁸ *Ivi*, p. 66.

– an endless succession of literary manifestos, movements, assaults, and revolutions”,⁸⁹ e nessun progetto letterario “can be explained in a monadic fashion: every project must be put in relation to the totality of rival projects within the same literary space”.⁹⁰ Nel mondo delle lettere, la legittimità o il prestigio di un sottocampo nazionale dipendono sia dal capitale di opere e autori canonici “posseduti”, sia dall’esistenza di

A more or less extensive professional "milieu," a restricted and cultivated public, and an interested aristocracy or enlightened bourgeoisie; on salons, a specialized press, and sought-after publishers with distinguished lists who compete with one another; on respected judges of talent, whose reputation and authority as discoverers of unknown literary texts may be national or international. [...] This capital is therefore embodied by all those who transmit it, gain possession of it, transform it, and update it.⁹¹

A partire dalle configurazioni di Bourdieu e Casanova si può quindi pensare a traduttori, prefatori e critici come agenti di mediazione e legittimazione, che lottano contemporaneamente *nel* e *per* il proprio campo, in un continuo sforzo di affermazione della propria autorità e legittimità e di quelle della categoria o gruppo di appartenenza. Sempre Casanova, come già avevano fatto Even-Zohar e Moretti, parla della differenza di interessi e della disuguaglianza tra centri e periferie culturali, i primi contenuti in sé stessi e poco interessati a quanto accade all’esterno, le seconde tese verso l’esterno e desiderose di aggiornarsi riguardo alle trasformazioni e alle innovazioni del centro.⁹² Benché Casanova inviti a non ignorare, nello studio della circolazione delle opere, l’esistenza di gerarchie letterarie e di rapporti di tipo egemonico, e del peso fondamentale delle differenze nella quantità di capitale culturale posseduto, il suo giudizio circa il grado di autonomia delle culture “subalterne” entro il sistema della sua “Repubblica mondiale” delle lettere è più fiducioso (o utopico) del sistema-mondo di Moretti, dove vige unicamente “una forte e sistematica costrizione esercitata da alcune letterature sulle altre”.⁹³ Per la studiosa, è proprio il processo di formazione dello spazio letterario, fatto di lotte e rivalità continue, a contenere – in potenza – i germi di una emancipazione o “libertà

⁸⁹ Casanova, Pascale, *The World Republic of Letters*, Harvard University Press, 2004 (or. *La République mondiale des Lettres*, 1999), p. 12.

⁹⁰ *Ivi*, p. 320.

⁹¹ *Ivi*, p. 15.

⁹² *Ivi*, pp. 91-92.

⁹³ Moretti, F., “A una certa distanza”, cit., p. 89.

letteraria” che, nel resistere a limitazioni di tipo politico, nazionale, linguistico, commerciale, può svilupparsi in uno spazio “endowed with its own laws” inter- o transnazionale.⁹⁴

Da una prospettiva ribaltata, studiose di area postcoloniale come Liu e Orsini hanno proposto di considerare i flussi culturali con un approccio “subalterno” che evidenzi il ruolo attivo svolto dalla periferia in questi processi. Liu, sostituendo al binomio centro-periferia i concetti di lingua “ospite” (*host language*) e lingua “ospitante” (*guest language*), ha studiato le “pratiche translinguistiche” mediante le quali nuove parole, significati, discorsi e modalità di rappresentazione circolano tra una cultura e un'altra trovando una propria e nuova legittimazione “within the host language due to, or in spite of, the latter's contact/collision with the guest language”.⁹⁵ Per Liu, il contatto con l'ambiente culturale della lingua ospitante ha un potenziale creativo, inventivo, che modifica radicalmente i significati. La traduzione – a cui si possono aggiungere altri atti di mediazione transculturale, come ad esempio quelli identificati da Bourdieu – ha il potere di creare nuovi significati e dunque diventa il centro di lotte politiche e ideologiche per il controllo, la legittimazione e l'affermazione di determinate idee e significati anziché altri.⁹⁶ Pur tenendo conto delle limitazioni imposte dal diverso grado di potere nella relazione fra le due parti, il ruolo degli *agenti* di mediazione entro la cultura “ospitante” è attivo, in quanto

The translator or some other agent in the host language always initiates the linguistic transaction by inviting, selecting, combining, and reinventing words and texts from the guest language [...] the needs of the translator and his/her audience together determine and negotiate the meaning (i.e., usefulness) of the text taken from the guest language.⁹⁷

Per questo motivo, secondo Liu, un modello basato su un flusso culturale unidirezionale da zone centrali a periferiche (la studiosa usa i termini *source* e *target/receptor*) è incompleto. In consonanza con Liu e in polemica con Moretti e Casanova, anche Orsini sottolinea l'agentività delle culture “periferiche” e la complessità dei processi transnazionali di adattamento linguistico e culturale. Quelli che per Moretti rischiano di

⁹⁴ Casanova, P., “The World Republic of Letters”, cit., pp. 350-351.

⁹⁵ Liu, Lydia H., *Translingual Practice. Literature, National Culture, and Translated Modernity. China, 1900 - 1937*, Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 25-26.

⁹⁶ Ivi, p. 26.

⁹⁷ Ivi, p. 27.

essere “sogni a occhi aperti”⁹⁸ e che per Casanova sono solo una potenzialità, per Orsini diventano una questione determinante nei meccanismi che regolano la creazione interculturale. Secondo l’approccio sostenuto da Orsini, “cultural influence becomes a study of appropriation, rather than of centres and peripheries”, in un quadro di scambi globali complicato da fenomeni come il bi- o plurilinguismo, l’ibridismo culturale, le comunità migranti e diasporiche.⁹⁹

In conclusione, le geografie dei flussi culturali transnazionali sopra descritte tendono, da un lato, a enfatizzare i rapporti ineguali e la suddivisione asimmetrica del capitale simbolico tra aree di produzione culturale centrali e periferiche, dall’altro, a sottolineare l’esistenza di un potere innovativo proprio della periferia, che rielabora e si appropria delle forme del centro, modificandole. Nonostante queste differenze, cercando anzi di considerare entrambe le prospettive, è possibile approcciarsi allo studio della circolazione di cultura cinematografica con uno sguardo attento alle “aree di passaggio” fra culture, ai luoghi e ai momenti del loro incontro e al ruolo svolto dagli agenti di mediazione nel trasferire, adattare, trasformare cultura in una dimensione transnazionale.

2.2 I luoghi della cultura cinematografica

La cultura cinematografica non circola in uno spazio astratto e geometrico – come rischia di sembrare, se non corredato da rimandi *concreti*, quello abbozzato nella prima metà di questo capitolo. I film vengono realizzati, fruiti e discussi in luoghi reali, dotati di proprie specificità determinate dal loro contesto geografico, sociale e storico. Quali sono e che ruolo hanno questi luoghi?

Il concetto di “luogo” come qualcosa di distinto dallo “spazio” è uno dei temi di base di tutte le correnti di studio nate dall’incontro tra geografia e discipline umanistiche, come la geografia letteraria, la geocritica o la svolta spaziale nella *New Cinema History*¹⁰⁰ – per citare le tre più in consonanza con il presente lavoro. Comune a queste discipline è appunto il ruolo dell’esperienza umana, fondamentale per trasformare uno spazio in luogo o, meglio, per isolare una porzione *significativa* di spazio e renderla un luogo. Una

⁹⁸ Moretti, F., “A una certa distanza”, cit., p. 207.

⁹⁹ Orsini, Francesca, “Maps of Indian Writing. India in the Mirror of World Fiction”, *New Left Review*, 13, 2002, p. 82.

¹⁰⁰ Su questa svolta, influenzata tanto dalla geografia che dalla sociologia e dall’informatica cfr. Cap III.

concreta definizione è data da De Fanis nel descrivere l'approccio geografico umanistico, affermatosi a partire dagli anni Settanta, dedicato "allo studio dei soggetti intesi come entità che, plasmandosi assieme allo spazio, lo vestono di azioni, ingegno, valori individuali e collettivi che lo trasformano in luogo".¹⁰¹ Questo concetto nasce dalle "interazioni tra spazio e sociale" e rimanda a "un vissuto territoriale, costruito, sedimentato e riprodotto storicamente dagli individui e dalle società, che acquista un *sensu* solo se relazionato alle dinamiche esistenziali che lo caratterizzano".¹⁰²

Benché un interesse per il significato culturale e sociale di spazi e luoghi non sia nuovo fra gli storici, dai *passages* parigini di Benjamin, al Mediterraneo di Braudel, fino al Friuli rurale di Ginzburg, la "svolta spaziale" che ha interessato le discipline umanistiche negli ultimi trent'anni si caratterizza per una maggiore sistematizzazione e focalizzazione di questi concetti. Secondo Withers, la globalizzazione e l'accorciamento delle distanze spaziali, di scambio e comunicazione nella postmodernità hanno reso, di riflesso, sempre più pressanti "questions of locality, sense of place and of identity in place", dando un nuovo impulso a una geografia capace di dare conto di "questions to do with place, and questions to do with *where* you are in the world as part of questions about *how* you are and *who* you are in the world".¹⁰³ Geografi, storici, sociologi e filosofi hanno quindi posto al centro delle proprie riflessioni il concetto di luogo, mettendone in evidenza la pregnanza e il carattere composito.

Una delle teorizzazioni più note di questo concetto, che cercano di evidenziarne la complessità, è stata proposta da Agnew, che ha distinto tre aspetti interrelati del concetto di "luogo" – la localizzazione, il locale e il senso del luogo – per designare, nell'ordine, un'area geografica specifica definita da coordinate e da processi economici o culturali, lo scenario dove si svolgono materialmente le azioni e le relazioni umane e il legame

¹⁰¹ De Fanis, Maria, *Geografie Letterarie*, Roma, Meltemi, 2001, p. 22.

¹⁰² Ibidem. La natura sociale del concetto di luogo è stata rilevata da molti studiosi. Kümin e Osborne, ad esempio, hanno proposto di definire i luoghi come "points where specific constellations of objects and agents constitute socially recognized sites of interaction" e gli spazi come "the fields of perception and maneuver experienced by humans at any point or place". Kümin, Beat; Osborne, Cornelia, "At Home and in the Workplace. A Historical Introduction to the 'Spatial Turn'", *History And Theory*, Vol. 52, N. 3, 2013, pp. 317-318.

¹⁰³ Withers, Charles W. J., "Place and the 'Spatial Turn' in Geography and in History", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 70, No. 4, ottobre 2009, p. 638. Per spiegare i fattori che hanno contribuito a questa svolta, ai processi di globalizzazione Kümin e Osborne aggiungono fattori tecnologici (migliori e più accessibili strumenti di rilevazione e visualizzazione di dati geografici), un'apertura verso nuove metodologie da parte degli umanisti e un maggiore interesse per ricerche multidisciplinari – tutti fattori che caratterizzano la coeva svolta culturale in storiografia. Kümin, B.; Osborne, C., "At Home and in the Workplace", cit., p. 309.

emotivo che lega una persona a un luogo. In altre parole, il locale è il “setting” delle relazioni sociali, la localizzazione o “location” è invece il nodo che “links the place to both wider networks and the territorial ambit it is embedded in”, mentre il senso del luogo è definito da Agnew come una “symbolic identification with a place as distinctive and constitutive of a personal identity and a set of personal interests”.¹⁰⁴ In particolare, le cause della formazione di un senso del luogo e i suoi effetti sulle relazioni e le attività umane sono temi presenti in molti scritti di autori della “svolta spaziale” fra gli anni Ottanta e Novanta. Come scrive Withers,

From the later 1980s, geographers concerned with notions of place began to engage with work in social theory and in cultural studies and to consider the connections between place and identity, between place and meaning. [...] Place identity came in cultural geography to be a matter of identity politics and differential access to power in given locales. [...] Place thus came to be seen not as the locale (and never just the location of given social events) but as the consequence of social processes. Place – and, in parallel, space – was a social construction, produced by social agency.¹⁰⁵

Alcuni studiosi, come Sack e Massey, si dedicano in questi anni allo studio dei luoghi in quanto scenari in cui si attuano processi di istituzionalizzazione e si formano le relazioni di potere. Sack ha teorizzato l’esistenza di un “potere dei luoghi”, consistente nella loro capacità di definire regole territoriali, pertinenti agli spazi antropizzati, “mutually constitutive” con quelle sociali, e di condizionare comportamenti e interazioni sociali. Per Sack,

Rules about what is and is not to be in place – territorial rules or territoriality – pertain [...] to every place that can be imagined. [...] Territorial rules about what is in or out of place pervade and structure lives and provide specific examples of how place has power.¹⁰⁶

Il potere simbolico e i luoghi sono correlati anche secondo Massey, che definisce un luogo come qualcosa di costruito da pratiche materiali e interazioni sociali, il cui senso cambia nel tempo e la cui identità è l’esito di negoziazioni continue e lotte di potere.¹⁰⁷ Poiché “the

¹⁰⁴ Agnew, John, *Place and politics in modern Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 16. Agnew aveva già discusso questa tripartizione nel suo *Place and politics. The geographical mediation of state and society*, Boston, Allen & Unwin, 1987.

¹⁰⁵ Withers, C., “Place and the ‘Spatial Turn’”, cit., p. 641.

¹⁰⁶ Robert D. Sack, “The Power of Place and Space”, *Geographical Review*, Vol. 83, No. 3, luglio 1993, p. 326.

¹⁰⁷ Massey, Doreen, *For Space*, Londra, Sage, 2005, pp. 118-123.

local is implicated in the production of the global”, la studiosa sostiene l’importanza di considerare che posizione esso occupi “within the wider power-geometries of the global”.¹⁰⁸

La nuova sensibilità geografica degli ultimi anni, aiutata da un “revival” delle teorie su spazi e luoghi,¹⁰⁹ ha spinto un numero sempre maggiore di storici culturali a dedicarsi alla storia dei luoghi, della loro costruzione sociale e culturale e dell’immaginazione geografica ad essi associata. Sulla base dell’assunto tripartito che “All human action takes and makes place. The past is the set of places made by human action. History is a map of these places”, Ethington ha avanzato la proposta una “storiografia spazializzata” che sappia “leggere” i luoghi e che ripensi all’interpretazione storiografica come a una forma di “mappatura”.¹¹⁰ Per Ethington, che dichiara di sostenere un “nuovo materialismo”¹¹¹ per la pratica storiografica,

The past cannot exist in time: only in space. Histories representing the past represent the places (*topoi*) of human action. History is not an account of ‘change over time,’ as the cliché goes, but rather, change through space. Knowledge of the past, therefore, is literally cartographic: a mapping of the places of history indexed to the coordinates of spacetime.¹¹²

La proposta di Ethington, anche se parzialmente contestata,¹¹³ ha comunque mantenuto vivo il dibattito sulla necessità di reintegrare lo spazio in una disciplina così strettamente congiunta al tempo come la storia. La fecondità di un incontro tra spazio e temporalità storica è stata celebrata in anni recenti anche da altri storici, come Kümin e Osborne, che pragmaticamente riassumono:

Synchronically, spatial methods and approaches help us to capture the complexity of historical constellations and the simultaneity of different experiences and horizons. At any one time, members of given societies diverge in their activities, possessions, backgrounds, networks, and imaginations, placing them – even when they meet each

¹⁰⁸ Ivi, p. 102. Su temi simili si veda anche la raccolta Agnew, John; Duncan, James (a cura di), *The Power of Place. Bringing Together Geographical and Sociological Imagination*, Boston, Unwin Hyman, 1990.

¹⁰⁹ Withers, C., “Place and the ‘Spatial Turn’”, cit., p. 646 e Burke, Peter, *La storia culturale*, cit., pp. 187-188.

¹¹⁰ Ethington, Philip J., “Placing the past. ‘Groundwork’ for a spatial theory of history”, *Rethinking History*, Vol. 11, N. 4, 2007, p. 465 e 486.

¹¹¹ Ivi, p. 466.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Il medesimo numero di *Rethinking History* in cui compare “Placing the Past” contiene cinque commenti all’articolo di altrettanti storici e una replica dell’autore.

other face-to-face – in overlapping yet idiosyncratically constituted worlds of their own. [...] Diachronically, the spatial turn offers fresh opportunities to study the relationship between space and time.¹¹⁴

Grazie agli stimoli e alle provocazioni sopra descritte – e a quelle di molti altri storici-geografi che hanno indagato il ruolo politico, sociale e culturale dello spazio –¹¹⁵ altre discipline si sono volentieri lasciate contagiare dalla svolta spaziale e dall'interesse per i luoghi. Data la natura fortemente inter/multi/transnazionale del suo oggetto di studio, anche la storia del cinema ha accolto presto queste sollecitazioni.

Primi segnali di un bisogno di riequilibrare ed espandere le geografie cinematografiche globali sono lanciati già intorno alla metà degli anni Sessanta, con esperienze come il *Terzer Cine* e gli antifestival, iniziative cine-politiche che intendevano usare il cinema come strumento di emancipazione anticolonialista e di affrancamento dai modelli capitalisti del cinema hollywoodiano. Sviluppandosi da questi movimenti, e ricevendo nei decenni seguenti nuovi stimoli dagli studi postcoloniali e dalla svolta culturale, parte della storiografia del cinema si è orientata in direzione di una riscrittura dei propri canoni e di un allargamento dei propri orizzonti d'indagine. In risposta a un percepito eurocentrismo (o anglocentrismo) degli studi sul cinema, alcune ricerche sono state indirizzate verso le "periferie", con l'obiettivo di far emergere figure rimaste ai margini e rivalutare i loro contributi in campo cinematografico. Nell'influente e ambiziosamente intitolato *Unthinking Eurocentrism*, Shohat e Stam sostengono la necessità di un ribaltamento di prospettiva per storia del cinema e dei media, con l'obiettivo di riconoscere il ruolo creativo di fenomeni come l'ibridismo e il multiculturalismo e di promuovere lo studio delle pratiche e cinematografie marginali, minoritarie o alternative che, secondo loro, rischiano ancora di essere cancellate da, o inglobate in, una prospettiva egemonica, monocentrica e uniformante. La proposta radicale dei due autori prevede una "sprovvincializzazione" degli studi sul cinema in favore di un atteggiamento più aperto e pluralista:

A relational methodology would also go beyond a bipolar comparative approach between single nations to a more broadly conceived diasporic or transnational

¹¹⁴ Kümin, B.; Osborne, C., "At Home and in the Workplace", cit., p. 317.

¹¹⁵ Per una disamina delle tesi di alcuni dei principali protagonisti di questa svolta cfr. Withers, C., "Place and the 'Spatial Turn'", cit. Si vedano anche i capitoli II e III di Cresswell, Tim, *Place. An Introduction*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2014, pp. 23-86.

approach. A truly multicultural media studies would perform a conceptual “remapping” of the field within a global space.¹¹⁶

L'approccio “polifonico”¹¹⁷ di valorizzazione delle differenze culturali sostenuto da Shohat e Stam è comune a molti storici del cinema che con il loro lavoro si sforzano di mappare nuove zone della geografia della produzione, della distribuzione e della fruizione di prodotti audiovisivi con l'obiettivo di riportare il *World Cinema* a una dimensione “multivocale”¹¹⁸ e pienamente *mondiale*, cercando quindi di non relegare in una nicchia le cinematografie non “occidentali” ed evitando quindi rischio – comune anche alla *World Literature* – di riprodurre anziché eliminare le disuguaglianze.

Introducendo una raccolta da loro curata di saggi dedicati al cinema periferico, Iordanova, Martin-Jones e Vidal propongono un *framework* teorico-metodologico per gli studi cinematografici che superi le rigide dicotomie occidentale/non-occidentale o commerciale/artistico su cui, secondo loro, ha troppo insistito parte della critica terzomondista e postcoloniale, e come Shohat e Stam sostengono un approccio policentrico in grado di restituire l'eterogeneità di esperienze e forze che costituiscono la storia del cinema.¹¹⁹ Il punto di vista proposto dai tre autori, paradigmatico di tanti studi sul “cinema mondiale”, è volutamente periferico, *centrato* sui margini. La periferia è qui intesa come qualcosa in continua trasformazione, i cui confini non si possono segnare in maniera definitiva trattandosi di un concetto “elusive and intangible, as the center to which it relates keeps redefining itself”.¹²⁰ Seguendo le indicazioni degli autori, la “periferia” (a cui si può aggiungere il centro a cui essa si riferisce e contro cui si costruisce) è quindi da intendere come un'idea mobile, il “periferico”, che non si esaurisce nella formula “the west and the rest”,¹²¹ ma risponde a un “range of shifting patterns of dominance in spheres such as industry, ideology, and taste”.¹²² Accogliendo questa definizione aperta, lo studio del periferico può dunque costituirsi come uno studio delle

¹¹⁶ Shohat, Ella; Stam, Robert, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, New York, Routledge, 1994, p. 243.

¹¹⁷ “Polyphony does not consist in the mere appearance of a representative of a given group but rather in the fostering of a textual setting where that group's voice can be heard with its full force and resonance”. Ivi., p. 215.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Iordanova, Dina; Martin-Jones, David, Vidal, Belén (a cura di), *Cinema at the Periphery*, Detroit, Wayne State University Press, 2010, pp. 1-9.

¹²⁰ Ivi, p. 6.

¹²¹ Il riferimento va tanto alla critica postcoloniale fatta da Stuart Hall in *The West and the Rest. Discourse and Power* (1992), quanto al criticato *Civilization. The West and the Rest* (2011) di Niall Ferguson.

¹²² Iordanova, D.; Martin-Jones, D., Vidal, B., “Cinema at the Periphery”, cit., p. 8.

implicazioni, degli effetti, della problematicità e della produttività derivanti dall'esistenza di rapporti centro-periferia a livello *inter-* e *intra-* nazionale e culturale.

Se correnti e movimenti politici, artistici, critici e accademici hanno lavorato a lungo per una ridefinizione degli spazi reali e simbolici di produzione e circolazione cinematografica, un lavoro parallelo è stato fatto negli ultimi anni sui luoghi di creazione di cultura cinematografica.

Il luogo su cui si sono maggiormente concentrati gli studi cinematografici è la sala. Nei primi anni Settanta, riflettendo sul ruolo degli ambienti di visione, gli studi sull'apparato hanno introdotto la questione dello spazio e delle condizioni strutturali nello studio della fruizione cinematografica. Dal decennio seguente, sono aumentate le ricerche sull'esperienza cinematografica degli spettatori sia in chiave storica, per ricostruire ad esempio le pratiche spettatoriali del cinema delle origini o il consumo di film in aree rurali e comunità marginali, sia analizzando le pratiche contemporanee di visione e la rilocalizzazione dell'esperienza della sala.¹²³ L'idea di "esplorare e analizzare nelle diverse componenti la storia che si sviluppa attorno e in parallelo rispetto alla storia dello schermo" guida ad esempio Brunetta, che nel 1989 dà alle stampe una ponderosa e, in un certo senso, pionieristica biografia collettiva dell'andare al cinema composta da un mosaico di citazioni, frammenti e testimonianze di spettatori.¹²⁴ Nell'introdurre il lavoro, Brunetta si pone alcune domande che anticipano e introducono alcune questioni chiave trattate successivamente dagli studi sull'esperienza cinematografica:

Perché nessuno ha mai voluto studiare nella sua specificità il tempo biologico del pubblico, la curva delle emozioni, le modifiche dei ritmi sociali prodotte dal rito della visione cinematografica? [...] Come e dove si fissa la memoria cinematografica? [...] È possibile studiare la storia e la geografia mentale di uno spettatore, in un certo momento del ventesimo secolo, in rapporto allo sviluppo della storia del cinema e della storia politica circostante?¹²⁵

¹²³ Per una bibliografia ragionata degli studi sull'argomento cfr. Fanchi, Mariagrazia, *Spettatore*, Milano, Il Castoro, 2005, pp. 162-171. Alcuni testi che hanno segnato l'avvenuta maturazione di questo approccio negli anni Novanta sono, ad esempio: Hansen, Miriam, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991; Mayne, Judith, *Cinema and Spectatorship*, Londra, Routledge, 1993; Staiger, Janet, *Perverse Spectator. The Practices of Film Reception*, New York, New York University Press, 2000.

¹²⁴ Brunetta, Gian Piero, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio, 1989.

¹²⁵ Ivi, pp. XXII e XX-XXXI.

In anni recenti, in conformità con il già descritto movimento dal testo al contesto di parte degli studi sul cinema, questa apertura degli studi spettatoriali dalla fruizione dei film alla fruizione dei luoghi di visione è continuata e si sono moltiplicate le ricerche sulla sala come luogo d'incontro e socializzazione per una comunità. Sono stati realizzati numerosi progetti di ricostruzione e valorizzazione di queste esperienze localizzate, con studiosi sguinzagliati alla ricerca di tracce materiali, memorie e testimoni da intervistare, e con inedite collaborazioni con la geografia culturale, la storia orale, la microstoria e le *spatial humanities*. A differenza delle più astratte e generalizzanti teorie sugli spettatori dei decenni precedenti, compresi gli studi sull'apparato, al centro di queste iniziative ci sono sempre luoghi concreti e spettatori reali, storicamente e socialmente situati, legati a luoghi di visione specifici e formati da esperienze uniche e irripetibili.

La sala non è il solo luogo di creazione di cultura cinematografica che ha interessato gli studiosi, come ha mostrato, in particolare, il recente aumento di pubblicazioni in area *Film festival studies*.¹²⁶ Punti nodali sulle mappe delle geografie del cinema, i festival sono diventati oggetto di ricerche dedicate alla loro funzione culturale entro la storia del cinema come eventi generatori di discorsi sul cinema e di categorie estetiche, al loro ruolo come aree di passaggio di flussi di distribuzione e promozione cinematografica e come luoghi d'incontro per addetti ai lavori e di confronto fra cineasti, critica e pubblico. Tra le "forme di mobilitazione più caratteristiche del Novecento" cinematografico,¹²⁷ i festival sono stati quindi analizzati in quanto luoghi di confluenza di discorsi, pratiche e interessi diversi, veri e propri "assemblaggi cosmopoliti"¹²⁸ e parte costituente di più una vasta rete o "circuito"¹²⁹ transnazionale di circolazione di persone, merci e idee che coinvolge industrie e istituzioni diverse.

¹²⁶ La quantità di pubblicazioni e iniziative di ricerca in area *Film festival studies* dell'ultimo quindicennio è considerevole. Fra quelle a carattere generale si possono indicare, ad esempio: a livello internazionale, la serie dei *Film Festival Yearbook* curata da Dina Iordanova a partire dal 2009 e il *Film Festival Research Network* promosso da Marijke de Valck e Skadi Loist; in Italia, il recente volume Piredda, Maria Francesca, *I festival del cinema in Italia. Forme e pratiche dalle origini al Covid-19*, Roma, Carocci, 2022 e le attività del Gruppo di Lavoro Festival legato alla Consulta Universitaria del Cinema e coordinato da Marco Dalla Gassa e Federico Zecca.

¹²⁷ Pisu, Stefano, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, Franco Angeli, Milano, 2016, pp. 17-18.

¹²⁸ Acciari, Monia, "Film Festivals as Cosmopolitan Assemblages. A Case Study in Diasporic Cocreation", *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, n. 14, inverno 2017, pp. 111-125. Disponibile online (ultimo accesso 22/09/2023): <https://www.alphavillejournal.com/Issue14/ArticleAcciari.pdf>

¹²⁹ Loist, Skadi, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation" in de Valck, Marijke; Kredell, Brendan; Loist, Skadi (a cura di), *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, Londra e New York, Routledge, pp. 49-43.

Benché festival e sale siano i luoghi che, più di altri, hanno beneficiato negli ultimi anni di una forte concentrazione di attenzione accademica, sono molti i luoghi coinvolti nel complesso di forze economiche, istituzionali, professionali e culturali che danno forma al cinema. Dal 28 dicembre 1895,¹³⁰ è iniziato un processo di creazione di nuovi luoghi o di adattamento e conversione di ambienti per accogliere le esigenze del nuovo medium. Come le altre industrie culturali, anche il cinema ha occupato luoghi e coperto spazi specifici che si sono differenziati nel tempo, e la sua diffusione internazionale ha portato alla nascita in tutto il mondo di comunità professionali operanti in sedi diverse per caratteristiche strutturali e posizione sociale. Le diverse pratiche associate alle tre macro-sezioni del “sistema cinema” – produzione, distribuzione e fruizione – hanno quindi circoscritto spazi deputati al proprio svolgimento che, caricandosi di senso proprio in virtù della loro funzione, diventano quindi luoghi di cultura cinematografica.

Pratiche cinematografiche si *localizzano*, ad esempio,

- A un livello industriale: studi e set cinematografici; uffici di case di produzione e distribuzione; incontri per addetti ai lavori; sedi di associazioni di categoria; scuole di cinema.
- A livello di pubblico: sale cinematografiche; circoli del cinema e sedi di cineforum; festival e rassegne; “città-festival” (come Cannes, Locarno, Karlovy Vary); musei del cinema.
- A un livello critico e accademico: redazioni; studi; aule; convegni, conferenze e seminari; cineteche e archivi.

A questi luoghi *del*¹³¹ cinema, mai completamente separati gli uni dagli altri, si potrebbero poi aggiungere anche luoghi in cui si fa e si mostra cinema “temporaneamente” (nel caso di riprese *en plein air* realizzate fuori da set fissi o di piazze o altri spazi usati per proiezioni estemporanee) luoghi caricati di nuovi significati e trasformati dal cinema (la Fontana di Trevi dopo Federico Fellini, il Queensboro Bridge a New York dopo Woody Allen e in generale il fenomeno del turismo cinematografico) e luoghi che lasciano una traccia di sé nella pellicola o nei resoconti della sua realizzazione (la foresta inestricabile

¹³⁰ Naturalmente, questa data è solo simbolica. La riflessione è estendibile ai luoghi del pre-cinema che hanno anticipato e preparato il terreno.

¹³¹ Sui luoghi *nel* cinema si vedano, ad esempio, Harper, Graeme; Rayner, Jonathan, *Cinema and Landscape. Film, Nation and Cultural Geography*, Londra, Intellect Books, 2010; Lukinbeal, Chris; Zimmermann, Stefan (a cura di), *The Geography of Cinema. A Cinematic World*, Stuttgart, Steiner Verlag, 2008; Avezzi, Giorgio, *L'evidenza del mondo. Cinema contemporaneo e angoscia geografica*, Parma, Diabasis, 2017.

del *Fitzcarraldo* di Werner Herzog, vera e propria coautrice del film, del documentario *Burden of Dreams* di Les Blank e del resoconto *La conquista dell'inutile* dello stesso Herzog). Questo elenco non vuole essere un inventario completo, ma intende evidenziare la molteplicità dei luoghi del cinema e incoraggiarne lo studio. Il passaggio di parte degli studi cinematografici dal film al cinema e quindi dallo studio del testo a quello del suo contesto, della sua realizzazione, circolazione, fruizione – già descritto nel primo capitolo – può essere inteso anche come un passaggio allo studio della cultura e dell'esperienza cinematografica. Lo studio dell'esperienza cinematografica che si forma dentro e per effetto dei luoghi sopra elencati può contribuire a una maggiore e più approfondita conoscenza dell'esperienza della cultura cinematografica nel suo complesso.

Questo allargamento del campo di ricerca può comprendere anche fenomeni “paratestuali” come la pubblicitaria, l'esperienza del non filmico e, oggetto di questo lavoro, l'attività dei critici, in particolare nel loro ruolo di mediatori transnazionali di cultura cinematografica. Esiste un lato ibrido, meticcio, della critica cinematografica, non solo perché è un genere che unisce arte retorica, impressioni personali, cronaca giornalistica e analisi formali, ma anche per il suo rispondere a opere provenienti da diversi paesi e, in alcuni casi, per il dialogo stretto intessuto con la teoria internazionale del cinema e con altre discipline e generi letterari. La critica, inoltre, si occupa di opere che circolano, che sono oggetto di riflessione da parte di altri critici nel mondo; un critico in posizione periferica può leggere cosa ha scritto di un dato film o regista un suo collega in posizione più centrale e regolarsi di conseguenza quando è il suo turno di scrivere dello stesso film o regista.¹³² La critica è un genere letterario che nasce e si sviluppa accanto a un medium che è di per sé intrinsecamente internazionale, legato a flussi di circolazione di merci, modelli e maestranze tra paesi diversi che ne influenzano gli sviluppi. In Italia, per fare un esempio, il cinema non è mai solo cinema italiano, anche nei momenti di maggiore chiusura,¹³³ e il pubblico (di cui fanno parte anche i critici) è sempre a contatto con volti, ambienti e abitudini *estranei* rispetto ai propri. I critici inoltre viaggiano, vanno ai festival e ne

¹³² Un esempio estremo di questo processo è la prima ricezione del neorealismo italiano in Giappone: nell'immediato dopoguerra i critici giapponesi leggevano prima le critiche americane o europee dei film mesi o anni prima di poterli finalmente vedere sugli schermi del proprio paese. L'impossibilità di vedere certi film non impediva loro di scrivere e teorizzare attorno al neorealismo proprio sulla base delle critiche dei colleghi stranieri.

¹³³ Anche tra il 1938 e il 1945 sugli schermi dell'Italia fascista non si proiettano esclusivamente film italiani. Per moltissimi critici e cineasti, inoltre, l'invasione di opere tedesche o ungheresi non attenua il loro amore per il cinema francese, russo e soprattutto statunitense. Cfr. Brunetta, Gian Piero, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione". 1929-1945*, Bari, Laterza, 2009, pp. 144-161.

scrivono, i più intraprendenti scrivono articoli per introdurre al proprio pubblico cinematografie straniere o film e autori sconosciuti. Da metà anni Sessanta, molti giovani critici partecipano attivamente ai movimenti, già descritti, di riscrittura dei canoni ed estensione dello sguardo verso le periferie della produzione cinematografica, organizzando festival dedicati al cinema marginale e militante e fondando riviste attente al cinema "terzomondista".¹³⁴ Infine, i luoghi si caricano di senso ad opera delle comunità che li occupa, ma a loro volta influiscono sui loro occupanti. L'ingresso nelle università dei critici li porta a conoscere e sviluppare nuovi approcci metodologici e a inserirsi in discorsi diversi da quelli delle redazioni, mentre la partecipazione di alcuni di loro ad associazioni attive su scala internazionale amplia il loro raggio di azione e le loro reti relazionali. Diventati docenti o responsabili di iniziative culturali, i critici cominciano quindi a viaggiare oltreconfine non più solo verso i festival, ma verso congressi, seminari, riunioni e altri incontri di lavoro, rimarcando così la natura quintessenziale dell'atto critico come "mediazione culturale", non solo tra opera e pubblico ma anche tra istituzioni o campi culturali nazionali diversi.

In conclusione, il nuovo sguardo geografico acquisito dagli studi di cinema contemporanei e l'interesse dimostrato per la natura policentrica del "sistema-mondo" cinematografico si è dunque espanso al macro-livello delle reti sociali e dei flussi di scambio transnazionali e transculturali, e parallelamente, si è concentrato su microstorie locali ed esperienze individuali, focalizzandosi volentieri sul minore e il marginale. Questa inclinazione per la riscoperta o la rivalutazione di storie dimenticate o trascurate, insieme alla moltiplicazione degli oggetti di studio e delle metodologie impiegate, contribuiscono sempre di più a dar prova sia della molteplicità delle istituzioni e degli attori sociali coinvolti nella creazione di cultura cinematografica, sia della complessità e dell'estensione spaziale dei legami che si creano fra essi.

Uno spunto di lavoro utile per studiare le geografie della critica e della cultura cinematografica e, in particolare, il nesso fra critica, società e istituzioni si può ottenere

¹³⁴ Per il caso italiano si veda Gelardi, Andrea, *"La scoperta del 'Terzo Mondo'. Le politiche di programmazione degli antifestival italiani (1960-1976)*, Cinergie – Il cinema e le altre arti, N.21, 2022, pp. 163-177. Gelardi elenca, tra le tante riviste militanti nate tra anni Sessanta e Settanta, "le statunitensi *Cinéaste* (1967-attivo), *Framework* (1974-attivo) e *Jump Cut* (1974-attivo), le francesi *Cinéthique* (1969-1985) ed *Écran* (1972-1979) e, per quanto riguarda l'Italia, [...] *Cinema&Film* (1967-1979) e *Ombre Rosse* (1967-1981)". Ivi, p. 177. Sulle riviste italiane del periodo si veda anche Volpi, Gianni; Rossi, Alfredo; Chessa, Jacopo (a cura di), *Barricate di Carta. 'Cinema&Film', 'Ombre Rosse', due riviste intorno al '68*, Milano, Mimesis, 2013.

parafrasando un passo sulla storia della scienza del geografo Livingstone, che parla delle potenzialità di ricerche sul ruolo dell'ambiente spaziale (“spatial setting”) nella produzione del sapere, dell'utilità di misurare e comprendere il significato della distribuzione diseguale delle informazioni, i percorsi di diffusione lungo i quali migrano le idee, la gestione dello spazio e le relazioni di potere esibite nella trasmissione di informazioni e cognizioni (“lore”) “dallo spazio specialistico al luogo pubblico”, la “geografia politica e la topografia sociale” dei sottogruppi o sottocampi, l'istituzionalizzazione e il controllo (“policing”) dei luoghi in cui si riproduce cultura.¹³⁵ Inoltre, se i luoghi, le esperienze, le “forme” mostrano sempre i segni di un'influenza – di un'interferenza – esterna, data dalle reti e dai flussi di cui fanno parte, allora, come scrive Moretti, l'analisi formale può essere “una piccola analisi del potere” quando “studiando come variano le forme si scopre come il potere simbolico venga esercitato in diversi contesti”.¹³⁶ Una “morfologia comparata” della letteratura (o della critica cinematografica) è difficilmente realizzabile su vasta scala senza la collaborazione di più studiosi esperti di contesti nazionali differenti. In un'analisi su scala internazionale, tanto più vari sono i contesti studiati e tanto più si rende necessaria una divisione del lavoro.¹³⁷ Anche lo studio dei legami e degli scambi tra la critica cinematografica italiana e quella di altri paesi deve essere intrapreso all'insegna della collaborazione, suddividendo gli oggetti di studio operando necessarie esclusioni. Nel restringere il campo d'indagine e nella selezione dei casi di studio può essere produttivo, almeno all'inizio, concentrare tempo e sforzi su figure nodali che hanno agito come catalizzatori di forze intellettuali e ponti tra istituzioni e contesti diversi. Adottare un punto di vista *intermedio* può quindi rendere meno brusco e stridente il cambio di prospettiva che avviene nel passaggio dal centro alla periferia o dal nazionale al mondiale, sia verso un approccio comparatistico, sia semplicemente per conoscere meglio i confini di un fenomeno. Guido Aristarco è stato sia uno dei critici del dopoguerra maggiormente dotati di capitale sociale, in forza dei diversi e prestigiosi ruoli svolti nella sua vita professionale, sia un mediatore culturale estremamente attivo, sempre coinvolto in progetti e collaborazioni con l'estero, e si presta quindi come ottimo caso di studio per aiutare questo difficile cambio di prospettiva. Proprio grazie all'autorità come critico, teorico e docente acquisita negli anni, la traiettoria professionale di Aristarco, a cui

¹³⁵ Livingstone, David N., “The Spaces of Knowledge. Contributions towards a Historical Geography of Science”, *Society and Space*, vol. 13, n. 1, 1995, p. 16.

¹³⁶ Moretti, F., “A una certa distanza”, cit., p. 47.

¹³⁷ Ivi, p. 48.

sono dedicati i capitoli seguenti, attraverso tutti i principali luoghi della critica qui introdotti.

Capitolo 3

Campi e reti

3.1 Battaglie critiche: sistemi e campi

It became necessary to recognize that both synchrony and diachrony should be admitted as systemic dimensions, and therefore that the idea of system need not be exclusively identified with static synchrony (but could be viewed as dynamic polychrony). Secondly, it was necessary to recognize that the idea of system does not imply that there can be observed/hypothesized for any number of phenomena just one system, i.e., one network of relations. To speak of an activity, be it language, literature, culture, or “history” in general, as single systems is a heuristic simplification rather than an adequate theory.¹³⁸

Così Even-Zohar sintetizza il proprio percorso di riflessione sui sistemi culturali che, passando per le teorie sull'evoluzione letteraria dei formalisti russi Jurij Tynjanov e Boris Ejchenbaum, arriva all'idea della “stratified heterogeneity” che, secondo lui, caratterizza i polisistemi socioculturali. Come è stato anticipato nel capitolo precedente, per Even-Zohar i polisistemi sono stratificati “sistemi di sistemi” nei quali vigono relazioni complesse e dinamiche fra parti, sia a livello sincronico che diacronico.¹³⁹ Secondo lo studioso, un approccio polisistemico alla cultura apre la riflessione sulla natura eteronoma dei sistemi e dei processi culturali, mai totalmente autonomi e in costante cambiamento. Il dinamismo dei sistemi culturali è legato a trasformazioni interne a questi stessi sistemi nei rapporti di forza fra il loro centro e la loro periferia, che a loro volta sono dinamicamente collegati con i centri e le periferie di altri sistemi. In altre parole, forze extra-sistemiche possono influire su un sistema e sui suoi equilibri interni fra parti centrali e periferici. Per Even-Zohar, due elementi responsabili in queste inversioni e permutazioni di potere sono il “repertorio” (*repertoire*), ossia “the aggregate of rules and

¹³⁸ Even-Zohar, Itamar, “System, Dynamics, and Interference in Culture. A Synoptic View”, *Poetics Today*, v. 11, n. 1, 1990, p. 87.

¹³⁹ Sulla teoria dei polisistemi si rimanda a Codde, “Polysystem Theory Revisited”, cit. e a Gentzler, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, Londra e New York, Routledge, 2001 (I ed. 1993), pp. 106-144.

materials which govern both the making and use of any given product”,¹⁴⁰ e la “canonicità” (*canonicity*), definita come una proprietà dinamica che non appartiene semplicemente a un testo quando questo è canonizzato, ossia “inserted into a set of sanctified texts literature (culture) wants to preserve”, ma che può essere attribuito di un modello (letterario) se questo “manages to establish itself as a productive principle in the system through the latter’s repertoire”.¹⁴¹ Il concetto di repertorio – già introdotto nel capitolo precedente in relazione a Moretti – nell’incontro fra sistemi può essere osservato in due tipologie distinte, che Even-Zohar indica come “repertori primari” e “repertori secondari”. I primi occupano una posizione periferica o giovane, dinamica entro il sistema, i secondi occupano una posizione centrale, idealmente statica, custode della propria posizione di centralità; i primi tendono all’innovazione, i secondi alla conservazione.¹⁴² Even-Zohar aggiunge che, entro un sistema culturale, questi modelli e le convenzioni che li plasmano non sono fissi, ma partecipano al generale dinamismo polisistemico di trasferimento e trasformazione dei testi, dei modelli e delle convenzioni all’interno di un sistema o tra un sistema e l’altro: su un piano di sincronicità “it does not take long for any ‘primary’ model, once it is admitted into the center of the canonized system, to become ‘secondary,’ if perpetuated long enough”.¹⁴³ In altre parole, un modello nuovo, di provenienza periferica, può con le giuste condizioni insediarsi nel centro del sistema spodestando altri modelli. Anche se queste distinzioni sono usate da Even-Zohar per il suo lavoro sulla letteratura e la traduzione, lo studioso stesso considera la teoria dei polisistemi come applicabile ad altri fenomeni culturali. È possibile quindi pensare un repertorio cinematografico o della critica cinematografica come un aggregato di regole e materiali (o “testi”) che governano la produzione e la fruizione di opere, ed è possibile parafrasare quanto sostiene lo studioso a proposito del “repertorio letterario”:

If [...] manifestations of "literature" are considered to exist on various levels, the “literary repertoire” may be conceived of as an aggregate of specific repertoires for those various levels. Therefore, a “repertoire” may be the shared knowledge

¹⁴⁰ Even-Zohar, Itamar, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, *Poetics Today*, v. 11, n. 1, 1990, p. 39.

¹⁴¹ Even-Zohar, “Polysystem Theory”, cit., p. 19. “In the (poly)system it is in the repertoire that canonicity is most concretely manifested. While repertoire may be either canonized or non-canonized, the system to which a repertoire belongs may be either central or peripheral”. *Ivi*, p. 17. Sul concetto di canonicity si veda anche Sheffy, Rakefet, “The Concept of Canonicity in Polysystem Theory”, *Poetics Today*, v. 11, n. 3, 1990, pp. 511-522.

¹⁴² *Ivi*, pp. 21-22.

¹⁴³ *Ivi*, p. 21.

necessary for producing (and understanding) a “text”, as well as producing (and understanding) various other products of the literary system. There may be a repertoire for being a “writer”, another for being a “reader”, and yet another for “behaving as one should expect from a literary agent”, and so on. All these must definitely be recognized as “literary repertoires”.¹⁴⁴

Benché alcune delle formulazioni di Even-Zohar siano state accusate di essere eccessivamente astratte o di insistere troppo sui modelli formalisti che le avevano originariamente ispirate, la teoria dei polisistemi è stata accolta soprattutto da studiosi di letteratura e traduzione come modello utile per studiare le interazioni e i processi culturali nella loro dinamicità ed eterogeneità. Oltre ad aver invitato (come altri) a passare dal testo al contesto nello studio dei fenomeni culturali, uno dei meriti della teoria dei polisistemi è l'aver incoraggiato un'apertura di prospettiva sulle relazioni fra i testi e contesti osservati. Secondo Gertzler, nell'approccio polisistemico un “testo”

is always already involved in a multitude of relationships with other elements of other systems at both the center and margins of a cultural whole. [...] Even-Zohar varies his definition of “equivalence” and “adequacy” according to the historical situation [...] beyond prescriptive aesthetics.¹⁴⁵

Seguendo le suggestioni di Even-Zohar, è possibile pensare alla critica cinematografica come un sistema fatto di elementi (attori sociali, modelli, teorie) centrali e periferici, a sua volta situato in un sistema più ampio, quello della cultura cinematografica, sempre in trasformazione e in rapporto con altri sistemi, come ad esempio la critica d'arte o quella letteraria. Accettando come postulato che nessun fenomeno culturale sia isolato, si può pensare anche al testo critico come a un *pastiche* di teorie, impressioni personali e analisi formali influenzate, tra le altre cose, da letture e incontri con la produzione critica di altri paesi. Dalla semplice lettura di una recensione su una rivista straniera, alla traduzione di articoli e monografie, fino alla formazione di legami diretti e alla costruzione di rapporti di collaborazione mediante viaggi e carteggi, sono molti i possibili punti di contatto e compenetrazione tra campi critici di paesi diversi.

Nel dopoguerra, con il procedere dei processi di istituzionalizzazione della critica cinematografica aumentano le occasioni di incontro e si aggiungono nuove tipologie di

¹⁴⁴ Even-Zohar, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, cit., p. 40.

¹⁴⁵ Gertzler scrive dal punto di vista degli studi di traduzione, ma le sue considerazioni sono valide anche per altri ambiti. “Contemporary Translation Theories”, cit., p. 123.

interlocutori. Il polisistema culturale dove si formano e operano i critici cambia, e con esso cambiano il sistema critico, le sue norme e i suoi modelli. Lo studio della fortuna nazionale o transnazionale di una teoria o un saggio – ma anche di un critico o di un periodico – può essere condotto facendo attenzione ai movimenti di questi elementi all'interno dei rispettivi (poli)sistemi e agli effetti prodotti quando la loro traiettoria incontra regole e modelli nuovi, diversi. I concetti dinamici di centro e periferia (o centri e periferie), e quelli di “repertori” primari e secondari possono arricchire la ricerca sulla critica in casi legati all'incontro fra sistemi diversi, come ad esempio: nello studio dei rapporti fra la cinematografica italiana e quella di altri paesi; analizzando il periodico come *Cinema* in relazione ai modelli del rotocalco a cui si ispira e ai rotocalchi cinematografici “minori” che ha ispirato; studiando la produzione critico-teorica a partire dalle opere distribuite in sala in un dato periodo; paragonando le categorie di giudizio della critica cinematografica classica con quelle in uso presso la critica letteraria coeva. Soprattutto, anche nel caso della critica cinematografica, oltre a considerarla come a un sistema in un polisistema culturale più ampio, è possibile pensare alle spinte innovative e alle posizioni conservative che, in una continua lotta per raggiungere una posizione centrale e controllare i processi di canonizzazione, ne caratterizzano e *fanno* la storia.

La teoria dei polisistemi ha evidenti assonanze e punti di contatto con il pensiero di Bourdieu e in particolare con concetto di “campo”, sviluppato negli anni e sistematizzato dal sociologo francese in *Le regole dell'arte* (I ed. francese 1992). Come già mostrato nel capitolo precedente a proposito di *Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee*, i contributi di Bourdieu alla sociologia culturale possono aiutare a formare un quadro teorico utile per affrontare lo studio della cultura e della critica cinematografica. Temi di interesse bourdieusiano come i campi di produzione e di ricezione, i consumi culturali e del gusto, la costruzione, difesa e legittimazione di posizioni sociali, oltre alla circolazione di idee fra campi diversi possono infatti aiutare l'analisi delle pratiche, degli agenti e degli oggetti che costituiscono il “campo cinematografico” e le sue componenti (produzione, circolazione e ricezione).

Il concetto di “campo” si riferisce a una qualsiasi sfera di attività umana dotata di forme di funzionamento, gerarchie e regole proprie, che le conferiscono un certo grado di autonomia, e popolata di agenti sociali che accettano di “giocare” seguendo le regole di appartenenza a tale sfera. Per Bourdieu, ogni campo costruisce nel tempo i propri confini,

le proprie gerarchie, regole e poste in gioco, differenziandosi così dagli altri campi. Caratteristica importante di questi microcosmi sociali è la lotta interna per il controllo dei confini e delle regole del campo stesso: “[n]on basta dire che la storia del campo è la storia delle lotte per il monopolio dell’imposizione delle categorie di percezione e di valutazione legittime; è la *lotta* stessa che fa la storia del campo, è attraverso la lotta che esso assume una dimensione temporale”¹⁴⁶ scrive il sociologo francese. Protagonisti di queste lotte di campo sono coloro che vogliono ottenere o preservare una posizione egemonica al suo interno, in uno scontro fra gruppi consacrati e gruppi di nuovi entranti in cerca di legittimazione:

L'invecchiamento degli autori, delle opere o delle scuole [...] nasce dallo scontro tra coloro che hanno fatta epoca e che lottano per durare, e coloro che non possono fare a loro volta epoca senza relegare nel passato coloro che hanno interesse a fermare il tempo [...]; tra i dominanti che hanno interesse alla continuità, all'identità, alla riproduzione, e i dominati, i nuovi entranti, che hanno invece interesse alla discontinuità, alla rottura, alla differenza, alla rivoluzione. *Segnare un'epoca* significa inseparabilmente *far esistere una nuova posizione* rispetto alle posizioni affermate [...].¹⁴⁷

I nuovi entranti lottano per affermarsi e sostituirsi ai “produttori consacrati”, e sostituire i loro prodotti e loro gusti. Per Bourdieu, ogni partecipante al “gioco” di campo dispone di quantità variabili di *capitale* che può accumulare o spendere a proprio vantaggio nella lotta per il controllo del campo e che lo distingue dagli altri attori sociali. Al capitale economico, Bourdieu aggiunge altre tre forme di capitale: 1) “capitale culturale”, che può essere il patrimonio di conoscenze di cui si dispone, un “saper fare interiorizzato”¹⁴⁸ utile per muoversi nel campo, ma anche oggetti “istituzionali” come titoli scolastici e altri documenti che certificano l’acquisizione di conoscenze o persino beni personali come libri o quadri che, in certi campi, fungono da estrinsecazione del capitale culturale posseduto; 2) “capitale sociale”, ossia la rete delle relazioni di cui si dispone e a cui si può ricorrere per ottenere aiuto o vantaggio nella lotta di campo; 3) “capitale simbolico”, che cambia a seconda del campo a cui si riferisce, indica “tutte le proprietà che sono percepite come legittime”¹⁴⁹ in un dato campo e che, più è accumulato, più si traduce in “prestigio”, nel

¹⁴⁶ Bourdieu, Pierre, *Le regole dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 2013 (I ed. 2005), p. 225.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Boschetti, Anna, *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 36.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

riconoscimento della propria autorità e centralità in quel campo. Osservata sincronicamente, la forma di qualsiasi campo coincide con le posizioni assunte dagli agenti che lo compongono. Per Bourdieu, ogni attore sociale è impegnato nella costruzione dello spazio sociale e nella continua definizione dei confini dei propri campi di appartenenza: “La posizione occupata nello spazio sociale, ossia nella struttura della distribuzione delle diverse specie di capitale, che sono anche delle armi, determina la rappresentazione di quello spazio e la posizione assunta nella lotta per conservarlo e trasformarlo”.¹⁵⁰ Santoro ha sottolineato l’importanza nel pensiero di Bourdieu della natura instabile dei campi, della dinamicità della lotta di campo e della storicità e temporalità dell’esistenza sociale:

Un campo, con la sua forma e le sue forze, è sempre un prodotto della storia. Non c’è sempre stato [...] un campo letterario, ma questo ha dovuto essere costruito (grazie al lavoro di imprenditori culturali quali ad esempio Flaubert e Baudelaire) e per continuare ad esistere deve essere difeso e protetto dalle interferenze e pressioni che giungono da altri campi.¹⁵¹

Il concetto bourdieusiano di campo è stato accostato da alcuni studiosi a quello di sistema elaborato da Even-Zohar. Dopo aver discusso gli spostamenti di testi e modelli fra centri e periferie dei sistemi culturali descritti da Even-Zohar, Sisto li ha collegati alla descrizione fatta da Bourdieu delle operazioni e degli attori sociali implicati nella circolazione di prodotti culturali fra campi di produzione e ricezione.¹⁵² Per Sisto,

Questo modo di impostare il problema consente di tenere insieme la prospettiva strutturalista di Even-Zohar – che cos’è, in fondo, il concetto di “campo” se non una versione sociologica, e dunque più duttile e materialistica, di quello di “sistema”? – con una più marcata attenzione al ruolo attivo di individui e strutture nella produzione di letteratura.¹⁵³

¹⁵⁰ Bourdieu, Pierre, “Spazio sociale e spazio simbolico”, in Bourdieu, Pierre, *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 25.

¹⁵¹ Santoro, Marco, “Presentazione”, in Bourdieu, Pierre, *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino, 2009, p. XVI.

¹⁵² Il riferimento è ancora a Bourdieu, “Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee”, cit. Cfr. cap. 2.

¹⁵³ Sisto, Michele, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2019. Introduzione dell’autore disponibile online su *Le parole e le cose*:

<https://www.leparoleelecose.it/?p=36133&fbclid=IwAR0o1-GO65207L2Xrm5FEGFfC0kDHLN0GculqDFGmKcMBgnfJb9ZAMU8EN8#more-36133> (ultimo accesso 23 settembre 2023). Nell’ambito della storia letteraria, una proposta di integrazione del pensiero di Even-Zohar con le riflessioni di Bourdieu sulla traiettoria sociale e sull’orizzonte di possibilità di ogni agente all’interno di un campo si può leggere in Casas, Arturo, “The constitution of a systemically-based literary

Negli anni, vari studiosi della teoria dei polisistemi hanno guardato con interesse agli studi sulla pratica e la struttura sociale di Bourdieu, nonostante i diversi elementi incompatibili fra le due teorie.¹⁵⁴ La differenza principale fra sistemi e campi è, secondo Codde, la natura aperta, eteronoma dei primi e quella chiusa, autonoma dei secondi:

The relations between the literary field and adjacent fields (cultural or other) are of minor importance for Bourdieu [...] Bourdieu consistently treats the various fields of symbolical goods as autonomous entities and analyzes their internal, field-specific characteristics. Hence, changes in the literary field are mainly independent of external changes.¹⁵⁵

Sheffy individua un'ulteriore differenza fra i due approcci: l'elemento di determinismo sociale presente nella nozione di "habitus":

does not allow for the heterogeneity and dynamics of cultural repertoric options, nor for the leeway for individual variations within a given social formation [...] What lacks in this view is the understanding, so integral to the notion of cultural repertoires in the Polysystem theory, of the *conventional* nature, and hence the relative *autonomy*, of repertoric options (subject to the dynamic of models formation), which, once established, may not only endure beyond the social conditions which initiated them, but also *constrain* – or even *initiate* – other social formations.¹⁵⁶

Tuttavia, se da un lato teoria bourdieusiana dell'habitus non è completamente deterministica,¹⁵⁷ dall'altro, nel concludere una presentazione di teorie simili o compatibili con la sua, lo stesso Even-Zohar ha affermato che "a far more convincing and

history. The cultural system as the object of historical analysis in the research agenda of Itamar Even-Zohar", 452^oF. *The Journal of Literary Theory and Comparative Literature*, n. 11, 2014, pp. 20-42.

¹⁵⁴ Codde, "Polysystem Theory Revisited", cit., pp. 106-107.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 108.

¹⁵⁶ Sheffy, Rakefet, "Models and Habitus. Problems in the Idea of Cultural Repertoire", *Canadian Review of Comparative Literature*, v. 24, n. 1, 1997, p. 38.

¹⁵⁷ Sorba e Mazzini distinguono una fase iniziale, che coincide con *La distinzione* (I ed. francese 1979), dove la visione delle dinamiche dell'agire sociale è abbastanza rigida, con un'enfasi sulla dipendenza dalla posizione sociale nelle scelte di ciascun individuo che tende al determinismo sociale, e una fase più tarda nella quale l'habitus è visto come "un sistema aperto di disposizioni [...] uno spazio di interpretazione". Sorba e Mazzini, "La svolta culturale", cit., p. 124. Come scrive Santoro a proposito della teorizzazione dell'habitus da parte di Bourdieu: "non c'è nulla di necessariamente deterministico [...] dal momento che le influenze che plasmano l'habitus sono sempre numerose, e a quelle della prima infanzia si aggiungono e sovrappongono nel tempo quelle degli ambienti sociali cui successivamente si partecipa". Santoro, "Presentazione", cit., pp. XII-XIII. Cfr. anche Boschetti, "La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu", cit., pp. 37-38.

striking case is the fascinating work of Pierre Bourdieu”.¹⁵⁸ Secondo Even-Zohar, tanto il concetto di campo che quello di habitus hanno affinità con la sua teoria: il campo letterario delineato da Bourdieu in *Le regole dell'arte* ricorda quello di “vita letteraria” proposto da Ejchenbaum come modello per comprendere le relazioni vigenti fra le leggi che regolano la produzione di testi letterari, le forze “which generate these laws, promote them, or make them disappear”¹⁵⁹ La discussione, da parte di Ejchenbaum, dei prodotti letterari a partire dalle reti di relazioni che li condizionano e come risultato di una lotta fra elementi diversi, ispira Even-Zohar e lo avvicina a Bourdieu.¹⁶⁰ Riguardo al concetto di habitus, Even-Zohar scrive che esso fornisce un contributo significativo al legame “between the socially generated repertoire and the procedures of individual inculcation and internalization”.¹⁶¹ Secondo Codde, “[w]hereas Bourdieu focuses on the positions of authors as agents in this field, Even-Zohar tends to focus on the changing positions of models, but the movement of the model obviously entails the movement of the author who creates or uses it”.¹⁶² Sia Even-Zohar che Bourdieu insistono sulla necessità di studiare la cultura come parte di sistemi (o campi) più ampi: il primo “by discussing extrasystemic influences on elements within the system”, il secondo “by considering the position of the literary field as a whole in the structure of the field of power”.¹⁶³ Entrambi si interessano alle lotte per il conseguimento di prestigio, “canonicità”, autorità, capitale; entrambi scrivono di dinamismo del sistema/campo culturale e delle lotte fra posizioni centrali e periferiche (fra chi controlla il campo e i nuovi entranti). Entrambi infine individuano in queste lotte il motore del cambiamento all’interno del sistema/campo culturale stesso.¹⁶⁴

¹⁵⁸ Even-Zohar, “Polysystem Theory”, cit., p. 3.

¹⁵⁹ Even-Zohar, Itamar, “The ‘Literary System’”, *Poetics Today*, vol. 11, n. 1, 1990, p. 30.

¹⁶⁰ *Ibidem*. Per Ejchenbaum, la forma d’arte è “fluida”, composta da strati “in costante movimento e interazione, dove uno di essi tende a sottomettere tutti gli altri, assurgendo al ruolo di principio organizzativo. In base a questa visione, l’opera non è un luogo di armonica, composta, irenica coesistenza, ma, tutt’al contrario, è uno spazio conflittuale, un campo di lotta, che per rimanere solidamente intero è di necessità solcato dall’interazione dinamica degli elementi che cercano di sopraffarsi vicendevolmente”. Sini, Stefania, “L’intero irrequieto. Sulla poligenesi dell’idea strutturale nel pensiero russo del primo Novecento”, *Enthymema*, n. 1, 2010, p. 214.

¹⁶¹ Even-Zohar continua: “Bourdieu supports the hypothesis that the models functionalized by an individual, or by a group of individuals, are not universal or genetic schemes, but schemes conditioned by dispositions acquired by experience, i.e., time- and place-dependent. This repertoire of models acquired and adopted (as well as adapted) by individuals and groups in a given milieu, and under the constraints of the prevailing system of relations dominating this milieu, is labeled “habitus”. Even-Zohar, Itamar, “Factors and Dependencies in Culture. A Revised Outline for Polysystem Culture Research”, *Canadian Review of Comparative Literature*, v. XXIV, n. 1, 1997, pp. 24-25.

¹⁶² Codde, “Polysystem Theory Revisited”, cit., pp. 110-111.

¹⁶³ *Ivi*, p. 110.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 111.

3.2 Forme di collaborazione critica: mondi e reti.

In *I mondi dell'arte*, Howard Becker ha proposto di guardare alla creazione di un'opera d'arte come a un fatto collettivo, come al risultato della collaborazione di più persone. Per Becker, qualsiasi attività di produzione, compresa l'arte, richiede l'apporto di un certo numero di persone che operano seguendo convenzioni condivise. Quando questi apporti si organizzano in routine e nascono una suddivisione dei compiti e dei modelli di cooperazione con il fine di produrre un'opera d'arte, si può parlare di "mondi dell'arte".¹⁶⁵ Per Becker, "artista" è chi, per convenzione, "porta un contributo unico e indispensabile all'opera, rendendola arte"¹⁶⁶ e quindi occupa una posizione "centrale" nella rete di cooperazione coinvolta nella produzione di un'opera; ma la struttura della rete di attività necessarie per la creazione di un'opera è mutevole nel tempo e può portare a trasformazioni dello status "centrale" o "di supporto" di un'attività.¹⁶⁷ Cercando di dimostrare che qualsiasi prodotto artistico non è il frutto dell'operato di una singola personalità creatrice, Becker esamina tutte le attività necessarie affinché nasca un'opera d'arte, dall'ideazione al reperimento degli strumenti e dei materiali necessari, alla sua fabbricazione e alla sua esibizione, fino ad ogni "attività di supporto" a queste diverse fasi.¹⁶⁸ Significativamente, per Becker i mondi dell'arte comprendono anche le fasi precedenti e successive alla realizzazione di un'opera: la formazione tecnica e artistica delle parti coinvolte, la valutazione delle opere, la formulazione e la tutela di discorsi e teorie che giustifichino l'esistenza dell'arte e delle attività ad essa legate. Questo secondo ordine di attività – dove rientrano i teorici, i critici e gli studiosi d'arte – serve a "formulare e sostenere quel fondamento logico grazie al quale tutte le altre attività acquistano senso e ragion d'essere", a fornire l'educazione necessaria a chi produce e fruisce opere d'arte e a indicare con un "riesame critico di ciò che è stato fatto e verrà fatto" modelli validi da seguire a chi partecipa alla produzione artistica.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Becker, Howard S., *I mondi dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 17 e pp. 50-51.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 50.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 33.

¹⁶⁸ Per Becker sono attività di supporto "ogni tipo di attività tecnica (che agisce sui dispositivi utilizzati nella realizzazione dell'opera) come pure quelle attività che servono semplicemente a liberare gli esecutori dalle incombenze quotidiane". *Ivi*, p. 20.

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 20-21.

Rispetto al “campo” di Bourdieu, gerarchico e caratterizzato da lotte intestine per il potere fra diverse posizioni, il “mondo” di Becker è al contrario basato sulla collaborazione fra individui, su convenzioni e sulla negoziazione come pratica risolutiva di conflitti: da un lato il conflitto, dall’altro l’interazione. Benché Becker privilegi la cooperazione, i mondi da lui teorizzati non sono però esenti da conflitti e tensioni interne e proprio la sua discussione del ruolo nei mondi artistici dell’attività critica ed estetica trova alcuni punti di contatto con le lotte egemoniche descritte da Bourdieu. Per Becker, nell’insieme delle mansioni che formano i mondi dell’arte, il ruolo della teoria è di costruire sistemi di classificazione di attività e oggetti considerati “artistici” e di contribuire a guidare la produzione di questi oggetti; quello della critica è di applicare questi sistemi alle opere d’arte e contribuire a creare la “reputazione” artistica di persone e opere.¹⁷⁰ Per Becker l’estetica, quando è accettata da un gruppo di partecipanti al mondo dell’arte, “permette di stabilizzare i valori e quindi di regolare la pratica”,¹⁷¹ offre alla produzione una base teorica di aspettativa circa l’artisticità di un oggetto o attività e quindi “rende possibili forme di cooperazione regolari”.¹⁷² In questa visione collettiva e cooperativa della produzione di opere d’arte, teorici e critici svolgono per Becker una fondamentale azione di rinnovamento mediante le costanti revisioni delle proprie teorie e dei modelli di giudizio impiegati.¹⁷³ Se per produrre e riprodurre arte è necessaria collaborazione, il mondo dell’arte si mantiene vitale anche grazie alla competizione, componente necessaria al rinnovamento del mondo stesso e in cui l’elaborazione “a monte e a valle” di teorici e critici ha un ruolo non secondario. Il rapporto fra produzione artistica ed elaborazione estetica è doppio. Da un lato, “[q]uando emergono nuovi stili artistici, essi entrano in competizione per ottenere gli spazi disponibili, e lo fanno anche proponendo nuovi criteri estetici in base ai quali le diverse opere ottengono di accedere alle opportunità distributive”.¹⁷⁴ Dall’altro, a questo avvicendamento corrispondono nuove teorie che “entrano in competizione con quelle preesistenti, estendendole o correggendole” e che emergono quando le vecchie teorie

¹⁷⁰ *Ivi*, pp. 149-151.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 152.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ “Un’estetica deve essere mantenuta e aggiornata in modo che possa convalidare sul piano logico ciò che il pubblico percepisce come importante, mantenendo in tal modo vivo e coerente il legame tra ciò che è già stato legittimato e le nuove proposte.” *Ivi*, p. 156.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 162.

non possono più dare conto in modo adeguato dei pregi di opere largamente accettate da membri autorevoli del mondo dell'arte in questione. Quando non c'è un'estetica che legittimi in teoria ciò che ha già trovato legittimazione per altre vie, qualcuno elaborerà una teoria in grado di farlo.¹⁷⁵

Nei mondi dell'arte i critici sono coloro che, “da molti o dalla maggior parte delle persone interessate”, sono investiti dell'autorità di parlare di arte e di giudicarla: “ciò che permette loro di fare la distinzione e di farla valere è che gli altri sono disposti a riconoscere il loro diritto di farlo”.¹⁷⁶ Pur non arrivando agli estremi di Bourdieu, anche Becker individua tensioni che percorrono i mondi dell'arte e che sono in ultima analisi riconducibili a questioni di egemonia: ottenere il potere di decidere e come cosa sia o non sia arte, quali elementi rendano un'opera “artistica” e soprattutto far accettare nel mondo artistico di riferimento i propri criteri come validi.¹⁷⁷

Le relazioni fra il “campo” di Bourdieu e il “mondo” di Becker sono state discusse più volte da sociologi e studiosi di cultura.¹⁷⁸ Santoro ha commentato i due approcci, interazionista per Becker e strutturalista per Bourdieu, indicandone la differenza fondamentale:

While Becker focuses his approach on patterns of concrete, visible interactions, Bourdieu moves beyond interaction toward what he conceives of as the deeper and stronger structures, made up of “objective relations”, which exist and produce effects independently, and even in spite, of concrete interactions. [...] While the first is appealing because of its empirical strength and anti-determinist posture, the second looks attractive exactly because it promises to go beyond the visible and to capture the hidden logics at work, a promise clearly appealing for critical sociology.¹⁷⁹

Una possibile risposta a questa impasse, suggerisce Santoro, è la proposta di Bottero e Crossley di guardare alle reti sociali, “a move suggested by Becker's vocabulary (he often describe ‘worlds’ as networks of interpersonal relations), as well as by Bourdieu's orientation towards structural properties”.¹⁸⁰ Bottero e Crossley individuano nelle nozioni di campo e mondo differenze complementari che, secondo loro, l'analisi delle reti

¹⁷⁵ *Ivi*, pp. 163-164.

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 168-169.

¹⁷⁷ Becker scrive della necessità di un “accordo preventivo” informale tra membri di un mondo artistico sui criteri per distinguere cosa sia o non sia arte. *Ivi*, pp. 173-174.

¹⁷⁸ Anche dallo stesso Becker in Becker, Howard S.; Pessin, Alain, “A Dialogue on the Ideas of World and Field”, *Sociological Forum*, v. 21, n. 2, 2006, pp. 275-286.

¹⁷⁹ Santoro, Marco, “From Bourdieu to Cultural Sociology”, *Cultural Sociology*, v. 5, n.1, 2011, p. 18.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

sociali e una riconsiderazione del capitale come qualcosa che viene scambiato in queste interazioni possono aiutare ad armonizzare: da un lato, le formulazioni di Bourdieu sono considerate troppo astratte e focalizzate sulle posizioni all'interno del campo; dall'altro, la priorità data ai legami interpersonali concreti da parte di Becker porta a mettere in secondo piano la struttura generale delle reti sociali.¹⁸¹ Per i due autori, “[a] greater focus on networks within ‘world analysis’ [...] would allow it to incorporate the strengths of ‘field analysis’ while remaining more sensitive to the importance of concrete ties and interaction”.¹⁸² Se una analisi vera e propria delle reti sociali non rientra negli obiettivi di questo elaborato, anche a causa dell'insufficienza dei dati a disposizione dagli archivi, l'invito di Bottero e Crossley a considerare *sia* i legami concreti *sia* le strutture simboliche in cui sono implicati può risultare produttivo anche per una ricerca non di area sociologica come la presente. Come sostengono i due autori, l'idea di uno spazio sociale fatto di “posizioni” e regolato da volumi di capitale non è incompatibile con un modello che privilegia legami e interazioni:

Actors can simultaneously possess resources and interact and form relations with one another. [...] Indeed, the concept of “capital” entails “exchange value”, which necessarily presupposes “exchange” – a form of interaction. There is no capital without exchange relations, and without capital there is no Bourdieusean social space and thus no positions in space as Bourdieu defines them. One of Bourdieu’s key concepts (capital) presupposes interaction [...]. Furthermore, we note that the conflicts and struggles that Bourdieu deems constitutive of fields are in themselves “positive” ties between those occupants or positions.¹⁸³

Nello studiare le reti relazionali di un individuo o di un gruppo è necessario ricordare che una rete è una rappresentazione semplificata, una riduzione, una struttura astratta.¹⁸⁴ Occorre quindi fare attenzione nel trarre conclusioni a partire da una rete sociale. Anche se si opera fuori dalla *Social network analysis*, è necessario fare attenzione alla quantità e alla qualità dei dati disponibili e a dove stabilire i confini della rete che intende studiare. Nel presente lavoro la rete aristarchiana sarà osservata come un oggetto multicentrico e dinamico: Aristarco è un nodo, importante, di una rete di relazioni interpersonali entro la

¹⁸¹ Bottero, Wendy; Crossley, Nick, “Worlds, fields and networks. Becker, Bourdieu and the structures of social relations”, *Cultural Sociology*, vol. 5, n. 1, 2011, pp. 100.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ivi*, pp. 115-116.

¹⁸⁴ Newman, Mark E. J., *Networks*, Oxford, Oxford University Press, 2019, II edizione.

quale avvengono la circolazione di informazioni, lo scambio di idee, il funzionamento dell'equipe redazionale o editoriale e lo svolgimento di attività con esiti pubblici o istituzionali. La composizione della rete professionale di Aristarco sarà osservata nel suo mutare nel tempo a seguito di incontri e scontri con collaboratori diretti, altri critici e altri studiosi, cercando di isolare dall'enorme numero di "nodi" che la compongono alcuni casi rappresentativi.

L'approccio interazionista di Becker può essere utile allo studio del lavoro critico, aiutando a spostare l'attenzione sulla divisione del lavoro in un campo (o mondo) così poroso, e sul ruolo degli incontri, delle collaborazioni e delle negoziazioni tra individui nell'insieme di saperi e mansioni che costituiscono il "mestiere" critico. Poiché nel presente elaborato gli oggetti d'analisi sono la traiettoria professionale di Aristarco e il suo ruolo come figura nodale per la cultura cinematografica del dopoguerra, il lavoro di Becker sui mondi dell'arte e le sue considerazioni sul ruolo dei critici sembrano particolarmente idonei allo studio dei legami di collaborazione necessari al "funzionamento" del progetto culturale del critico. L'appello di Becker a "vedere ogni cosa in una società come il lavoro di qualcuno",¹⁸⁵ sostituendo all'idea di una singola personalità creatrice quella di "catene di cooperazione"¹⁸⁶ – ma, come fa lo stesso Becker, non ignorando l'esistenza di conflitti interni e interessi personali o di categoria – sembra utile per analizzare l'archivio di lavoro e l'attività del direttore di una rivista longeva come *Cinema Nuovo*, i legami con i redattori e i collaboratori principali e, questione non meno importante, il contributo di figure "marginali" in tutte le fasi di produzione della rivista o realizzazione di progetti e iniziative legate al suo direttore.

3.3 Studiare il "campo" della critica cinematografica italiana

Prima di passare nei capitoli seguenti a casi studio specifici, è utile presentare brevemente un panorama degli studi sulla critica cinematografica italiana che, soprattutto in anni recenti, si sono moltiplicati. La chiamata agli archivi degli studiosi di critica

¹⁸⁵ Becker, "I mondi dell'arte", cit., p. 7.

¹⁸⁶ Ivi, p. 40.

cinematografica descritta nel primo capitolo è solo l'ultima fase di un percorso più lungo di ricerche a cui è fondamentale guardare prima di iniziarne di nuove.

Benché una “vocazione autoscopica”¹⁸⁷ sia presente nella critica sin dal dopoguerra, con una costante produzione di scritti auto-riflessivi sulla critica, sulla sua efficacia e influenza, sui modelli teorici a cui essa deve o non deve guardare e sui criteri di giudizio impiegati, è dagli anni Settanta che comincia una tendenza alla sistematizzazione retrospettiva e allo *studio* della critica cinematografica. A iniziare sono gli stessi critici: nel 1972 per i Quaderni del SNCCI (Sindacato nazionale critici cinematografici italiani) esce la raccolta di saggi *Responsabilità sociali e culturali della critica cinematografica*;¹⁸⁸ due anni dopo si tiene su temi simili un convegno a Ferrara, i cui atti sono pubblicati nel 1976 sempre sotto gli auspici del SNCCI.¹⁸⁹ Nello stesso decennio aumentano le ricerche e gli articoli di carattere storico sulla critica, sia su riviste specializzate che in ambito accademico.¹⁹⁰ Nel 1973 è avviata la ricerca sociologica *La critica cinematografica in Italia*, coordinata da Bruno De Marchi e condotta da ricercatori della Scuola superiore delle comunicazioni sociali dell'Università Cattolica; ricerca che sarà pubblicata nel 1977 in volume¹⁹¹ e, parzialmente adattata, sotto forma di un lungo articolo su *Bianco e Nero* firmato da De Marchi.¹⁹² Negli anni Ottanta e Novanta, Cristina Bragaglia,¹⁹³ Lorenzo Pellizzari,¹⁹⁴ Francesco Casetti,¹⁹⁵ e altri¹⁹⁶ realizzano lavori sempre più approfonditi di ricerca sulla

¹⁸⁷ Bioni, Claudio, “Le riviste di cinema e la cultura cinematografica italiana dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta. Uno sguardo d’insieme”, in Guerra, Michele; Martin, Sara (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Bologna, Il Mulino, 2020, p. 64.

¹⁸⁸ Ferrero, Adelio, *et al.*, *Responsabilità sociali e culturali della critica cinematografica*, Venezia, Marsilio - Quaderni del SNCCI, 1972.

¹⁸⁹ Bolzoni, Francesco (a cura di), *Critici e autori: complici e/o avversari?*, Atti del Convegno, Ferrara, 9-10 novembre 1974, Venezia, Marsilio-Quaderni del SNCCI, 1976.

¹⁹⁰ Si segnala *Bianco e Nero*, ormai rivista di carattere monografico, che all’inizio degli anni Settanta pubblica la raccolta di saggi e interviste curata da Giorgio Tinazzi *Strutturalismo e critica del film (Bianco e Nero*, nn. 3-4, marzo-aprile 1972) e l’antologia critica a cura di Bianca Pividori *Critica italiana primo tempo: 1926-1934 (Bianco e Nero*, a. XXXIV, nn. 3-4, marzo-aprile 1973).

¹⁹¹ De Marchi, Bruno (a cura di), *La critica cinematografica in Italia. Rilievi sul campo*, Venezia, Marsilio, 1977.

¹⁹² De Marchi, Bruno, “Primi materiali per una teoria della critica cinematografica”, *Bianco e Nero*, nn. 3, 4, 5-6, 1977.

¹⁹³ Bragaglia, Cristina, “Le riviste del cinema”, in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, quaderno n. 74, XIV Mostra Internazionale del nuovo cinema (Pesaro, 3-10 giugno 1978), Melchiorri, Pesaro, 1978. Bragaglia, Cristina, *Critica e critiche*, Cooperativa Libreria I.U.L.M., Milano, 1987.

¹⁹⁴ Alcuni dei saggi sulla critica cinematografica italiana scritti da Pellizzari negli anni Ottanta e Novanta sono raccolti in Pellizzari, Lorenzo, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Roma: Bulzoni, 1999.

¹⁹⁵ Casetti, Francesco, *Teorie del cinema, 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.

¹⁹⁶ Occorre menzionare due serie di volumi sulla storia del cinema italiano che dedicano ampio spazio alla storia della critica: quella di Gian Piero Brunetta per Editori Riuniti e, in versione aggiornata, per Laterza; quella collettiva in dodici volumi edita da Marsilio in collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografica.

storia della critica e della teoria in Italia, recuperando nomi dimenticati e dando avvio alla formazione di un “canone” della letteratura critica tramite la curatela di antologie dedicate all’opera di alcuni critici ora *classici*.¹⁹⁷ Negli ultimi vent’anni lo studio della critica è sempre più diventato oggetto d’interesse accademico, con l’istituzione di corsi universitari o con libri e ricerche a essa dedicati sia con l’intento di una sua descrizione generale, sia indagandone aspetti specifici.¹⁹⁸ Con il tramonto della critica cartacea novecentesca e la sua odierna frammentazione digitale, la critica, diventata per gli storici del cinema “una galassia sempre più difficile da mappare”, come scrivono Guerra e Martin,¹⁹⁹ un oggetto di studio che richiede approcci nuovi, dal ritorno agli archivi, al lavoro per team, all’impiego di strumenti provenienti da altre discipline.

Un problema centrale delle ricerche sulla critica è la sua definizione. Due studi, pubblicati a molti anni di distanza l’uno dall’altro, possono fungere da guida. Da una prospettiva semiotica, nel 1975 Francesco Casetti pubblica il pionieristico articolo *Per una definizione della critica cinematografica*, dove si tenta appunto di definire la critica, individuare il “dominio” (il suo raggio di azione), e di analizzare le diverse forme di discorso critico in relazione alle categorie della retorica. L’articolo è ancora oggi di grande interesse per come affronta la natura complessa della nozione di critica cinematografica. Per Casetti, “critica” indica almeno quattro realtà diverse:

1) Un dato “testo”, ossia

[U]n singolo “pezzo” o un singolo “brano” con un proprio oggetto (questo o quel film, questo o quel cinema, questa o quella produzione), con una propria fisionomia (la forma del saggio piuttosto che quella della recensione o dell’intervento spicciolo), con una propria esistenza materiale (testo scritto, o intervento orale, o “crito-film” – e cioè film che analizza un altro film) [...].²⁰⁰

¹⁹⁷ Con la loro opera di monumentalizzazione, le antologie commentate da studiosi (come quella degli scritti di Viazzi curata da Bragaglia (1979) o quelle curate da Pellizzari per le edizioni Falsopiano dai primi anni Duemila) sono diverse dalle numerose raccolte di recensioni pubblicate dai loro stessi autori e presenti in buona quantità sul mercato sin dal dopoguerra.

¹⁹⁸ Per ragioni di spazio, è impossibile elencare tutti gli studi sulla critica cinematografica pubblicati negli ultimi vent’anni. Opere di carattere generale sono Bisoni, Claudio, *Il linguaggio della critica cinematografica*, Bologna, Revolver Libri, 2003; Bisoni, Claudio, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Bologna, Archetipolibri, 2006; Pezzotta, Alberto, *La critica cinematografica*, Roma, Carocci, 2007; Bisoni, Claudio, *La critica cinematografica. Un’introduzione*, Bologna, Archetipolibri, 2013; Lotti, Denis, *Il cinema tra le colonne. Storia, metodi e luoghi della critica cinematografica in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2020.

¹⁹⁹ Guerra e Martin, “Atti critici in luoghi pubblici”, cit., p. 15.

²⁰⁰ Casetti, Francesco, “Per una definizione della critica cinematografica”, *Ikon*, nn. 92-93-94, gennaio-settembre 1975, p. 98

2) “Un *insieme* di testi di un certo tipo, o di una classe di discorsi simili tra di loro”, in un passaggio rispetto alla definizione precedente dal “singolo al collettivo”.²⁰¹

3) Una “norma”, che Casetti definisce come

[Q]uel qualcosa che permette di unificare dei testi diversi sotto un’unica etichetta e che insieme li distingue da un qualcosa che è “diverso”; ciò che isola, ad esempio, nell’unità di un fascicolo – per le riviste cinematografiche – o nello spazio limitato di una pagina – per i quotidiani –, il “pezzo” critico dal saggio teorico, o dall’informazione tecnica, o dalla notizia scandalistica [...]; e insieme ciò che fa sì che questo pezzo appartenga alla “critica”.²⁰²

4) Una “istanza”, ossia “qualcosa che ‘spinge’ a produrre certi discorsi incanalandoli lungo certi itinerari e obbligandoli a rispettare certe regole”. Questa nozione designa “il modo in cui la critica cinematografica è quello che è, indica il meccanismo interno che i singoli testi mettono in moto o la regola che istituisce l’insieme nel suo complesso”,²⁰³ lo *sguardo* critico.

Casetti riassume queste quattro determinazioni della nozione di “critica cinematografica” come un “processo”: “si parte da una istanza (un gesto pressappoco equivalente alla scelta di una lingua compiuta da chi sa esprimersi in più d’una), si produce un testo, lo si riconosce parte di un insieme e si arriva a definirlo sulla base di una norma”.²⁰⁴ Ricollegandosi all’articolo di Casetti, che descrive la critica come discorso sul cinema e “istituzione”, Bioni avvia una riflessione sugli aspetti istituzionali della critica cinematografica: “la critica come norma che stabilisce uno scarto rispetto ad altri tipi di discorso; la critica come sistema discorsivo legato a strutture più o meno stabili; la critica come insieme di saperi istituzionalizzati che partecipano alla definizione generale di una cultura”.²⁰⁵ La critica cinematografica secondo Bioni “non si identifica con una disciplina precisa” con nozioni, linguaggi formalizzati e protocolli univoci, definiti, riconosciuti; è invece “composta da conoscenze imperfette, da prestiti e tradimenti di nozioni ereditate

²⁰¹ *Ibidem*. Casetti spiega che se il primo caso – la critica come testo – corrisponde a quando si dice, ad esempio, “sono d’accordo con questa critica” riferendosi a una singola recensione, il secondo caso – la critica come insieme di testi – corrisponde a quando si dice “la critica è stata concorde nell’elogio”. *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ivi*, pp. 98-99.

²⁰⁴ Aggiunge Casetti: un processo “circolare, dato che l’istanza a sua volta partirà dalla coscienza, o dall’esistenza, di una norma”. *Ivi*, p. 99.

²⁰⁵ Bioni, “La critica cinematografica”, cit., p. 76.

da campi di sapere più definiti e certi (teoria del cinema, teoria della letteratura, critica d'arte, critica letteraria ecc.).²⁰⁶ Bisoni propone quindi due prospettive per affrontare e l'analisi della critica cinematografica e tentarne una definizione: la critica come *formazione discorsiva* "che funziona come un sistema di dispersione di saperi differenti", una "zona di passaggio fra saperi diversi" capace di captare idee e pratiche culturali rendendole proprie; la critica come *campo disciplinare*, ma un campo debole, poroso, instabile, con poche "regole" o requisiti di accesso e di cui è difficile definire i confini.

Salvo casi specifici, per evitare fraintendimenti nel presente elaborato sarà mantenuta una terminologia bourdieusiana. Gli oggetti di studio – la critica cinematografica italiana *classica, militante* e su riviste *specializzate* in generale e la parabola professionale di Guido Aristarco in particolare – sembrano più agilmente analizzabili impiegando le nozioni di "campo" o "capitale" e ricorrendo alla visione degli ambiti culturali come arene di lotte per il loro controllo e la loro definizione. Per il periodo preso in esame, infatti, la nozione di campo è sembrata adatta per un insieme di attività finalizzate a promuovere e difendere una certa idea di cinema. Le lotte fra gruppi (le riviste) o singoli critici, così accese negli anni presi in esame, sono finalizzate alla conquista di una posizione di preminenza e dell'autorità necessarie per "dettare legge" rendendo il proprio nome riconoscibile e le proprie tesi o i propri giudizi di valore più efficaci e accettati dai lettori (e, idealmente, da registi e produttori). In questo senso, sembra utilizzabile la definizione di "campo critico", inteso come un insieme di relazioni che dipende

dai rapporti di forza *interni* al campo, cioè dal modo in cui il "capitale simbolico specifico" (il "riconoscimento", la "consacrazione" [...]) è distribuito tra le posizioni che, attraverso la competizione, concorrono a definire l'assetto del campo, le sue gerarchie, la sua problematica e la posta in gioco.²⁰⁷

A questo riguardo, è utile aggiungere quanto scrive Bourdieu a proposito di critica (letteraria) e omologia culturale. Per Bourdieu, non solo la posizione occupata nel campo dagli attori sociali influenza la produzione e la ricezione di un prodotto culturale, ma esistono relazioni di omologia fra diversi campi e collegamenti tra lo spazio sociale e culturale occupato da produttori e consumatori.²⁰⁸ Opposizioni come arte e denaro, avanguardia e popolare, sono principi di differenziazione che rivelano la "coincidenza che

²⁰⁶ Ivi, pp. 76-77.

²⁰⁷ Boschetti, "La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu", cit., p. 54.

²⁰⁸ Bourdieu, "Le regole dell'arte", cit., pp. 230-231.

si stabilisce tra le diverse categorie di opere offerte e le aspettative delle diverse categorie di pubblico".²⁰⁹ Questi rapporti di omologia condizionano tutti gli attori dello spazio sociale, critica e pubblico compresi, e possono spiegare la divisione, soprattutto novecentesca, fra critica cinematografica specializzata e critica quotidianista: ciascuna occupa una propria posizione all'interno del campo, popola spazi e impiega stili e approcci diversi, in accordo con le aspettative dei propri lettori, che in cambio gli riconoscono l'autorità di parlare di cinema in un certo modo. Se alle posizioni occupate nello spazio sociale corrispondono quindi differenti categorie di percezione e valutazione, per Bourdieu nel caso dei critici

L'omologia tra la loro posizione all'interno del campo intellettuale e la posizione del loro pubblico è il fondamento di un'oggettiva connivenza [...] che fa sì che essi non difendano mai tanto sinceramente, quindi anche efficacemente, gli interessi della loro clientela come quando difendono i loro interessi contro gli avversari, i critici che occupano posizioni opposte alle loro nel campo di produzione.²¹⁰

Queste lotte di (sotto)campo critico si svolgono entro un campo culturale gerarchizzato dove autori, critici e pubblico trovano una propria collocazione e, in caso di omologia delle loro posizioni sociali, trovare una certa affinità. Così il teatro dove si inscena un dramma, la casa editrice con cui si pubblica un libro o la rivista a cui si collabora sono importanti in quanto

A ogni autore, a ogni forma di produzione e di prodotto corrisponde un *luogo naturale* (già esistente o da creare) nel campo di produzione e in quanto i produttori o i prodotti che non sono al posto giusto – che sono, come si dice, fuori luogo – sono più o meno condannati a fallire: tutte le omologie che garantiscono un pubblico adeguato, critici comprensivi [...] a chi ha trovato il suo posto nella struttura [...]. Un critico può avere "influenza" sui propri lettori soltanto perché sono loro a concedergli tale potere in quanto strutturalmente concordi con lui nella loro visione del mondo sociale [...].²¹¹

Proprio l'importanza del rapporto di fiducia e "affinità elettiva" che la critica cerca di costruire con i propri lettori è una questione chiave per comprendere la ragione delle lotte nel campo critico. L'ansia per la perdita della propria influenza è stata indicata da Frey

²⁰⁹ *Ivi*, p. 231.

²¹⁰ *Ivi*, pp. 231-232.

²¹¹ *Ivi*, p. 234.

come una costante della critica cinematografica, perennemente afflitta nella sua storia dalla convinzione di vivere una crisi di autorità irreversibile. Per Frey

The question of authority is vital for the critic: through its possession he or she is granted the legitimacy to describe, explain, elucidate, contextualize, and/or evaluate a certain cultural object or topic to a certain audience. It implies the quasi-contractual obligation for this audience to listen to, engage with, and ultimately respect the critic's pronouncements – not necessarily to agree with them, but to grant the critic the right to make them. [...] [C]ritical authority is a textual position that assumes the privilege to speak on a certain matter; the authority is asserted by critics and tacitly granted by their readers.²¹²

La critica ha costantemente lottato per affermarsi come elemento *necessario* all'interno della cultura cinematografica, adottando nei decenni diverse strategie. Frey delinea la storia della ricerca di autorità da parte della critica (e, in parallelo, quella della sua "crisi") proponendo una suddivisione in fasi distinte: una fase iniziale, nell'anteguerra, durante la quale i critici hanno innanzitutto lottato per una legittimazione artistica e culturale del cinema, vista come condizione necessaria per una legittimazione della critica medesima;²¹³ una seconda fase, in cui la critica cerca di presentarsi come agenzia di mediazione qualificata tra industria e pubblico, col desiderio di dimostrare la propria autorità e competenza in questioni cinematografiche e distinguersi dai comuni spettatori;²¹⁴ una terza fase, nel dopoguerra, durante la quale i critici devono mantenere la propria autorità in un panorama culturale e cinematografico in trasformazione dove lettori e spettatori si fanno più esigenti e la rivalità fra critici con approcci diversi più accesa;²¹⁵ una quarta fase, relativamente più recente, di dispersione multimediale della pratica critica e frammentazione dei pubblici che coincide con nuovi dibattiti sulla funzione della critica e rinnovati timori sulla perdita della sua autorità.²¹⁶ Benché Frey abbia basato il proprio lavoro su ricerche sulla critica tedesca, francese e anglosassone, la sua descrizione della perenne "ansia di autorità" della critica in rapporto con il pubblico dei lettori-spettatori è valida anche per il caso italiano. Come scrivono Noto e Mariani, in Italia la ricerca di una propria legittimazione da parte dei critici deve fare i conti con

²¹² Frey, Mattias, *The Permanent Crisis of Film Criticism: The Anxiety of Authority*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, p. 18.

²¹³ *Ivi*, pp. 25-32.

²¹⁴ *Ivi*, pp. 41-59.

²¹⁵ Il riferimento è soprattutto a casi studio discussi da Frey nei capitoli 3 (pp. 61-79) e 4 (81-99).

²¹⁶ *Ivi*, pp. 2125-139.

alcune specificità legate alla diffusione di cultura cinematografica nel Paese: “la presenza di forme associative ramificate, la pervasività del discorso politico e ideologico, la geografia dispersiva e policentrica della cultura italiana”.²¹⁷ I due autori tracciano quindi le coordinate della critica cinematografica italiana attorno e durante la sua fase di istituzionalizzazione (tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta) focalizzandosi su eventi, luoghi e reti attraverso cui ha operato e da cui è stata segnata. Nella critica del periodo sono osservate tre dinamiche fondamentali: una “dialettica geografica” che restituisce l’immagine della critica come un’“articolata ‘road-map’ [...] terreno di ‘spazializzazione’ del discorso sul cinema”; una “dialettica generazionale”, osservata nelle reti sociali dei critici, che mostra una critica condizionata da una variabile temporale che “agisce in maniera produttiva sul discorso critico, genera fasi di crisi, innesca processi di riposizionamento politico e ideologico”; una “dialettica di campo”, per gli autori spesso connessa a questioni di formazione, metodo e disciplinarizzazione della critica, che descrive “lo spazio dove il critico si riconosce, si definisce, traccia gli orizzonti del discorso sul cinema e delimita le linee del suo intervento nella sfera pubblica, quindi i modi e i criteri di esercizio della sua autorità o, se si preferisce, de suo potere”.²¹⁸ Studiando il rapporto fra pubblico e critica cinematografica italiana negli anni Cinquanta a partire dallo spoglio di alcuni periodici del tempo (*Cinema, Cinema Nuovo, Rassegna del film*), Noto ha sottolineato come le rappresentazioni del pubblico su queste pubblicazioni siano funzionali alla legittimazione culturale degli stessi critici, oltre che del cinema. Per Noto, la critica degli anni Cinquanta vuole proporsi come una necessaria agenzia di intermediazione fra produzione e pubblico, trattando quest’ultimo sia come un soggetto meno competente e indisciplinato da cui distinguersi e da guidare, sia come alleato per rendere più pressanti le proprie richieste all’industria cinematografica.²¹⁹

l’atteggiamento pedagogico e paternalista dei critici/collaboratori non serve soltanto al mantenimento di una posizione di privilegio dello scrivente rispetto alla massa degli spettatori comuni. Serve anche e soprattutto a disciplinare il campo dei

²¹⁷ Mariani, Andrea; Noto, Paolo, “Critica e potere nella cultura cinematografica italiana. Processi e cicli di consolidamento”, in Guerra, Michele; Martin, Sara (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Bologna, il Mulino, 2020, p. 22.

²¹⁸ *Ivi*, pp. 43-44.

²¹⁹ Noto, Paolo, “Immagini del pubblico nella stampa cinematografica italiana degli anni Cinquanta”, *Cinema e storia*, n. 7, p. 33.

discorsi sul cinema, dotarlo di regole e categorie interpretative proposte dalla critica e condivise dagli spettatori.²²⁰

Negli anni Cinquanta, la critica è nel pieno della sua fase di istituzionalizzazione e legittimazione culturale: dopo la diffusione della stampa specializzata e la comparsa della figura del critico di professione nell'anteguerra, il dopoguerra vede la crescita del pubblico cinematografico e un boom editoriale che comprende anche le riviste di cinema: ogni testata si dota di un critico cinematografico di riferimento; nascono circoli, associazioni di categoria, un sindacato;²²¹ si moltiplicano gli articoli e i dibattiti autoreferenziali; si incomincia a pensare al "salto" istituzionale dell'università. Se la critica classica non è un campo coeso e chiaramente delimitabile, essa è comunque formata da sottogruppi o "sotto-comunità in lotta"²²² per l'egemonia, per il potere di orientare i discorsi sul cinema e sulla stessa critica.²²³ Le nozioni stratificate di campo e capitale sembrano perciò utili per provare a spiegare l'indirizzo di una rivista o gli atteggiamenti assunti da un dato critico, la sua traiettoria professionale, la scelta dei suoi collaboratori, i rapporti con i colleghi. Per questo motivo, in breve, sembra ancora produttivo pensare alla critica cinematografica classica come a un "campo". D'altra parte, l'idea di un polisistema culturale entro cui la critica cinematografica coesiste in un rapporto dinamico con altri aspetti della cultura cinematografica o con altri sistemi (la critica letteraria, l'accademia), insieme a quella di una produzione culturale (quindi anche critica) realizzata grazie alla collaborazione o intervento di più attori sociali, rimarranno sottotraccia per il resto dell'elaborato, riemergendo quando la trattazione toccherà questioni loro affini. La *porosità* della critica, il suo costituirsi come discorso che capta discorsi da altri ambiti, come agenzia di mediazione culturale e spazio di passaggio per pratiche diverse la fa assomigliare di più a un "sistema" nel senso datogli da Even-Zohar. In particolare, i momenti di sconfinamento critico che saranno analizzati nei capitoli successivi – come viaggi, traduzioni, rapporti con critici stranieri, progetti internazionali – possono essere pensati, seguendo Even-Zohar, come scambi da un polisistema ad un altro. Questi scambi

²²⁰ *Ivi*, p. 44.

²²¹ Nel 1946 nasce il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani (SNGCI).

²²² Bioni, "La critica cinematografica", cit., p. 81.

²²³ A questo proposito si veda anche Bioni, Claudio, "Le riviste di cinema e la cultura cinematografica italiana dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta. Uno sguardo d'insieme", in Guerra, Michele; Martin, Sara (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Bologna, Il Mulino, 2020, pp. 45-68.

o prestiti – che Even Zohar chiama “interferenze”²²⁴ – possono risultare produttivi e modificare il polisistema ricevente introducendo nuovi modelli di produzione e ricezione culturale. Il trasferimento di testi o modelli culturali può risultare particolarmente efficace e incidere sul polisistema ricevente

(a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is "young," in the process of being established; (b) when a literature is either "peripheral" (within a large group of correlated literatures) or "weak," or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature.²²⁵

Queste interferenze non sono uniformi: talvolta un elemento è traferito da un polisistema all'altro solo parzialmente, talvolta è modificato e adattato, talvolta può essere rigettato.²²⁶ Sono le aree periferiche di un polisistema (nuove, dinamiche) quelle più soggette a interferenza. Come nel sistema di “variazioni” tra forze in gioco nella circolazione culturale descritto da Moretti,²²⁷ secondo Even-Zohar anche a periferia, nella lotta per il controllo del centro (statico, conservatore) può importare da un altro polisistema modelli (“repertori”) utili a un rinnovamento del centro stesso. In conclusione, la circolazione di modelli, teorie e testi critici, la riuscita di iniziative, la fortuna estera di un critico o di una rivista possono essere studiati tenendo conto di queste dinamiche di interferenza fra polisistemi. Nell'incontro da due sistemi critici sono implicate relazioni gerarchiche di vario tipo che, a seconda delle parti coinvolte, condizionano il trasferimento di “repertori” (in questo caso sia teorie e modelli interpretativi che testi e riviste) e la loro fortuna nel sistema ospitante. La relazione fra sistemi critici diversi può quindi essere osservata a partire dall’“ubicazione” (centrale o periferica) dei punti di contatto e dalla funzione degli agenti coinvolti negli scambi analizzati – che si tratti di una collaborazione, di una traduzione, di una conferenza o di una lettera.

²²⁴ “Interference can be defined as a relation(ship) between literatures, whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature)”. Even-Zohar, Itamar, “Laws of Literary Interference”, *Poetics Today*, v. 11, n. 1, 1990, p. 54.

²²⁵ Even-Zohar, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, cit., p. 47.

²²⁶ Even-Zohar, “Laws of Literary Interference”, cit., pp. 57-59.

²²⁷ Moretti, F., “A una certa distanza”, cit., p. 42-46.

Capitolo 4

Giornali di provincia (1939-1945)

Sono nato quarantatré anni or sono, e assai presto (avevo ancora i calzoncini corti) mi avvicinai al cinema, collaborando al quotidiano della mia città: *La voce di Mantova*. L'indimenticabile Francesco Pasinetti, cui fui legato da fraterna amicizia e gratitudine, fu per me la prima guida. Da Mantova passai a Ferrara, per redigere la terza pagina e le recensioni ai film al *Corriere Padano*, occupando la rubrica fino allora tenuta da Michelangelo Antonioni. Presi contatti diretti con l'“équipe” di *Cinema* (Puccini, De Santis, Lizzani, Mida, e, naturalmente, Pasinetti ed Antonioni). Insieme ad essa partecipai alla lotta per una nuova cultura nel cinema italiano, che portò a *Ossessione* di Visconti prima, e al neorealismo poi.²²⁸

Inizia così, condensando in un paragrafo pochi ma intensi anni di avvicinamento al cinema e apprendistato critico, un dattiloscritto autobiografico scritto attorno al 1961 da Guido Aristarco, che in questo come in altri testi simili descrive la propria vicenda personale e professionale come una “lotta”, un impegno di militanza costante e totale al servizio di un'idea forte di cinema e di cultura. L'intera parabola professionale e intellettuale di Aristarco è punteggiata da scontri feroci, polemiche raramente equilibrate e contrasti spesso non sanati che, visti nel loro insieme, a prescindere dalle ragioni addotte dalle diverse parti in causa, sono testimonianza di un carattere tenace, poco incline a compromessi e coraggiosamente deciso a portare avanti ad ogni costo il proprio progetto culturale. Ma una vita di scontri su più campi – critica, editoria, accademia – sarebbe stata difficilmente sostenibile senza la rete di supporto che Aristarco ha saputo precocemente tessere attorno a sé, una rete fatta di collaboratori, amici e familiari pronti a sostenerlo,

²²⁸ FGA, Bo, 517. Il documento, dattiloscritto con annotazioni manoscritte, è privo di data. L'intera sezione qui trascritta è marcata a matita e contrassegnata a lato da un “no” manoscritto. Per la trascrizione dei documenti citati in questo lavoro, estremamente eterogenei e scritti in lingue e stili diversi, si è tentato un compromesso tra fedeltà all'originale e comprensibilità. Salvo casi specifici, sempre indicati, si è cercato di uniformare il più possibile le trascrizioni, correggendo alcuni errori (grammatica, maiuscole, trascrizione di nomi stranieri), e usando il corsivo per indicare le parole sottolineate o evidenziate.

lottando al suo fianco e aiutandolo nelle tante imprese culturali in cui si è imbarcato negli anni. Con questo capitolo comincia la seconda parte del presente studio, specificamente dedicata alla vicenda critica di Aristarco e alla rete relazionale formatasi attorno a lui, con una particolare attenzione ai luoghi e agli attori protagonisti degli incontri e scontri che ne hanno condizionato la traiettoria, portandolo spesso oltre i confini nazionali.

4.1 – Giornali di provincia

Nato il 7 ottobre 1918 nella stazione di Fossacesia Marittima, in provincia di Chieti,²²⁹ e cresciuto a Mantova, Aristarco inizia la propria avventura giornalistica e critica non ancora ventenne, con la collaborazione a diversi giornali di provincia e la partecipazione a iniziative nate nell'alveo dei Gruppi Universitari Fascisti. Come nel caso di altri giovani della sua generazione, anche per Aristarco il mestiere critico comincia presto, intrapreso quando ancora frequenta i corsi di Lingue e letterature straniere presso l'Università Ca' Foscari di Venezia.²³⁰ Aristarco dà inizio alla sua ascesa nella provinciale Mantova come redattore del quotidiano locale *La voce di Mantova*, sul quale dal 1936²³¹ scrive recensioni cinematografiche e, inizialmente, anche al pezzi di cronaca e di varia cultura (teatro, pittura, letteratura), e per il quale si reca per la prima volta a un Festival, quello di Venezia, come corrispondente. Benché ancora inesperto, le sue prime "corrispondenze" non firmate piacciono.²³² Dal 20 maggio 1939, con una *Nota su Duvivier*, cominciano ad

²²⁹ I genitori sono Roberto Aristarco, capostazione, e Pugnali Ada. Il certificato di nascita di Aristarco è disponibile nel fascicolo a lui riservato presente nell'Archivio Storico dell'Università Ca' Foscari di Venezia (matr. 10207).

²³⁰ Aristarco si diploma nel 1938 all'Istituto Magistrale di Mantova e si iscrive nello stesso anno al corso di laurea in Lingue e letterature moderne del Regio Istituto di Economia e Commercio di Venezia, oggi Università Ca' Foscari, con l'intenzione di laurearsi in lingua e letteratura inglese. Lasciato l'Istituto e trascorso un breve periodo nell'esercito come volontario (Battaglione studenti universitari, III compagnia) nel dicembre del 1941 supera l'esame di ammissione al primo anno del corso di Lingue e letterature straniere della Facoltà di Magistero dell'Università di Firenze per frequentare i corsi di spagnolo. Queste e altre informazioni sulla carriera universitaria di Aristarco sono tratte dai documenti contenuti nel sopraccitato fascicolo dell'Archivio Storico di Ca' Foscari. Una lettera dalla segreteria dell'Università di Firenze del 1942 nega la sua richiesta di passaggio al quarto anno di corso, dopo i tre di frequenza a Venezia, in quanto Aristarco non risulta iscritto a nessun ateneo (Firenze, 7 maggio 1942. FGA, Ro, Fasc.). Nel Fondo Aristarco non sono presenti riferimenti alla frequenza di corsi presso l'ateneo fiorentino ed è probabile che Aristarco, in anni di guerra e di avvio della sua carriera giornalistica, non si sia mai laureato.

²³¹ L'informazione è fornita dallo stesso Aristarco in una nota autobiografica non datata. FGA, Bo, 591.

²³² Dalla redazione del quotidiano mantovano, Giuseppe Amadei scrive paternamente ad Aristarco, in missione a Venezia: "Le vostre critiche sono lette e certamente interessano; cercate tuttavia, prossimamente, per i film di maggior rilievo che saranno proiettati, di dare maggiore spazio alle considerazioni tecnico-artistiche. Per i 'gialli' poi è buona norma non dire mai il nome del colpevole [...]. Ad ogni modo, come ripeto, il servizio va benissimo, ci perviene regolarmente e trova buona accoglienza fra i lettori". Mantova, 12 agosto 1938. FGA, Ro, Fasc.

apparire articoli a suo nome: si tratta di recensioni, reportage dal Festival di Venezia o altri luoghi cinematografici (Pisorno, Cinecittà e Centro Sperimentale), approfondimenti storico-critici su registi e, inevitabile marchio che identifica un nuovo e ambizioso entrante in un campo culturale, una serie di *Proposte, Insinuazioni, Accuse alla critica* e inviti ad *Ascoltare i giovani* e far loro spazio.²³³

La produzione critica giovanile di Aristarco è già stata ampiamente trattata da Portale, che ha svolto un'analisi minuziosa degli articoli pubblicati sui giornali di provincia tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta.²³⁴ L'analisi degli articoli scritti da Aristarco per *La Voce di Mantova, Il Corriere Padano* e alcuni periodici del tempo ha consentito a Portale di individuare tre fasi nella maturazione critica e ideologica del loro autore. La prima fase, tra il 1939 e l'inizio del 1940, è per Portale "dominata da un'acritica adesione alla politica cinematografica ufficiale". Nella seconda, che prosegue sino alla fine del 1942, "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", benché l'influenza di Chiarini lo porti a perseguire ancora il "film d'arte" come modello ideale di cinema. Infine, nella terza fase

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.²³⁵

Preludio a una carriera ben più felice su altre testate, la collaborazione a *La voce di Mantova* è breve e trova poca eco fuori dalla provincia, ma funge da apprendistato al mestiere critico nei suoi vari aspetti, che non sono limitati alla recensione o all'articolo di cultura cinematografica per la terza pagina ma, tanto nell'anteguerra come nel dopoguerra, spaziano dal reportage al pezzo di costume, dal ritratto divistico fino

²³³ Il riferimento è ai seguenti articoli apparsi su *La voce di Mantova: Idee e proposte* (4 giugno 1940); *Insinuazioni* (15 maggio 1941); *Accuse alla critica* (17 novembre 1940); *Ascoltare i giovani* (12 gennaio 1941); *Largo ai giovani* (7 maggio 1939).

²³⁴ Portale, Dario, *Ontogenesi di un linguaggio critico. La formazione cinematografica di Guido Aristarco tra dissoluzione del fascismo e rivoluzione neorealista*, tesi di dottorato, Dottorato di Ricerca in Italianistica (Lessicografia e Semantica del Linguaggio Letterario Europeo), Università degli studi di Catania, 2011.

²³⁵ Portale, "Ontogenesi", cit., p. 14.

all'intervista, ai "prossimamente" e ai pettegolezzi. Anche dopo ed aver interrotto le collaborazioni regolari con *La Voce di Mantova* all'inizio del 1941 ed essersi trasferito a Ferrara, Aristarco manterrà con il quotidiano un rapporto cordiale, almeno fino al 25 luglio 1943, momento che segna una cesura anche per la parabola professionale e personale del giovane critico.²³⁶ Gli anni mantovani sono descritti da Portale come un periodo in cui gli articoli di Aristarco sono già caratterizzati da un "appassionato interventismo militante" e da un'"aspirazione a un rinnovamento organico del cinema italiano", ma rimangono ancora "in una prospettiva tutta interna al fascismo", che non viene mai messo in discussione.²³⁷ La rivoluzione auspicata da Aristarco mira ancora a un rinnovamento generazionale dei quadri, non del sistema nel suo complesso.

Aristarco comincia a collaborare al *Corriere Padano* a partire dal luglio del 1941, con articoli, recensioni e servizi dal Festival di Venezia,²³⁸ anche se il suo ruolo di redattore fisso è ufficializzato solo dal primo gennaio del 1943, quando è assunto per 1.300 lire al mese per scrivere alla terza pagina in sostituzione di un altro redattore, richiamato alle armi.²³⁹ I rapporti fra Aristarco, che nel frattempo si è trasferito a Ferrara,²⁴⁰ e il *Corriere Padano* continuano regolari per tutto il 1943 con pezzi siglati e non.²⁴¹ Nel 1944 il critico dirada le collaborazioni, scrivendo per il *Padano* solo qualche breve recensione, l'ultima delle quali è pubblicata a maggio, allontanandosi sempre più dalla redazione. Alcuni riferimenti in lettere scritte da amici indicano che in questo periodo di stasi culturale e difficoltà materiali Aristarco è insoddisfatto e sconfortato per la propria carriera e stufo di lavorare al *Padano*, che a seguito dei bombardamenti a Ferrara ha trasferito la redazione in campagna, a Masi Torello.²⁴² "Perdi tempo; lo perdevi a Ferrara, lo sciupi a Masi-Torello [...] ti abbandoni tanto volentieri alla sfiducia, alla tristezza, alla noia. Lo so che quel tuo lavoro di adesso non ti piace" gli scrive in aprile l'amico Glauco Pellegrini,

²³⁶ Amadei ad Aristarco, Mantova, 11 maggio 1943. FGA, Ro, Fasc.

²³⁷ Portale, "Ontogenesi", cit., p. 77.

²³⁸ Sul ruolo della Mostra come luogo di formazione professionale per i giovani critici e sugli effetti della sua "aura" su di loro cfr. Ivaldi, Nedo, *La prima volta a Venezia. Mezzo secolo di Mostra del cinema nei ricordi della critica*, Padova, Studio Tesi, 1982.

²³⁹ Guido Angelo Facchini, Direttore amministrativo del *Corriere Padano*, ad Aristarco, Ferrara, 14 dicembre 1942. FGA, Ro, Fasc. Alla fine dell'anno il suo stipendio viene aumentato a 1.700 lire mensili. Comunicato della Società Cooperativa Editoriale "Filippo Corridoni" ad Aristarco, Ferrara, 19 novembre 1943. FGA, Ro, Fasc.

²⁴⁰ Stando a una lettera di Fernaldo di Giammatteo, Aristarco si trasferisce a Ferrara nel gennaio 1943 in concomitanza con la sua assunzione al *Corriere Padano* come redattore di terza pagina. Di Giammatteo ad Aristarco, Torino, 12 [gennaio 1943]. FGA, Ro, Fasc.

²⁴¹ Lettera di Renato Giani ad Aristarco, Roma, 27 luglio 1943. FGA, Bo, Cartoline, 13.

²⁴² Si rimanda in particolare all'analisi dei carteggi Biagi e Pellegrini contenuta in questo capitolo.

dopo aver ricevuto una lettera particolarmente sconsolata da parte di Aristarco.²⁴³ Pellegrini sembra comprendere il senso di disagio e insofferenza per la vita di provincia provati da un giovane ambizioso come Aristarco, che l'anno prima – prima dell'8 settembre – sembrava ormai lanciato verso il centro della cultura cinematografica nazionale. Il consiglio all'amico è di resistere, continuando a lavorare e guardando “più in là”, oltre i confini della provincia e verso il futuro:

Noi giovani, appena lanciati sulla strada del giornalismo, dobbiamo tenerci in piedi, non possiamo aspettare, perdere tempo, altrimenti i lettori non si ricordano più di noi, e ci toccherebbe ricominciare da capo. E proprio non me la sentirei di riprendere la collaborazione, ammettiamo, al Bò, né tu vorresti, tra qualche anno, rifare la terza della Voce di Mantova. Se oggi abbiamo conquistato, per nostro merito, delle posizioni che possono chiamarsi Cinema, Bianco e Nero, o che so io, bisogna che noi guardiamo più in là. Tu sei, da tempo, ormai, il critico del Padano; significa che quando avrai svolto – permettendo i tempi – una nutrita attività su riviste e periodici importanti e pubblicato, per esempio, un libro, vorrai e dovrai guardare a un quotidiano più importante.²⁴⁴

In ottobre, la richiesta di “collocamento in aspettativa per alcuni mesi” fatta da Aristarco viene ufficialmente giudicata dal consiglio di amministrazione del quotidiano al pari di una lettera di dimissioni,²⁴⁵ anche se è possibile che il “licenziamento” sia stato strategicamente concordato dall'amministrazione per concedere ad Aristarco di allontanarsi temporaneamente dal posto di lavoro senza infrangere le disposizioni vigenti al tempo.²⁴⁶ Il mese seguente, una nuova delibera del consiglio di amministrazione tramuta le sue dimissioni in una licenza straordinaria non pagata fino al primo dicembre,²⁴⁷ ma ormai i rapporti si sono guastati. Aristarco resta formalmente al *Padano* almeno fino ai primi mesi del 1945, come indica una lettera dall'amministrazione nella quale il critico è redarguito per un'assenza di oltre dodici giorni dalla redazione.²⁴⁸ Poiché questa lettera è l'ultima conservata nel Fondo fra quelle provenienti dal *Corriere Padano*,

²⁴³ Venezia, 8 aprile [1944]. FGA, Ro, Fasc.

²⁴⁴ *Ibidem*. Il *Bo'* era la rivista del Guf di Parma.

²⁴⁵ Facchini, Masi Torello, 27 ottobre 1944. FGA, Ro, Fasc.

²⁴⁶ La lettera ufficiale menziona “precise disposizioni impartite dal Ministero della Cultura Popolare che non ci permettono di concedere, sotto qualunque titolo, al personale il permesso di assentarsi dal lavoro”. *Ibidem*. Una contemporanea lettera privata, sempre di Facchini, però ha toni diversi: “[La] lettera ‘ufficiale’ non modifica quanto ti ho detto. Spero che la situazione migliori e che abbia fine questa tensione che snerva: allora ci rivedremo”. Ferrara, 27 ottobre 1944. FGA, Ro, Fasc.

²⁴⁷ Facchini ad Aristarco, Masi Torello, 29 novembre 1944. FGA, Ro, Fasc.

²⁴⁸ Facchini ad Aristarco, Masi Torello, 19 marzo 1945. FGA, Ro, Fasc.

non è chiaro se dopo averla ricevuta Aristarco sia tornato ancora una volta ai suoi doveri di redattore.



Figura 1 a-b Biglietto promozionale (fronte e retro) del "Corriere Padano" con calendario 1943. FGA, Bo, Cartoline postali.

4.2 - Luoghi

4.2.1 - L'arcipelago dei Cineguf

Nei primi anni di attività, come critico quotidiano di provincia Aristarco si trova in una posizione mediana fra due gruppi, che definiscono il suo orizzonte di azione: i "fratelli maggiori" delle testate a diffusione nazionale, a cominciare da *Cinema*, e i camerati e spesso coetanei delle riviste di area cinegufina. Benché il suo debutto come critico cinematografico avvenga in una posizione periferica rispetto a Milano e, soprattutto, a Roma, centri italiani della produzione giornalistica e periodica e, di conseguenza, luoghi centrali la produzione e la discussione critica, Aristarco non sembra accontentarsi di rimanere un semplice recensore di "novità in sala" per un quotidiano di provincia. Pur non potendo contare sugli stessi spazi di manovra, sulle conoscenze e sul numero di lettori di critici già affermati - e comunque continuando a recensire anche le novità che escono nelle sale di Mantova o Ferrara - Aristarco mostra precocemente la volontà di dialogare non solo con i lettori locali ma anche con i colleghi critici, cineasti e intellettuali che in questi anni stanno cercando di rinnovare il cinema italiano. Molti articoli del critico della *Voce di Mantova* prima e del *Corriere Padano* poi assumono per questo motivo un tono

energico, combattivo, polemico – tono che non abbandonerà più, rendendolo cifra distintiva del proprio stile retorico – capace di farlo notare anche fuori della provincia e portarlo a partecipare, quasi alla pari con i colleghi romani, a dibattiti su scala nazionale.

In questi anni, soprattutto prima dell'anno di svolta 1943, che segna un momento di maturazione critica e personale per Aristarco, la sua rete professionale è composta in gran parte da coetanei attivi in nei Cineguf del Nord Italia. I Cineguf nascono da una generale riorganizzazione dei diversi cine-club e associazioni per cinedilettanti del paese che porta a una loro integrazione all'interno dei Gruppi universitari fascisti (Guf).²⁴⁹ Dopo la proposta fatta nel 1932 da Achille Starace, segretario del Partito Nazionale Fascista e Segretario Nazionale dei Gruppi Universitari Fascisti, di realizzare “una campagna di addestramento cinematografico dei giovani per preparare anche in questo campo le nuove generazioni ai più arditi cimenti del domani”,²⁵⁰ come parte delle politiche fasciste per il controllo della formazione culturale dei giovani, i primi Guf (Milano, Venezia) iniziano ad aprire sezioni cinematografiche.²⁵¹ Al Primo Congresso Internazionale della Cinematografia Educativa (Roma, 1934), su proposta di Francesco Pasinetti del Guf di Venezia, queste sezioni sono chiamate per la prima volta Cineguf.²⁵² Tra il 1934 e il 1935 spuntano Cineguf in tutta Italia, anche a seguito dell'inclusione nei Littoriali della Cultura e dell'Arte dei nuovi Littoriali della Cinematografia, volti a premiare film, copioni e testi di natura critico-teorica ad opera di giovani fascisti. I Littoriali svolgono un'importante funzione propulsiva per il lavoro creativo degli universitari:

Lo spazio competitivo permetteva ai giovani gufini di misurarsi sia nel confronto sui temi teorici proposti per i singoli convegni di cinematografia, sia sul piano della pratica, presentando alle gare i film realizzati nelle singole sezioni. Il riconoscimento della pratica cinesperimentale ai Littoriali non fece altro che sancire l'importanza di

²⁴⁹ Sui Gruppi universitari fascisti si rimanda a La Rovere, Luca, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista (1919-1943)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

²⁵⁰ G.F.C., “Attualità cinematografiche”, in Libro e Moschetto, 24 aprile 1933, p. 4. Citato in Mariani, “Gli anni del Cineguf”, cit., p. 45.

²⁵¹ Per una ricostruzione dei processi che dalle associazioni per cinedilettanti, dai cine-club e dai provvedimenti per la diffusione della cinematografia educativa portarono all'emersione dei Cineguf si rimanda a Mariani, “Gli anni del Cineguf”, cit., cap. II, pp. 23-60. Sui Cineguf si veda anche La Rovere, Luca, “Un aspetto della politica culturale giovanile del regime fascista. I Cineguf”, *Giornale di Storia Contemporanea*, a. XI, n. 1, giugno 2008, pp. 68-100.

²⁵² *Ivi*, p. 51.

un confronto che gli stessi singoli Guf dimostravano di voler animare già da qualche tempo.²⁵³

Per i giovani gufini di tutta Italia i Littorali rappresentano un momento di incontro e confronto, oltre che competizione, che stimola il lavoro culturale e genera reti. I Cineguf diventano centri locali di produzione di cultura cinematografica su carta e su pellicola, formando per circa un decennio un sistema sempre più interconnesso di rapporti culturali alimentati da discorsi, polemiche, collaborazioni e accogliendo molti futuri critici e registi che grazie ai Guf svolgono il loro primo apprendistato. Anche per i critici che non ne fanno parte, come Aristarco,²⁵⁴ i Cineguf possono fungere da porto sicuro dove trovare individui affini e varare progetti comuni, beneficiando degli spazi di discussione offerti dalle organizzazioni gufine e dai loro periodici. La cartella dedicata alla corrispondenza pre-1945 del Fondo Aristarco della Biblioteca Chiarini conserva numerosi esempi di scambi epistolari con redattori di altri quotidiani e periodici del periodo.²⁵⁵ In ordine alfabetico, oltre a *Corriere Padano*, *Voce di Mantova* e *Spettacolo*, sono presenti lettere connesse a: *Architrave*, *L'arena*, *L'assalto*, *Bianco e Nero*, *Cine Illustrato*, *Cinema*, *Cine magazzino*, *Eccoci*, *Gazzetta Azzurra*, *Gazzetta dell'Emilia*, *Il Gazzettino (Gazzetta di Venezia)*, *Libro e Moschetto*, *Meridiano di Roma*, *Piccola Fata*, *Il Popolo di Brescia*, *Posizione*, *Il Resto del Carlino*, *Si gira* e *Signum*. Questo elenco di testate, con i cui redattori Aristarco attiva collaborazioni o scambia informazioni, mostra l'esistenza di una rete professionale che collega critici gufini e quotidianisti, affermati ed esordienti, attivi in tutta Italia. Uniti dalla comune passione per il cinema (e, almeno inizialmente, da quella per il fascismo), i critici si scambiano idee, discutono, segnalano sulle proprie pubblicazioni quelle degli altri, pubblicano in più sedi editoriali, fanno fronte comune per rivendicazioni generazionali. Anche la corrispondenza del periodo restituisce l'idea di una moltitudine di collaborazioni aperte, continue, e di un rapporto di mutua assistenza e incoraggiamento fra coetanei. Benché talvolta, nelle lettere private, i giovani critici si lascino andare a espressioni poco gentili nei confronti del lavoro di colleghi e coetanei,²⁵⁶ generalmente nei primi anni Quaranta vige ancora quello "spirito gregario" che sostiene le iniziative culturali e le

²⁵³ *Ivi*, p. 53.

²⁵⁴ Aristarco frequenta il Cineguf di Mantova ma non ne diventa uno degli animatori principali.

²⁵⁵ "Periodo fascista e Repubblica di Salò", Inventario 87892, Collocazione: FONDI 00 00002 12. Da qui in poi: FGA, Ro, Fasc.

²⁵⁶ Allusioni a dissapori e inimicizie personali – e talvolta insulti – sono presenti in alcune delle lettere degli anni Quaranta presenti del Fondo.

collaborazioni tra Guf. In questa fase della loro carriera, sembra che i critici mantengano i contrasti sul piano di una dialettica degli opposti tesa comunque a giungere una sintesi utile a tutti. Questo atteggiamento di apertura alle critiche costruttive, che non si troverà più nel dopoguerra, è ad esempio presente in una lettera che Fernaldo di Giammatteo scrive ad Aristarco, che ormai sta acquisendo statura di “fratello maggiore”, se non di mentore, per esprimergli le sue difficoltà nell’affrontare criticamente il tema della “tecnica”. Di Giammatteo ammette che per lui la tecnica rimane “un argomento che sento non ancora compiutamente solido, e desidererei poter approfondire”, proponendo quindi ad Aristarco di iniziare un confronto pubblico, usando le pagine del *Corriere Padano* “per riprendere e discutere” le sue idee non ancora pienamente elaborate: “Mi gioverebbe molto se tu intervenissi, e discutessi, e disapprovassi se ritenessi di doverlo fare. Credo che una discussione su quel tema non sarebbe inutile”.²⁵⁷ I bersagli di molte polemiche e accuse *ad personam* restano critici più anziani e più fedeli al regime, come Giuseppe Marotta o Mino Doletti,²⁵⁸ anche se a volte la polemica sembra quasi un passaggio obbligato, una marca del vero critico e una delle regole per partecipare al gioco, come quando Walter Ronchi, in una lettera dell’aprile 1942, lascia trasparire la sua insoddisfazione per il primo numero di *Pattuglia* e le sue speranze di cambiare toni con il secondo: “Così non mi pare che sia bello e serio. Ma speriamo che cambi. Ad ogni modo, appena esce il n 2, cercheremo di intavolare qualche discussione e polemica, sempre che se ne presenti l’occasione”.²⁵⁹

4.2.2 - Dal consenso alla fronda

La proliferazione di pubblicazioni legate ai Guf, su cui molti futuri critici e letterati cominciano la propria carriera, è un fenomeno perfettamente in linea con le politiche fasciste intorno alla propaganda, all’educazione giovanile e alla gestione del partito e dirette alla formazione politica delle nuove leve destinate a diventare la futura classe intellettuale e dirigente del regime. Littorali, corsi di preparazione politica, pubblicazioni e altre attività in cui sono coinvolti gli universitari fanno parte di questa strategia per la

²⁵⁷ Torino, 14 maggio 1943. FGA Ro, Fasc.

²⁵⁸ Entrambi legati a *Film*, periodico “fascistissimo” con il quale comunque i giovani critici talvolta collaborano.

²⁵⁹ Forlì, 9 aprile 1942. FGA Ro, Fasc.

preservazione e riproduzione delle élite fasciste. Secondo Duranti, sostenendo queste pubblicazioni il partito fascista

Si assicura un livello di circolazione delle idee che, se alla lunga lo metterà in crisi, [...] nell'immediato produce un consenso attivo, limitato nel numero dei collaboratori, ma adeguato ai fini della costruzione del mito del fascismo come regime autoritario progressista e rivoluzionario. Il fascismo cioè appare il futuro e non il sistema della conservazione che istituzionalizza un modello di società reazionaria di massa.²⁶⁰

L'incoraggiamento costante all'affermazione culturale delle giovani generazioni rimane per questo "la polemica più efficace per il mantenimento di questo stato di fibrillazione dei giovani attivisti".²⁶¹

Benché anche prima del 25 luglio tensioni eterodosse siano rintracciabili in tante pubblicazioni cinematografiche, da quelle più locali a quelle a circolazione nazionale, il lato pubblico del lavoro critico del periodo non mostra che esempi parziali e controllati (da censure e autocensure) dei motivi della svolta verso l'antifascismo tanti giovani critici. Le riflessioni, gli incontri e i discorsi sottesi alla produzione scritta restano nascosti in una dimensione privata quasi irraggiungibile, ricostruibile in parte solo grazie alle memorie dei superstiti, comunque distorte, rievocate anni dopo in occasione di scritti autobiografici e interviste, o grazie a scavi fra lettere e documenti privati conservati negli archivi dei critici, la cui importanza era già stata rilevata da Brunetta:

Per capire a fondo il senso di un lavoro e di una evoluzione ideologica e morale che dall'accettazione naturale del fascismo (di tipo biologico, non essendovi altre possibili scelte) va altrettanto naturalmente, a diversa velocità, in direzione antifascista, bisognerebbe portare alla luce tutta quella serie ulteriore di documenti che segnano le tappe e gli incontri decisivi tra alcune personalità e consentono, nell'ora delle scelte decisive imposte dalla situazione storica, di abbracciare la giusta causa.²⁶²

²⁶⁰ Duranti, Simone, *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940)*, Roma, Donzelli, 2008, p. 24.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Brunetta, Gian Piero, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione". 1929-1945*, Bari, Laterza, 2009, p. 84.

Le strade verso l'antifascismo sono percorse da ciascuno a modo proprio, non è possibile individuare un momento univoco di svolta e se Longhi, della Volpe o Croce sono per molti esempi di intellettuali non allineati, da soli essi non sono la causa di una conversione definitiva in tutti i giovani. All'inizio, "l'opposizione al fascismo era opposizione ai gerarchi e alla retorica imperiale, era spirito di contraddizione, non discorso politico cosciente".²⁶³ Gli ultimi anni del regime vedono comunque un aumento di segnali d'insofferenza e di critiche meno velate alle direttive ufficiali. Nel suo studio sulla critica cinematografica emiliano-romagnola del periodo, Bragaglia ha parlato di una vera e propria "resistenza culturale", seppur non ancora dichiaratamente politica, emersa grazie agli sforzi di figure come Aristarco o Renzi attorno ad alcuni Cineguf della zona, "isole culturali, dove sia pure con i dovuti limiti, era possibile operare con maggiore libertà".²⁶⁴

Fondamentale nel passaggio verso nuovi modi di intendere il cinema e la cultura e, per alcuni, verso una presa di coscienza antifascista, è la linea critico-ideologica di *Cinema*, la cui autorità per molti critici provinciali è indiscussa. Il magistero collettivo di *Cinema* è per il giovane Aristarco, che non aveva ancora avuto veri maestri, il solo punto di riferimento culturale fisso nella sua evoluzione intellettuale. Per critici in formazione come Aristarco, i redattori di *Cinema* sono quasi "fratelli maggiori", esempi di etica critica cui guardare. Le occasioni di confronto non mancano: il periodico romano è menzionato nelle lettere, è citato negli articoli, menziona e ospita interventi dei critici provinciali e, viceversa, vede talvolta i propri redattori ospitati su testate locali.²⁶⁵ Aristarco stesso ricorderà di non aver ancora avuto una "presa di coscienza marxista" ("Veri maestri sul piano strettamente ideologico, infatti, non ebbi la fortuna di incontrare")²⁶⁶ intorno al 1943, anno della difesa di *Ossessione*, ma di essere stato influenzato esteticamente e ideologicamente dal "gruppo *Cinema*", in particolare da De Santis, Pasinetti e Visconti, pur ammettendo di dovere molto anche a Barbaro e Chiarini.²⁶⁷

L'effettivo livello del coinvolgimento antifascista all'interno dei Guf e di coloro che vi gravitavano attorno è motivo di dibattito fra gli storici. Brunetta e altri studiosi hanno

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Bragaglia, "La critica cinematografica emiliano-romagnola", cit., p. 379.

²⁶⁵ Carlo Lizzani, Massimo Mida e Giuseppe de Santis, tutti critici per *Cinema*, scrivono articoli per le testate emiliano-romagnole *Il Corriere Padano*, *Via Consolare*, *L'assalto* e *Il Piccone*. Bragaglia, "La critica cinematografica emiliano-romagnola", cit., p. 380.

²⁶⁶ Nota autobiografica dattiloscritta, s.d. FGA, Bo, 591.

²⁶⁷ *Ibidem*.

messo in evidenza il ruolo duplice di queste istituzioni nella cultura del regime. Anche se da una parte per il PNF è importante “concedere a questi giovani alcune leve – sia pure minime – di potere, [...] entro agoni circoscritti e controllati, e ai livelli di base dell’organigramma delle istituzioni culturali”, in questi spazi “le idee si sviluppano e hanno una rapidità di circolazione superiore alle previsioni”.²⁶⁸ Proprio la complessità e la particolarità di ogni vicenda personale di distanziamento dal fascismo rendono difficile determinare quanta e quale parte abbia avuto l’esperienza collettiva dei Guf. Storici dei Guf come La Rovere e Duranti preferiscono adottare un atteggiamento più cauto rispetto a lavori precedenti basati sulla memorialistica, per evitare di riprodurre un’immagine fin troppo immacolata e semplicistica dei Guf come luogo di libero pensiero e costruzione del dissenso. Con intento smitizzante, Duranti invita a considerare con maggiore cautela la questione del consenso al fascismo e delle motivazioni che spinsero molti giovani ad aderire ai Guf:

È ragionevole evidenziare [...] che dal punto di vista della gioventù il problema e quindi l’interesse principale a veicolare il proprio attivismo nelle strutture di partito, fosse la ben più ordinaria, modesta ricerca del ‘posto’. Distinguendosi scrivendo, partecipando ai littorali e alle varie iniziative che in sede locale erano offerte (raramente estorte) ai militanti gufini, aveva come trasposizione sul piano degli interessi personali la professionalizzazione, l’utilizzo della struttura partito per una collocazione nella burocrazia.²⁶⁹

Per parte sua La Rovere descrive il Cineguf della fine degli anni Trenta come “una struttura complessa, nella quale i diversi settori di attività, lungi dall’essere lasciati all’iniziativa spontanea dei singoli, erano organizzati secondo un criterio di specializzazione funzionale, coordinati tra loro e diretti gerarchicamente”.²⁷⁰ La divisione del lavoro e la gerarchizzazione dei Cineguf erano funzionali al controllo ideologico da parte dei responsabili politici.²⁷¹ Mariani, al termine di una lunga ricerca sulle pratiche cinesperimentali nei Cineguf, conclude che, escludendo la memorialistica, non ci sono prove sufficienti a dimostrare una mancanza totale di corrispondenza fra piano ideologico

²⁶⁸ Brunetta, Gian Piero, “Il cinema italiano di regime”, cit., p. 73.

²⁶⁹ Duranti, Simone, “Lo spirito gregario”, cit., pp. 25-26.

²⁷⁰ La Rovere, Luca, “Un aspetto della politica culturale”, cit., pp. 79-80.

²⁷¹ *Ivi*, p. 80.

e formale nella produzione gufina o di espliciti elementi antifascisti.²⁷² Per Mariani, se anche non vi è completa adesione all'estetica voluta dal regime, i film gufini "sono il prodotto di un impegno politico svolto per incarico di strutture del regime, le quali hanno espresso pareri lusinghieri sui risultati dei giovani registi".²⁷³ Anche i giovani critici – spesso direttamente coinvolti nella produzione cinesperimentale – operano in strutture volute e supportate dal regime, beneficiano grazie a esso di spazi e agevolazioni di vario tipo, partecipano ai Littorali e ad altri incontri autorizzati, pubblicano i loro fogli nella legalità e con il beneplacito delle autorità. Lo stesso Renzi, animatore del Cineguf bolognese fino al 1941, ricorda a tal proposito che "la passione infantilmente apolitica per il cinema o per la letteratura, chiamata ad esercitarsi nelle poco eludibili organizzazioni fasciste, aveva finito per invischiarci pericolosamente nelle panie del regime, come mosche che non erano riuscite a evitare la ragnatela".²⁷⁴ Anche Bragaglia, pur rilevando un diffuso "clima di fronda" fra la critica emiliano-romagnola dei primi anni Quaranta, avverte che "trarre da tali esperienze elementi per tracciare un itinerario che risulti tipico e emblematico, può essere rischioso e portare a generalizzazioni non sempre accettabili".²⁷⁵ Studiando le lettere e gli scritti privati del giovane Aristarco e dei suoi contatti più prossimi si possono trovare tracce di scontentezza, malessere, desiderio di novità e cambiamento riferiti tanto al piano personale che a quello culturale, ma si tratta sempre di riferimenti velati, tendenzialmente privi di espliciti toni antifascisti. Del resto, sul "frondismo" della giovane critica lo stesso Aristarco si mantiene cauto:

Eravamo certo una minoranza. In alcuni casi, come quelli a esempio di *Cinema e Architrave*, anche una fronda. Il gruppo bolognese tuttavia non mi pare che si configurasse in modo diretto, almeno per quanto riguarda il cinema, come équipe antifascista. Personalmente la scontentezza, ma non la sfiducia, mi fece intuire cose che in seguito mi divennero chiare.²⁷⁶

In sostanza, una discussione sul frondismo gufino costruita sulla base di memorie e documenti privati deve tenere conto dei limiti di un'esperienza personale, singola, ma può

²⁷² Mariani, Andrea, *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dal cine-club al Neorealismo*, Milano, Mimesis, 2017, p. 121.

²⁷³ *Ibidem*. Sulle elaborazioni a guerra finita dell'esperienza nei Cineguf si veda Mariani, Andrea, "I Cineguf e la memoria del fascismo (1944-1976)", *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n.18, 2020, pp. 177-191.

²⁷⁴ Renzi, Renzo, "Pasolini, quasi un compagno di scuola", in Renzi, Renzo, *La bella stagione. Scontri e incontri negli anni d'oro del cinema italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2001, pp. 138-139.

²⁷⁵ Bragaglia, "La critica cinematografica emiliano-romagnola", cit., p. 387.

²⁷⁶ Nota autobiografica dattiloscritta, s.d. FGA, Bo, 591.

comunque mostrare la presenza di tensioni e momenti di allontanamento dalla retorica del regime. Il presente lavoro, che tocca i Guf brevemente, limitatamente all'esperienza del solo Aristarco e sulla base della corrispondenza a lui indirizzata e da lui conservata, non intende ricostruire il percorso del critico verso l'antifascismo né confermare o smentire quanto affermato a riguardo dallo stesso Aristarco in varie occasioni. Quello che interessa è mostrare il formarsi di una rete di scambio e collaborazione dove certi dubbi, idee, ripensamenti possono essere nati e circolati.

4.3 - Spazi

4.3.1 - Centro e periferia

La consapevolezza della propria posizione periferica nel sistema della critica cinematografica italiana, insieme a quella di far parte di una nuova onda destinata a stravolgere questo stesso sistema, si avverte in uno degli ultimi articoli scritti da Aristarco per *La Voce di Mantova*, dedicato alla difesa dei critici di provincia. L'articolo riprende gli argomenti esposti in una lettera inviata a Mino Doletti a seguito della notizia dell'istituzione di un premio per i critici cinematografici per iniziativa del Ministero della Cultura Popolare. Nella lettera, il giovane e periferico Aristarco propone di istituire un ulteriore premio dedicato alla critica cinematografica di provincia, elencando i fattori che, secondo lui, contribuiscono alla differenza fra critici di provincia e critici dei grandi quotidiani o periodici a diffusione nazionale, come Doletti. Lavorare per un quotidiano di provincia comporta innanzitutto di doversi rivolgere a un pubblico "provinciale", secondo Aristarco ben diverso per educazione e gusti culturali da quello delle grandi città:

Noi di provincia non possiamo sempre scrivere, nelle nostre modeste ma appassionate rubriche, articoli densi, profondi come potete fare voi [...]. 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.²⁷⁷

²⁷⁷ Aristarco, Guido, "Grandi e piccoli", *Film*, a. III, n. 48, 30 novembre 1940, p. 4.

Anche la differenza anagrafica fra critici ha la sua parte. Critici giovani, riconosce Aristarco, non possiedono ancora il bagaglio culturale dei “colleghi maggiori”, più anziani e già affermati: “Noi di provincia siamo per lo più giovanissimi e la coltura viene cogli anni, insieme all’esperienza”.²⁷⁸ Nonostante questi fattori differenzianti, per Aristarco i “piccoli critici” di provincia meritano un riconoscimento ufficiale loro dedicato che li incoraggi e li sproni a migliorarsi, poiché “non è logico, non è giusto, non è umano che noi dobbiamo essere dimenticati o del tutto ignorati”.²⁷⁹ Alla lettera, pubblicata su *Film*, segue la risposta lievemente canzonatoria del direttore Mino Doletti che, pur non dichiarandosi del tutto contrario all’idea di un secondo premio, replica: “Non sarebbe meglio che anche G. A. facesse, come tutti noi abbiamo fatto, il suo duro e faticoso tirocinio, prima di pensare a premi?”.²⁸⁰ La replica di Aristarco arriva un paio di settimane dopo su *La Voce di Mantova*:

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”.²⁸¹

Il premio numero due per i critici di provincia, l’articolo che contiene la replica a Doletti, serve soprattutto a riprendere la proposta di un premio in denaro – che non sarà mai istituito – per riconoscere il lavoro anche di coloro che non scrivono per i grandi giornali, condannati a “dover scrivere cose semplici” per un pubblico disinteressato ad “articoli riguardanti problemi, questioni complesse [...] articoli, insomma, che possano dare un vero contributo al cinema”.²⁸² In sostanza, Aristarco e i suoi coetanei, “che lavorano in silenzio con passione, fede e che nel cinema credono”, sono vittima sia della posizione occupata nello spazio geografico e simbolico della produzione culturale nazionale, sia del pubblico che con loro convive in questo spazio, un pubblico numericamente limitato e “formato per lo più da lettori semplici”, da gente “in maggioranza di campagna e quindi rozza e poco colta”.²⁸³ I lettori del medesimo quotidiano su cui Aristarco pubblica il suo articolo sono ben diversi, per ceto ed educazione, da coloro che leggono i quotidiani dei grandi centri urbani: “Gli accademici e le altre persone illustri leggono, per esempio *Il*

²⁷⁸ *Ibidem.*

²⁷⁹ *Ibidem.*

²⁸⁰ *Ibidem.*

²⁸¹ Aristarco, Guido “Il premio numero due per i critici di provincia”, *La Voce di Mantova*, 15 dicembre 1940.

²⁸² *Ibidem.*

²⁸³ *Ibidem.*

Popolo d'Italia o *Il Corriere della Sera*; ma non leggono – se non in casi del tutto eccezionali – *Il Popolo di Brescia* o *La Voce di Mantova*.”²⁸⁴ L’insoddisfazione per la propria posizione periferica, espressa nel botta e risposta con Doletti e condivisa anche da Renzi e altri critici che si ricollegano all’articolo di Aristarco,²⁸⁵ si ritrova in una serie di articoli scritti per il quotidiano mantovano che dimostrano un crescente interesse per l’educazione cinematografica del pubblico e la formazione teorico-metodologica della critica, un tema che accompagnerà Aristarco nel resto della sua carriera.²⁸⁶ Per Aristarco è necessario che tanto i giovani critici quanto i giovani registi, se davvero intendono subentrare alle generazioni precedenti e lasciare un segno significativo, svolgano *seriamente* il proprio ruolo culturale, dimostrando “non solo passione, ma anche studio accurato e maturo”.²⁸⁷ Questo desiderio per una maggiore legittimazione culturale della critica giovanile rientra nel più generale anelito verso un rinnovamento generazionale della cultura cinematografica italiana espressa da molti coetanei di Aristarco dalla loro posizione – per il momento – ancora periferica. “Largo ai giovani”²⁸⁸ seri, preparati, convinti di lavorare al servizio di “idee ed ideali più alti”²⁸⁹ di quelli di tanti critici e cineasti affermatasi grazie a opere mediocri, convenzionali, commerciali, utili solo a perpetuare un’idea di cinema come escapismo inoffensivo. “La serietà dei giovani da contrapporre alle sciatterie e alle frivolezze imperanti”²⁹⁰ e “la coscienza di una maturità artistica derivata da un costante approfondimento teorico”²⁹¹ sono temi ricorrenti negli scritti di Aristarco, che in diversi articoli riconosce queste qualità in coetanei e sodali come Michelangelo Antonioni, Enrico Fulchignoni, Walter Ronchi, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini o Francesco Pasinetti, tutti impegnati a sostenere una critica e un cinema più maturi.²⁹² Nel dopoguerra, anche Renzo Renzi ricorderà che le sue prime prove critiche sui fogli di provincia erano infuse di

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ Portale, “Ontogenesi”, cit., pp. 63-65.

²⁸⁶ Ad esempio: “La critica cinematografica e i giovani”, *La Voce di Mantova*, 19 novembre 1939; “Problemi del cinema”, *La Voce di Mantova*, 12 dicembre 1939; “Come si fa un giornale di cinematografo?”, *Il Corriere Padano*, 20 settembre 1941; “Questi ragazzi”, *La Voce di Mantova*, 4 dicembre 1942. Si vedano anche, sempre di Aristarco: “A quando un cinema per i giovanissimi?”, *Meridiano di Roma*, a. VII, n. 32, 9 agosto 1942, p. 8; “Una proposta. L’insegnamento nelle scuole”, *Il Corriere padano*, 30 maggio 1942.

²⁸⁷ Aristarco, Guido, “All’Olimpiade del film”, *La Voce di Mantova*, 13 agosto 1939.

²⁸⁸ Già celebre motto fascista, “largo ai giovani” funge da titolo per Aristarco, Guido, “Largo ai giovani”, *Via Consolare*, a. I, n. 3, febbraio 1940, p. 27.

²⁸⁹ Antonioni, Michelangelo, “Dell’educazione artistica”, *Il Corriere Padano*, 2 marzo 1937.

²⁹⁰ Portale, “Ontogenesi”, cit., p. 74.

²⁹¹ Bragaglia, “La critica cinematografica emiliano-romagnola”, cit., p. 385.

²⁹² Aristarco preme per un rinnovamento generazionale sia fra la critica, sia fra i quadri del personale delle case di produzione cinematografica. *Ibidem*, pp. 384-387. Cfr. Aristarco, Guido, “Consigli agli Scalera”, *Il Corriere Padano*, 28 febbraio 1942 e Aristarco, Guido, “Tutto da fare”, *Il Corriere Padano*, 5 agosto 1943.

disdegno per i film italiani contemporanei e di tensioni quasi rivoluzionarie dirette verso il centro responsabile della loro produzione: “Sostenevo inoltre, prendendo contatti anche con Aristarco, la necessità di moralizzare l’ambiente del nostro cinema, corrotto e incapace, proponendo ideali ‘marce su Cinecittà’”.²⁹³

In Aristarco, il desiderio di un riconoscimento personale e il problema della legittimazione culturale della propria professione, si lega a questioni generazionali e spaziali. Nei primi anni Quaranta, il suo impegno è duplice: lavorare seriamente per costruire una pratica critica più matura e culturalmente legittimata e sfuggire dalla posizione periferica in cui è relegato e che frena questo lavoro. Distintosi presto “per l’aggressività dei suoi interventi e per un rigore e una professionalità subito raggiunti”,²⁹⁴ dall’(allora) angusta Mantova,²⁹⁵ Aristarco approda al *Corriere Padano* di Ferrara, un quotidiano che, pur non avendo una diffusione nazionale, copre comunque un’area importante nel Nord Est. Come critico cinematografico del *Corriere Padano*, Aristarco si stacca ulteriormente dall’orbita dei Cineguf e riesce a situarsi in una posizione semiperiferica, vantaggiosa per captare quanto transita fra il centro dei “colleghi maggiori” e la periferia dei “piccoli critici”. In pochi anni, Aristarco si afferma come una delle figure *centrali* della critica emiliana, artefice di un “lavoro critico”, scrive Brunetta, capace di “scatenare una serie ulteriore di discorsi contigui e intimamente correlati”,²⁹⁶ e può quindi contare su un cospicuo accumulo di capitale sociale spendibile sia per il lavoro redazionale, sia per progetti più ambiziosi. Il numero speciale di *Pattuglia* da lui curato, *Invito alle immagini*, che necessita del raduno e del coordinamento di quasi trenta critici appartenenti a città e Guf diversi, è la più evidente concretizzazione di questo capitale e segno della posizione già centrale occupata da Aristarco nella rete professionale della giovane critica del tempo.²⁹⁷

La corrispondenza pre-1945 conservata nel Fondo Aristarco delinea uno spazio simbolico della critica cinematografica italiana di fine Ventennio suddiviso in un centro nazionale formato dalla diade Milano-Roma e in una periferia punteggiata di tanti (sotto)centri

²⁹³ *Rapporto di un ex balilla*, p. 21. Lo scritto è antologizzato in Renzi, Renzo, *Da Starace ad Antonioni. Diario critico di un ex balilla*, Padova, Marsilio, 1964, pp. 15-49, originariamente pubblicato in Calamandrei, Piero, Renzi, Renzo, Aristarco, Guido (a cura di), *Dall’Arcadia a Peschiera. Il processo S’agapò*, Bari, Laterza, 1954.

²⁹⁴ Brunetta, “Il cinema italiano di regime”, cit. p. 85.

²⁹⁵ “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”. Vigna, Guido, *Storia di Mantova*, Milano, Camunia, 1989, p. 246. Citato in Portale, “Ontogenesi”, cit., p. 30.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Invito alle immagini*, numero speciale del gennaio-febbraio 1943 di *Pattuglia*, mensile del Guf di Forlì, sarà discusso in modo più approfondito più sotto.

provinciali, verso cui convergono molte delle giovani energie intellettuali dell'epoca. Benché soprattutto Roma riesca a mantenere un ruolo centrale sostanzialmente indisputato da parte dei critici (la capitale è sede del Centro Sperimentale e delle redazioni dei principali periodici cinematografici), la provincia conserva, proprio per la sua posizione *de-centrata*, un certo grado di autonomia. La vitalità della critica provinciale e l'attenzione con cui essa si approccia al cinema, trattato come forma d'arte da studiare e discutere seriamente, sono fenomeni collegabili a questioni di prestigio culturale del medium d'elezione, non ancora capace di conferire al giovane praticante lo stesso capitale simbolico della letteratura. Per Brunetta non è un caso che molti dei più attivi giovani critici e cineasti di area *gufina* vengano dalla provincia:

Per molti di questi giovani l'opzione per il cinema, rispetto alla letteratura, vuol dire porsi in modo più deciso al di fuori del provincialismo culturale, creare strutture e reti di rapporti assai anticonvenzionali e meno condizionanti sul piano delle competenze specifiche. Di cinema si possono occupare con profitto tutti [...]. La cosa non può avvenire in altri campi, dove le discipline culturali hanno specifici ambiti di competenza e professionalità.²⁹⁸

Situati in uno spazio periferico, i giovani critici corrispondenti di *Aristarco* formano reti di collaborazione capaci di funzionare in maniera produttiva anche senza dover passare dal centro Roma o Milano-Roma. Nei primi anni Quaranta, redazioni e *Guf* locali a Forlì, Bologna, Treviso, Parma, Mantova, Ferrara – per citare alcune delle città fra cui transita la corrispondenza *aristarchiana* del periodo – diventano centri alternativi di produzione di cultura cinematografica.

4.3.2 – Uscire dalla periferia

Per *Aristarco* e altri universitari di provincia, l'attività culturale e cinematografica resta localizzata: si esce dalla provincia per recarsi al centro politico (Roma), ai Littorali o ad altre manifestazioni culturali ma sempre restando entro i confini nazionali. Salvo casi eccezionali, come la crociera negli Stati Uniti realizzata nel 1934 da alcuni esponenti dei

²⁹⁸ Brunetta, "Il cinema italiano di regime", cit. p. 74.

Guf²⁹⁹ o come “viaggi di scambio cultural-politico con gli omologhi nazisti in Germania”,³⁰⁰ la guerra e le colonie sono la principale causa di sconfinamento per i gufini.³⁰¹ Dai Guf partono giovani volontari per l’Africa (dal 1935) e per la Guerra di Spagna, dopo infervorate campagne imperialiste e interventiste che loro stessi avevano alimentato con articoli e proclami sui propri periodici.³⁰²

Almeno all’inizio della carriera, gli effetti della vita di provincia sul lavoro culturale dei giovani non sono del tutto negativi: per i cineasti esordienti trarre materiale d’ispirazione o girare in loco, per necessità o convenienza, può sviluppare un senso del luogo e portare alla realizzazione opere caratterizzate da una forte adesione alla realtà locale, in consonanza con i discorsi coevi sul realismo e il rinnovamento del cinema italiano di quegli anni; per i critici di provincia la lontananza dalla capitale o da grandi centri come Milano porta alla formazione di reti di collaborazione e supporto locali o provinciali che risultano indispensabili per gestire in relativa autonomia produzione critica ed iniziative culturali. Ben presto però, la vitalità e l’ambizione di questi giovani li portano a cercare spazi di azione più ampi e ruoli di maggiore responsabilità e rilevanza.

Tra gli anni Trenta e Quaranta, come si è visto, l’orizzonte esperienziale di Aristarco è sostanzialmente provinciale. Ancora universitari, Aristarco e i suoi coetanei iniziano la propria attività presso Guf e piccole redazioni in posizione, il più delle volte, decentrata rispetto ai poli culturali nazionali. Il centro a cui guarda Aristarco è la Roma di *Cinema* e del Centro Sperimentale, dove operano coloro che saranno prima suoi mentori e fratelli maggiori e poi, con l’aumentare della reputazione del critico del *Padano* e con la graduale scoperta di affinità anche ideologiche, compagni di discussione pronti a sostenersi l’un l’altro dalle rispettive redazioni. Ma la capitale è anche centro politico e di controllo, sede del Ministero della cultura popolare e, alle sue dipendenze, della Direzione generale per

²⁹⁹ Fra i partecipanti c’è anche Francesco Pasinetti, che a New York incontra gli esponenti dell’Amateur Cinema League. Mariani, “Gli anni del Cineguf”, cit., p. 50. L’incontro è ricordato su *Movie Makers*, che si concentra sulla produzione registica di Pasinetti e sulle attività del Cineguf di Venezia: “During the recent visit of Italian students to the United States, the League offices were favored by an especial deputation representing amateur filming, particularly in Venice and generally in all of Italy. [...] Mr. Pasinetti serves the Venetian club as editor of its attractive monthly magazine, *Il Ventuno*, which is devoted to art, literature and the cinema”. Anon., “Italian visit”, *Movie Makers. Magazine of the Amateur Cinema League*, vol. IX, n. 12, dicembre 1934, p. 525.

³⁰⁰ Durante, “Lo spirito gregario”, cit., p. 162.

³⁰¹ Una ricostruzione autobiografica dei processi che portarono un cinegufino culturalmente attivo ad arruolarsi volontario si trova in Renzi, “Rapporto di un ex balilla”, cit., pp. 29-30.

³⁰² Sui gufini in Africa e Spagna cfr. *ivi*, pp. 155-175 e pp. 276-289. Durante nota che “se con l’impero si giunge al massimo di entusiasmo verso il regime, è con la Spagna che sembra rompersi il sostegno giovanile al fascismo”. *Ivi*, p. 281.

la stampa (quotidiana e periodica), che dal 1943 sono sotto la guida del ministro Gaetano Polverelli, già famigerato diramatore di veline come guida dell'Ufficio stampa del Capo del governo e burocrate "di grande rigidità e pignoleria" per quanto riguarda il controllo di giornali e giornalisti.³⁰³ Al Minculpop di Roma è convocato il 25 maggio 1943 Aristarco, assieme ad altri critici cinematografici, per mezzo di un telegramma perentorio dello stesso Polverelli.³⁰⁴ Ricorda Aristarco:

Il ministro Polverelli fece una riunione in un grande palazzo di Via Veneto, alla quale erano invitati, anzi "convocati", i critici cinematografici. Automaticamente, durante l'incontro, si formarono due gruppi: uno grande e uno piccolo. Rivolgendosi a quest'ultimo, Polverelli lo accusò di disfattismo anche perché difendeva il film *Ossessione* e a sua conferma sottolineò il fatto che noi non si portasse il distintivo all'occhiello.³⁰⁵

Questo episodio è menzionato da Aristarco come uno di quei fattori di "scontentezza"³⁰⁶ che contribuirono al suo cambio di atteggiamento riguardo al regime e a saldare i suoi rapporti con il gruppo di *Cinema*. L'episodio mostra entrambe le facce del centro-capitale con cui si relaziona Aristarco, quella istituzionale e censoria degli apparati di regime e quella culturale ed emancipatrice degli ambienti critici "di fronda":

Ossessione venne proibito. Virgilio Sabel, credo proprio di *Roma Fascista*, mi scriveva: "In una riunione, rivolgendosi ai sostenitori del film, Polverelli ha detto: 'Ho visto stamane un bruttissimo film e dispongo che pellicole del genere non vengano più fatte'. Per riflesso, si ha un arresto di quella produzione che sta preparando, invece dei soliti telefoni bianchi e filmoni 'storici', opere realistiche considerate tabù. Come comportarci?["] mi chiedeva Sabel. "Credo che soltanto la stampa universitaria possa esprimersi chiaramente sull'argomento. Se *Ossessione* non dovesse uscire, dovremmo organizzare delle proiezioni e discutere il film in tutti i nostri fogli". Fu appunto, tra l'altro, per questo che il Cineguf di Roma organizzò la proiezione del film e un dibattito su di esso.³⁰⁷

³⁰³ Forno, Mauro, *La stampa del Ventennio. Strutture e trasformazioni nello stato totalitario*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p. 115.

³⁰⁴ Polverelli ad Aristarco, Roma, 21 maggio 1943. FGA, Bo, Cartoline militari, Telegramma.

³⁰⁵ Nota autobiografica non datata. FGA, Bo, 591.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Ibidem*. La lettera di Sabel è citata anche in Aristarco, Guido, "Il neorealismo italiano", *L'Europeo*, a. XXXII, n. 23, 4 giugno 1976.

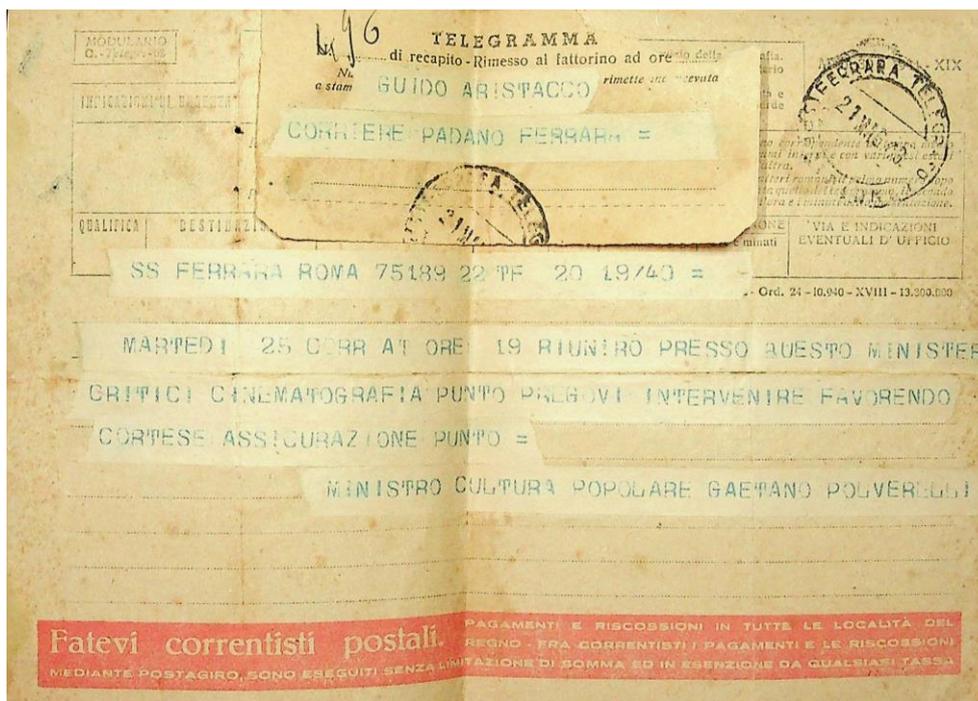


Figura 2 Convocato al Minculpop. Telegramma di Gaetano Polverelli, 21 maggio 1943. FGA, Bo, Cartoline militari.

4.3.3 – Esterofilia in un paese autarchico

Al di là del peso che le inclinazioni ideologiche o le vicende personali possono aver avuto nell'influenzare il passaggio dal fascismo all'antifascismo di molti giovani intellettuali che iniziano la propria attività alla fine degli anni Trenta, fattori scatenanti comuni sembrano essere una diffusa insoddisfazione per la cultura sostenuta e legittimata dal regime e un conseguente impeto per il rinnovamento di questa cultura. Inizialmente priva di sfumature consapevolmente antifasciste, vista solo come fase interna, questa tendenza assume toni più critici e contestatori dopo l'entrata in guerra, contemporaneamente al generale calo dei consensi per il regime. In questo passaggio, un ruolo forse secondario ma non trascurabile è individuabile negli impulsi e nelle suggestioni giunti dall'estero, in particolare da paesi nemici come la Francia, l'Unione Sovietica, gli Stati Uniti.

Le letture e l'esperienza di vita non sono due universi ma uno. Ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse. Che i libri nascano sempre da altri libri è una verità solo apparentemente in contraddizione con l'altra: che i libri nascano dalla vita pratica e dai rapporti tra gli uomini. [...] In

gioventù ogni libro nuovo che si legge è come un nuovo occhio che si apre e modifica la vista degli altri occhi o libri-occhi che si avevano prima.³⁰⁸

Così scriveva Italo Calvino a proposito della capacità (tras)formativa della lettura di opere straniere nella celebre prefazione del 1964 al romanzo resistenziale *Il Sentiero dei nidi di ragno*. Calvino si riferiva alla parte avuta da traduzioni di romanzi di autori come l'americano Hemingway o il russo Babel' nel fornire ai giovani narratori italiani modelli di realismo letterario adatti a raccontare la guerra appena conclusa, ma anche durante il fascismo l'incontro indiretto con l'estero tramite testi in traduzione aiuta a non arrestare del tutto il flusso transnazionale di idee ed è uno degli elementi che contribuiscono alla conversione ideologica di molti giovani. La cultura proveniente dall'estero, dall'*esterno* della sfera culturale di regime, diventa una fondamentale elemento di disturbo, capace di instillare il dubbio e mostrare prospettive diverse sul mondo.

Frequentatore del Centro Sperimentale negli anni Trenta, Pietro Ingrao è stato uno dei testimoni più eloquenti del fondamentale passaggio dei giovani critici e cineasti romani da un fare cultura allineato al fascismo alla ricerca di una strada nuova, diversa, capace di condurli oltre i confini del gretto autarchismo culturale fascista e al tempo stesso verso nuovi angoli del Paese reale. Una strada difficile, per nulla lineare, diversa per ciascuno dei giovani che la percorrevano e per questo, come scriveva già Ingrao, non ancora descritta nella sua interezza:

Forse sarebbero da studiare di più i canali curiosi attraverso cui maturarono certi processi di rinnovamento nella gioventù italiana della seconda metà degli anni Trenta. Si potrebbero intendere meglio non solo i giri tortuosi che si dovettero fare dinnanzi ad un regime totalitario senza precedenti, ma anche la singolarità delle strade mediante le quali si arriva a certe svolte politiche.³⁰⁹

In particolare, per Ingrao, letteratura e cinema stranieri, studiati e ammirati dai frequentatori del Centro Sperimentale, furono agenti di cambiamento anche ideologico, oltre che estetico. L'avvicinamento spesso disordinato e asistemico a "letture proibite" francesi o americane – di autori "decadenti" come Valery, Gide, Proust da un lato o della nuova narrativa americana di Dos Passos, Steinbeck, Hemingway dall'altro – diventa "una sfera di autonomia recuperata o salvata, un ambito di ritrovata interiorità individuale" che,

³⁰⁸ Calvino, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 1993, pp. XVI-XVII.

³⁰⁹ Ingrao, Pietro, "Luchino Visconti. L'antifascismo e il cinema", *Rinascita*, n. 13, 26 marzo 1976.

se non è accolta subito e completamente, inizia comunque a produrre per alcuni “un limite che resisteva al dominio, alla diffusione pervasiva del regime”.³¹⁰ Anche la “ricerca critica” sviluppatasi con la lettura dei testi teorici di Pudovkin e Balász, e con un conseguente avvicinamento – spesso indiretto, solo tramite letture – al cinema di Clair, Buñuel, Ejzenstejn o Dovzenko, è indicata da Ingrao come una via mediante la quale “si stabilì un fragile, ma preciso canale di collegamento con correnti fondamentali dell’Europa progressista”, con suggestioni che non rimandavano soltanto a questioni stilistiche, ma avevano una carica politico-culturale capace di intaccare il credito della retorica di regime, influenzare il loro atteggiamento nei confronti del cinema italiano e, in sostanza, suggerire “un mutamento nella collocazione degli intellettuali” sospingendoli “verso altre forme e dimensioni di comunicazione con il nostro prossimo”.³¹¹ Per alcuni letteratura, per altri cinema, per altri ancora entrambi; la definizione cultura – e del cinema come cultura – diventa il *casus belli* della rivolta e il giunto che tiene insieme una generazione di critici e cineasti alle prime armi ma già desiderosi di battersi con i colleghi più anziani.

Nella provincia – periferia di un paese autarchico – dove vivono e vanno al cinema, molti giovani intellettuali possono evadere momentaneamente dai confini locali e “compiere dei viaggi entro altre culture che, sul piano letterario, erano sempre meno possibili”.³¹² Il cinema straniero di alcuni paesi (Stati Uniti, Francia, Unione Sovietica) è una marca di distinzione per i critici che lo conoscono e apprezzano, causa di polemiche con critici più in linea con gli indirizzi di regime,³¹³ e diventa un antidoto e un modello di miglioramento per l’abborrito cinema medio nazionale. L’atteggiamento flessibile da parte del regime nei confronti delle attività culturali dei Guf, inteso a creare un ambiente adatto a critiche *costruttive* nell’ottica della formazione della classe dirigente e intellettuale che avrebbe guidato il fascismo a guerra vinta, lascia ai cinegufini, entro limiti definiti, maggior spazio di manovra per discutere e pubblicare. Nel già citato *Rapporto di un ex balilla*, Renzi

³¹⁰ Ingrao, Pietro, “Al C.S.C. con Umberto Barbaro”, *Bianco e Nero*, n. 11, 1985, p.8. Riassume Ingrao: “C’era insieme, in quella nostra passione culturale e letteraria, resistenza del passato e primo, avido contatto con l’Europa moderna e lontana. Il cinema allargava e dava nuovi strumenti e orizzonti a questo contatto”. *Ivi*, p. 9.

³¹¹ Ingrao, “Luchino Visconti”, cit.

³¹² Brunetta, Gian Piero, “Il cinema italiano di regime”, cit., p. 72.

³¹³ Brunetta indica la difesa del cinema statunitense fatta da Enrico Camporesi, in contrasto con quanto scritto da Doletti e Marotta su *Film*, come “il punto più significativo di accettazione e riconoscimento della superiorità di una cinematografia e di una civiltà culturale”. *Ivi*, p. 73.

ricorda le proiezioni di film internazionali da lui organizzate quando era animatore del Cineguf Bolognese:

Un po' per riscattarci dall'ombra del conformismo dell'organizzazione, un po' per mostrare che il cinema era un'arte nuova che solo noi capivamo, nelle mattinate proiettavamo film 'artistici' cioè quelli che non avevano fatto un soldo nelle proiezioni normali: *Lampi sul Messico*, *L'uomo di Aran*, *Tempi moderni*. Fu in quel periodo che cominciò a svilupparsi in noi il gusto di andare controcorrente [...]. In campo cinematografico, noi stessi non capivamo bene quei film, che si apprezzavano perché era vero cinema, come si diceva. Eppure qualcosa del loro contenuto più profondo ci restava dentro, inconsapevolmente.³¹⁴

I film selezionati da Renzi e Ferruccio Terzi per le proiezioni del loro Cineguf sono quasi esclusivamente film stranieri, come ha rilevato Mariani consultando i *Programmi delle proiezioni delle Mattinate cinematografiche del Cineguf*, che menzionano

cinema francese con *Pensione mimosa* (*Pension Mimosas*, 1935) di Jacques Feyder, *Sotto i tetti di Parigi* (*Sous les toits de Paris*, 1930) di René Clair, *Il bandito della Casbah* (*Pépé le Moko*, 1937), *Golgota* (*Golgotha*, 1935) e *La bella brigata* (*La belle équipe*, 1936) di Julien Duvivier; cinema americano con *Sotto i ponti di New York* (*Winterset*, 1936) di Alfred Santell, *Nostro pane quotidiano* (*Our Daily Bread*, 1930) di King Vidor [...] *Il traditore* (*The Informer*, 1935) di John Ford, *Tempi moderni* (*Modern Times*, 1936) di Charles Chaplin [...], *Ventesimo secolo* (*Twentieth Century*, 1934) di Howard Hawks, *La donna di platino* (*Platinum Blonde*, 1931), *Proibito* (*Forbidden*, 1932), *È arrivata la felicità* (*Mr. Deeds goes to Town*, 1936), *Orizzonte perduto* (*Lost Horizon*, 1937) di Frank Capra, *Becky Sharp* (*Id.*, 1935) di Rouben Mamoulian; cinema tedesco con *Sigfrido* (*Die Nibelungen*, part 1, 1924) di Fritz Lang, *La maschera eterna* (*Die ewige Maske*, 1937) di Werner Hochbaum, *Mademoiselle Docteur* (*Id.*, 1937) di Georg Wilhelm Pabst; cinema boemo con *Janosik il ribelle* (*Jánošík*, 1935) di Martin Frič e infine il più frequentemente proiettato *Lampi sul Messico* (*¡Que viva México!*, 1933) di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn [...].³¹⁵

Anche per chi non ha la fortuna di abitare in una città dotata di un Cineguf esterofilo come quello bolognese, è possibile mantenere un contatto con cinematografie "proibite" grazie all'attività di *Cinema*, diffusa in tutto il paese. Per Aristarco, che al tempo viveva "in

³¹⁴ Renzi, "Rapporto di un ex balilla", cit., pp. 18-19.

³¹⁵ Mariani, "Gli anni del Cineguf", cit., p. 113. I *Programmi delle proiezioni delle Mattinate cinematografiche del Cineguf* sono conservati in FRR, Cineguf di Bologna.

provincia calcificato e imbarbarito”,³¹⁶ la cultura cinematografica promossa da critici attenti come Gianni Puccini, Giuseppe De Santis o Massimo Mida “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”.³¹⁷ In anni in cui l’esterofilia letteraria è mal vista – l’opera di americanofili come Pavese e Vittorini o di anglisti come Praz resta in sordina – Visconti e il gruppo di *Cinema* mantengono vivi, seppure a distanza, legami transculturali con l’estero. Visconti, ricorderà anni dopo Aristarco, “contribuì ad aprirci ad una cultura europea, interdisciplinare e quindi anche politica”,³¹⁸ mentre *Cinema*, nel suo complesso, lo stupiva per “la pluralità dei contributi di quelle pagine che venivano da uomini di discipline diverse”³¹⁹ e che alimentando la passione per (un certo) cinema era stata capace di riaprire ponti verso culture e modi di pensiero diversi. Per Aristarco e i suoi coetanei, tuttavia, l’estero rimane distante dalle loro imprese editoriali, entrando a farne parte principalmente sotto forma di citazioni, menzioni e, nel migliore dei casi, traduzioni.³²⁰ Ma mentre i quotidiani a distribuzione provinciale e i periodici gufini devono limitarsi a collaborazioni quasi esclusivamente nazionali, altre pubblicazioni più affermate e con una maggiore disponibilità di capitale economico e sociale intrattengono regolari e vivaci contatti con l’estero.

4.3.4 – Attività transnazionali di un periodico cinematografico fascista

L’accesso ai documenti del fondo Mino Doletti della Biblioteca “Renzo Renzi” della Cineteca di Bologna ha permesso di toccare con mano i materiali di lavoro legati all’attività di uno dei principali periodici cinematografici degli ultimi anni del regime. *Film*, fondata a Roma come settimanale nel 1938 e sostenuta dal Ministero per la cultura popolare e dalla Direzione generale per la cinematografia, è “la rivista più allineata che accoglie il numero maggiore di intellettuali fascisti militanti”,³²¹ ma benché il suo scopo sia di allontanare il

³¹⁶ Aristarco, Guido, *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996, p. 115.

³¹⁷ Portale, “Ontogenesi”, cit., p. 40.

³¹⁸ Aristarco, “Il cinema fascista”, cit., p. 118.

³¹⁹ *Ivi*, p. 125.

³²⁰ Ad esempio, nell’aristarchiano *Invito alle immagini* insieme a Chiarini e Barbaro sono citati teorici internazionali come Raymond Spottiswoode, Béla Balázs, Rudolf Arnheim, Germaine Dulac, Hans Richter, Vsevolod Pudovkin e Sergej Ejzenstejn.

³²¹ Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 201. Doletti dirige *Film* per gran parte della storia editoriale della rivista, eccettuato un breve periodo di allontanamento fra il 25 luglio 1943, quando è sostituito da

pubblico “dalle mitologie del cinema americano e di avvicinarlo [...] alle gioie della produzione autarchica”,³²² non è priva di elementi stranieri, benché limitati principalmente alle nazioni amiche. Una breve panoramica delle collaborazioni e delle iniziative transnazionali sostenute da un periodico a grande diffusione come *Film*, costante bersaglio polemico per i giovani gufini, rivela la portata transnazionale delle iniziative di una pubblicazione cara al regime, ma mostra anche come la loro gestione e struttura di base siano in parte simili a quelle riscontrabili nel dopoguerra in *Cinema Nuovo*.

Benché l’obiettivo principale di Doletti sia la promozione del cinema italiano,³²³ in un anno in cui l’offerta internazionale nelle sale si riduce drasticamente,³²⁴ anche lui sembra rendersi conto che per una rivista ad ampia diffusione, non diretta solamente a un ridotto pubblico specializzato, è indispensabile offrire un ventaglio di proposte che vada oltre i confini italiani, per cercare di mantenere un *appeal* internazionale anche dopo la progressiva esclusione di recensioni e servizi dedicati a film e divi di molte cinematografie straniere, Hollywood *in primis*. Nel 1938 sono ancora presenti abbondanti riferimenti al cinema americano, ma nel tempo la rivista si autarchizza senza però cambiare aspetto e tono dei contenuti, nel tentativo di passare senza soluzione di continuità a un nuovo universo di divi, premièr e mondanità che funga da surrogato di quello hollywoodiano, ormai ripudiato. Venuta a mancare una fetta importante della cartografia simbolica del cinema – quella dei reportages veri o inventati da “Cinelandia” – *Film* ne disegna un’altra, diretta alla Germania, alla Francia, all’Ungheria, ai paesi amici o neutrali.

Sandro Pallavicini, e il 29 gennaio 1944, quando la rivista riprende le pubblicazioni a Venezia diventando organo cinematografico ufficiale della Repubblica di Salò. *Ibidem*.

³²² *Ibidem*.

³²³ In primo numero di *Film* si apre con un intervento programmatico di Vittorio Mussolini, che rende chiaro quale sia l’obiettivo principale della neonata rivista: “Il pubblico italiano deve amare di più il film nostro, anche se questo sovente gli dà dei grossi dispiaceri. Troppa gente diserta il cinematografo quando si proiettano dei film italiani. Bisogna che si voglia bene al nostro cinema come si ama il più ribelle dei propri figli”. Mussolini, Vittorio, “Anno nuovo, vita nuova?”, *Film*, a. I, n. 1, 29 gennaio 1938, p. 1.

³²⁴ È l’anno del Regio decreto legge (4 settembre, n. 1389) che istituisce il monopolio statale sulle importazioni e provoca il ritiro dal mercato italiano delle *major* statunitensi Warner, MGM, Fox e Paramount, che non gradiscono la perdita di controllo sulla distribuzione nel Paese. La gestione delle importazioni e degli accordi con case di produzione straniere è affidata prima all’ENIC (Ente nazionale industrie cinematografiche) e poi all’ENAIPE (Ente nazionale acquisto e importazione pellicole estere). Sulla legge sul monopolio e la costituzione dell’ENAIPE si veda Venturini, Alfonso, *La politica cinematografica del regime fascista*, Roma, Carocci, 2015, pp. 143-146 e 151-152. Occorre notare che case di produzione come Universal, RKO, Columbia e United Artist accettano però le condizioni poste dal nuovo decreto e continuano a vendere in Italia, tanto che l’importazione di film statunitensi sarà pienamente interrotta solo nel 1942. *Ivi*, p. 147.

Sin dal primo numero, l'offerta di *Film* è estremamente variegata e segue un modello molto diverso da *Cinema* o *Bianco e Nero*, avvicinandosi per forma e contenuti ai rotocalchi popolari. La rivista si presenta come un *Reader's Digest* per appassionati del mondo del cinema: al prezzo di una lira i lettori hanno a disposizione dodici pagine con notizie, interviste, anticipazioni, approfondimenti su aspetti della produzione cinematografica, curiosità sulla vita di divi e registi, racconti serializzati, pagine di moda, musica, radio e varietà, e soprattutto, tantissimi ritratti, foto di scena, disegni e caricature. *Film* vanta inoltre collaborazioni con critici, giornalisti e traduttori residenti – o con conoscenze – all'estero e può quindi disporre di notizie, interviste e approfondimenti sulle cinematografie straniere pronti per ogni numero. Il Fondo Doletti contiene numerosi carteggi che testimoniano rapporti di collaborazione di varia durata con giornalisti sparsi in tutto il mondo. *Film* ottiene articoli, ad esempio, da Francia (Tully Hruska, Vittorio Guerriero), Scandinavia (Paolo Colombo), Polonia (Dante Interlandi), Turchia (G. de Falco), Egitto (Atanasio Catraro), Libia (Cristoforo Mercati), Stati Uniti (Eugenia Handamir) e Argentina (Mario Intaglietta).³²⁵ Gli articoli su e dall'estero aiutano a mantenere equilibrata l'offerta della rivista, prolungando per qualche anno, almeno negli anni pre-Salò, l'illusione della varietà e facendo sembrare la rivista meno monoliticamente (e programmaticamente) destinata alla promozione della produzione nazionale.

La funzione tendenzialmente escapistica di *Film* si nota anche nel rapporto con i lettori che, oltre all'immane rubrica di posta "Strettamente confidenziale" curata da Giuseppe Marotta, sono coinvolti con quiz, referendum e concorsi a premi di ogni tipo. Nel maggio del 1938 viene pubblicizzato un viaggio a Berlino organizzato dalla rivista insieme all'ufficio turistico Italviaggi di Roma, primo di una serie di viaggi nei "grandi centri di produzione" e nelle "principali capitali del cinema di tutto il mondo", come Parigi, Londra e Hollywood.³²⁶ Il viaggio però non è solo proposto al pubblico dei lettori e pubblicizzato come occasione di svago. Doletti invia una serie di lettere a case di produzione e addetti ai lavori descrivendo l'iniziativa, che prevede l'incontro con responsabili delle case di

³²⁵ I carteggi sono contenuti in FMD, I, IV, XI, XII. Fra i collaboratori vi è anche Alfredo Guarini, che nel 1937 si reca negli Stati Uniti con una triplice missione: accompagnare la moglie-diva Isa Miranda a Hollywood, mandare resoconti sullo stato della produzione cinematografica americana a Luigi Freddi e, dal 1938, scrivere articoli sulle sue esperienze per *Film*. Oltre al carteggio con Doletti, il Fondo conserva un lungo resoconto di Guarini a Freddi (30 dicembre 1937) e una lettera di garanzia scritta da Doletti per Guarini e indirizzata a Will H. Hays presso la Motion Picture Producers and Distributors of America (18 aprile 1938). FMD, XI, 3268 e 3262.

³²⁶ Anon., "Il viaggio a Berlino organizzato da 'Film'", *Film*, a. I, n. 16, 14 maggio 1938, p. 2.

produzione e degli enti cinematografici tedeschi, come ricca di occasioni “favorevoli ad una presa di contatto utile e proficua con il mercato tedesco” e adatte a stabilire “rapporti importanti fra le due cinematografie amiche”.³²⁷ L’iniziativa parte inoltre con i buoni auspici di Eitel Monaco, espressi in una lettera da del 6 giugno dove informa Doletti di averla segnalata a tutti gli associati della Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo.³²⁸ Il primo viaggio di *Film* (4-10 giugno 1938) è un successo: accompagnati da un redattore della rivista (Alberto Consiglio)³²⁹ e da una guida, i partecipanti visitano gli stabilimenti UFA e Tobis, vanno al cinema e partecipano a un ricevimento presso la Reichsfilmkammer.³³⁰ Con l’inasprirsi delle condizioni internazionali i viaggi a Parigi, Londra e Hollywood non vengono organizzati e *Film* ripiega autarchicamente su Cinecittà, con un viaggio pubblicizzato ai lettori della rivista e organizzato, con meno successo, nel marzo del 1940.³³¹

Le iniziative rivolte all’estero rispondono all’obiettivo principale di *Film* – sostenere l’industria cinematografica italiana – e si dispiegano su due fronti, quello nazionale e quello estero. Lo stesso Doletti afferma che il desiderio della rivista è di “allargare il nome della Cinematografia italiana all’estero”³³² e che iniziative come i viaggi di *Film* “hanno un carattere di propaganda e non di pubblicità”.³³³ Forte dell’appoggio governativo, l’ambizioso Doletti lancia un’edizione tedesca di *Film*, con lo scopo di promuovere nel Reich il cinema italiano.³³⁴ Il relativo successo di questa edizione,³³⁵ convince Doletti a tentare di allargare ulteriormente la copertura della rivista progettando, con l’approvazione del Ministero della cultura popolare, edizioni in altre lingue. Viene lanciata

³²⁷ Doletti ad Adria Film, Roma, 21 maggio 1938. FMD, XII, 6712.

³²⁸ Eitel Monaco a Doletti, Roma, 6 giugno 1938. FMD, XII, 6699.

³²⁹ Doletti a presidenza Reichsfilmkammer, Roma, 23 giugno 1938. FMD, XII, 6697.

³³⁰ Anon., “Il viaggio a Berlino”, cit. Una lettera spedita a Doletti da Pagliardini della Italviaggi dal Central Hotel di Berlino fa un resoconto molto positivo del viaggio: “Il viaggio si svolge secondo i nostri desideri, e tutti ne sono soddisfatti”. S.d. FMD, XII, 6696.

³³¹ Corrispondenza fra *Film* e l’agenzia turistica “I grandi viaggi” di Milano. FMD, XII, 6628, 6630, 6632, 6640, 6641.

³³² La frase, dattiloscritta, è poi sostituita a mano da: “intendiamo [con i viaggi] di favorire i rapporti della nostra industria e della nostra cultura cinematografica con l’estero”. Doletti a Redazione cinematografica della Voce di Bergamo, 22 luglio 1938. FMD, XII, 6649.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ Se ne ha notizia in *Film*, a. V, n. 30, 25 luglio 1942.

³³⁵ Un biglietto del 12 agosto 1942 siglato Messaggerie italiane segnala una grande richiesta di copie di *Film* dal “Centro libro Lipsia”. FMD, XIII, 6495.

un'edizione in spagnolo³³⁶ e se ne progettano altre in francese,³³⁷ bulgaro³³⁸ e romeno, suscitando un certo interesse fra i lettori. Stando a una nota dello stesso Doletti pubblicata nel maggio del 1943, sembra che tutta Europa legga *Film*, che

Si va diffondendo largamente anche in Ungheria, in Bulgaria, in Grecia e nei Balcani, in Svizzera, in Belgio e in Olanda, orgoglioso di contribuire – con una diffusione che nessun giornale di spettacolo ha mai raggiunto in Europa – alla sempre più approfondita conoscenza, fra il pubblico straniero, delle cose del nostro teatro e del nostro cinematografo.³³⁹

La promozione della produzione italiana all'estero sembra essere la motivazione principale dietro a molte iniziative della rivista supportate dal Minculpop. Quando nel settembre del 1942 Doletti scrive una lettera ad Alessandro Pavolini con la proposta di realizzare un'edizione romena di *Film*, sa bene come convincere il ministro: "l'unica rivista cinematografica romena, 'Cinema', è infeudata alla propaganda cinematografica tedesca [...]. [S]i verifica la necessità che il film italiano in Romania sia sostenuto da un'adeguata propaganda della stampa specializzata".³⁴⁰ Il progetto per l'edizione romena viene approvato e procede fino a metà luglio del 1943,³⁴¹ quando Doletti sta ancora cercando collaboratori,³⁴² ma sarà abbandonato insieme a quelli per le altre edizioni straniere dopo il 25 luglio.

³³⁶ Stando a una lettera del 6 agosto 1942 dalla Societat Iberica Publicaciones di Madrid, l'edizione spagnola è lanciata nel luglio del 1942 come supplemento a *Film* con una tiratura di 3000 copie. FMD, XIII, 6496. I numeri a cui è allegato il supplemento sono almeno 7 (nn.30-36). FMD, XIII, 6499. La pubblicazione risulta sospesa "per disguidi doganali" già a fine ottobre dello stesso anno. Lettera firmata "Amministrazione" a Juan Giraud, s.l. [Roma], 28 ottobre 1942. FMD, XIII, 6488. In *Film*, a. V, n. 31, 1 agosto 1942, p. 7 è presente un collage fotografico di alcune pagine delle edizioni spagnola e tedesca.

³³⁷ Una lettera del febbraio 1941 indica che in quel periodo Doletti era già interessato al mercato francese. Cosimo Guerrieri Bertozzi (Messaggerie Italiane) a Doletti, Bologna, 23 febbraio 1941. FMD, XIII, 6517. Nel fondo bolognese è presente un rapporto preparatorio per l'edizione francese che per essa preannuncia "un vivissimo successo [...] data la mancanza assoluta, in Francia, di riviste dello stesso genere degne di riguardo". FMD, XIII, 6508. Ancora a metà 1944 Doletti riceve proposte di collaborazione all'edizione francese, che però non sarà mai realizzata. Si veda, ad esempio: Doletti a Ottorino Maretto, Venezia, 6 luglio 1944. FMD, XIII, 6502.

³³⁸ Il progetto di un'edizione bulgara è menzionato in uno scambio di lettere fra Doletti e il giornalista bulgaro D. A. Pipanov. Sofia, 22 dicembre 1942. FMD, XIII, 6469; Roma, 3 febbraio 1943. FMD, XIII, 6468.

³³⁹ Doletti, Mino, "'Film' all'estero", *Film*, a. VI, n. 19, 8 maggio 1943, p. 3.

³⁴⁰ Doletti ad Alessandro Pavolini, Roma, 7 settembre 1942. FMD, XIII, 6467.

³⁴¹ Ottenuta l'autorizzazione, Doletti comincia a organizzare il lavoro, coinvolge un esperto di lingua e cultura romena e viene contattato da aspiranti traduttori interessati a collaborare. Doletti a Enzo Loreti, Roma, 16 luglio 1943. FMD, XIII, 6463; Mario Vincenzi a Doletti, s.l., 10 maggio 1943, FMD, XIII, 6466; Doletti a Mario Vincenzi, 14 giugno 1943. FMD, XIII, 6463; Nota anonima, s.l., 1943. FMD, XIII, 6465.

³⁴² Doletti a Enzo Loreti, Roma, 16 luglio 1943. FMD, XIII, 6463.

Per disponibilità di mezzi, collaboratori e contatti istituzionali, modi e scopi delle iniziative e paesi privilegiati, nei suoi rapporti con l'estero *Film* è molto diversa dalla stampa di area guffina o da *Cinema*. Il caso di *Film* e la figura di Doletti si presentano come raro esito riuscito di quel processo di fascistizzazione di cineasti e critici italiani e loro trasformazione in una classe di "funzionari" al servizio del Ministero della Cultura Popolare descritto da Gili.³⁴³ Quando messo a confronto con molte esperienze guffine discusse nel presente capitolo e, soprattutto, con il gruppo allargato dei critici legati a *Cinema*, l'operato di *Film* risulta in linea con le più rosee aspirazioni del Minculpop per una nuova cultura nazionale pienamente fascista.³⁴⁴ L'esempio di *Film* costituisce inoltre un antecedente importante al più ampio e ramificato sviluppo di relazioni transnazionali mediante inviati osservabile nei maggiori periodici cinematografici del dopoguerra, a partire da *Cinema Nuovo*. Benché Doletti e Aristarco non siano di certo spiriti affini, si può ipotizzare che la gestione di rapporti con l'estero, in linea con il progetto ideologico e culturale coltivato da ciascuna rivista, rispondesse a modelli e pratiche condivise nell'editoria del tempo; e anche, più semplicemente, che mantenere collaboratori stranieri, avere le risorse per coprire festival ed eventi oltreconfine e pubblicare articoli firmati "dal nostro inviato", riportare in ogni numero notizie dal mondo del cinema o presentare interviste, racconti e articoli in traduzione siano sempre state fondamentali marche di *distinzione* fra periodici locali e nazionali.

³⁴³ In Gili, Jean A., *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 91-93.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 11.

4.4 - Segnali di svolta

Il 1943 coincide con una fase fondamentale di sviluppo per il percorso critico di Aristarco. È l'anno della scelta di campo conseguente alla difesa di *Ossessione* di Luchino Visconti sul *Padano* e della sua prima pubblicazione importante: *Invito alle immagini*, numero speciale dedicato al cinema del mensile *Pattuglia*, organo del GUF di Forlì.³⁴⁵ La pubblicazione di *Invito alle immagini* e la difesa di *Ossessione*, rievocati più e più volte nei decenni seguenti, costituiscono per l'Aristarco del periodo due importanti momenti di maturazione intellettuale, due atti critici che segnano l'inizio del suo percorso verso l'antifascismo e il realismo, contribuiscono alla sua ascesa nel campo critico italiano e, finita la guerra, fungeranno da attestazioni della sua integrità culturale e ideologica.



Figura 3 a-b. Cartolina postale (fronte e retro) da Osvaldo Campassi. San Damiano d'Asti, 24 maggio 1943. FGA, Bo, Cartoline postali 60.

4.4.1 - *Invito alle immagini*

In quegli anni eravamo impegnati contro i registi che *Cinema* chiamava i "pompieri" e Luchino i "cadaveri", vale a dire contro gli autori della retorica, dei "telefoni bianchi", dei film d'evasione e in costume con "trame leggere, morali, divertenti" come voleva il ministro Polverelli, Mi feci sostenitore, insieme con altri, di un "cinema rigoroso" fondato soprattutto sugli specifici filmici. Tale posizione era riassunta, appunto, in *Invito alle immagini*.³⁴⁶

³⁴⁵ Aristarco, Guido, Ronchi, Walter (a cura di), *Pattuglia. Invito alle immagini*, Numero speciale del Mensile di Politica, Arti, Lettere del Guf di Forlì, a. II, n. 3-4, gennaio-febbraio 1943.

³⁴⁶ Nota autobiografica dattiloscritta, s.d. FGA, Bo, 591.

Invito alle immagini è pubblicato nel febbraio 1943 ed è curato da Aristarco e Walter Ronchi, redattore capo di *Pattuglia*. *Invito alle immagini* è il punto di arrivo di una fruttuosa collaborazione fra i due iniziata già da qualche anno, come mostrano le lettere che Ronchi invia ad Aristarco in quegli anni. Ronchi era stato la vera forza trainante nel passaggio verso nord di *Spettacolo*, la cui redazione romana è in buona parte sostituita, nel giro di qualche numero, da penne di area Forlì-milanese con l'obiettivo di trasformarlo in un periodico di prim'ordine, scevro da toni dilettantistici e capace di confrontarsi su questioni culturali di ogni tipo con i principali periodici italiani del tempo.³⁴⁷ Nei primi anni Quaranta, Aristarco, con l'appoggio e l'incoraggiamento di Ronchi, aveva già collaborato a *Spettacolo* e *Pattuglia* inviando qualche articolo, recensione e un reportage dal decimo festival veneziano, oltre a fornire consigli e a mettere in contatto la rivista con altri critici. Il primo riferimento a quello che diverrà *Invito alle immagini* è un una lettera di Ronchi del luglio 1942, dove il critico forlivese scrive all'amico:

Ottima mi sembra la tua idea circa il tema del numero di "Pattuglia" dedicato al cinema: puntualizzare quello che hanno fatto i giovani per il cinema. Piuttosto che articoli polemici, più o meno partigiani, credo che sarebbe ottimo ed intelligente cosa esaminare da un punto di vista eminentemente obiettivo i registi, i soggettisti, i tecnici, i critici anche del giovane cinema italiano. Piuttosto che puntate polemiche, studi. Un esame ed un bilancio sincero. Non so se sia il caso riprodurre brani di sceneggiature, con particolare riferimento al passo ridotto; ma poi ho visto che c'erano difficoltà tecniche ed organizzative notevolissime, almeno per noi della provincia. Lanciare una specie di inchiesta su un tema di attualità: a questo avevo anche pensato, ma mi è sembrato che ciò fosse poco serio [...]. Credo che il numero dedicato al cinema potremmo farlo uscire ai primi di ottobre.³⁴⁸

Il valore di manifesto generazionale di *Invito alle immagini* è chiaro sin dal lungo indice, che include contributi di alcuni fra i giovani critici più attivi del periodo, molti dei quali saranno protagonisti anche della cultura cinematografica del dopoguerra.³⁴⁹ Nella sua

³⁴⁷ Su Ronchi e l'attività critica sui fogli gufina che conduce all'*Invito* si rimanda a Ravaglioli, Armando, *Un crocevia di provincia. Via Consolare, Spettacolo, Pattuglia. I giornali forlivesi per la gioventù dell'ultima stagione del fascismo, 1939 - 1943*, Roma, Edizioni di Roma Centro Storico, 1984.

³⁴⁸ Forlì, 11 luglio 1942. FGA Ro, FAsc.

³⁴⁹ Collaborano al numero, in ordine alfabetico: Umberto Barbaro, Maurizio Barendson, Franco Berrutti, Egidio Bonfante, Osvaldo Campassi, Enrico Camporesi, Ugo Casiraghi, Fernaldo di Giammatteo, Enrico Emanuelli, Vittorio Frosini, Antonio Ghirelli, Renato Giani, Guido Guerrasio, Svatopluk Ježek, Renato May, Biri Mazzini, Roberto Paoletta, Francesco Pasinetti, Glauco Pellegrini, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Walter Ronchi, Virgilio Sabel, Milziade Torelli e Glauco Viazzi. Il numero include inoltre scritti di Germaine

introduzione, Aristarco chiarisce l'obiettivo primario del numero: incoraggiare un "cinema cinematografico",³⁵⁰ ossia un cinema "cosciente di sé stesso", "dei suoi mezzi e dei suoi intrinseci valori".³⁵¹ Un cinema pensato e realizzato come *arte visiva* autonoma dalle altre, dotata di un linguaggio proprio, scevro da elementi teatrali o letterari, e che non funga solamente da elemento accessorio "al dispotico servizio della parola e della musica".³⁵² Quello di Aristarco è specificamente un "invito alle immagini sonore" dove il sonoro "sia funzionale ed esteticamente impiegato".³⁵³ Il fatto che del cinema non si parli "mai abbastanza, e abbastanza seriamente"³⁵⁴ (e che quindi anche la scrittura sul cinema non venga considerata alla pari con altre forme di critica) è un torto che i curatori vogliono correggere sin dall'apertura del numero, che presenta una raccolta di citazioni di varia provenienza e autorità dedicate al valore estetico e all'autonomia artistica del cinema.³⁵⁵ Pur mantenendosi su un piano tendenzialmente astratto, limitando esempi concreti e accuse dirette, diversi articoli esibiscono toni battaglieri ed esprimono un desiderio di rivalsa e di rinnovamento riguardo ai modi in cui è fatto e pensato il cinema italiano (che è "tutt'ora 'mediocre'"³⁵⁶, fatto in un paese dove "non si sono avuti artisti nel campo del cinematografo"³⁵⁷). Nel suo articolo-proclama *Clima per le immagini*, Ronchi invoca un cinema nuovo fatto da "uomini nuovi", "uomini del tempo", un cinema che non sia né subordinato alle altre arti ("una specie di divulgazione culturale di opere teatrali o letterarie"), né puro spettacolo, ma avvicinarsi alla vita.

Questo nostro tempo, denso di avvenimenti, saturo di 'fatti', dovrebbe costituire il clima perfetto per una decisa presa di posizione del cinematografo. La storia ha

Dulac e Béla Bálazs in traduzione e brani di sceneggiature firmate da Umberto Barbaro, Vitalino Brancati, Luigi Chiarini, Amleto Palermi, Francesco Pasinetti e Luigi Veronesi.

³⁵⁰ Oltre a essere usata da Aristarco, l'espressione - *leitmotiv* del numero - dà anche il titolo all'articolo May, Renato, "Cinema cinematografico" in Aristarco e Ronchi, op. cit., pp. 7-8. La tesi che il cinema per farsi davvero arte debba rendersi prima indipendente dalle altre arti percorre tutto il numero.

³⁵¹ Aristarco, Guido, "Invito alle immagini", in Aristarco e Ronchi, op. cit., p. 3.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ *Ivi*, p. 4. Nel dopoguerra Aristarco scriverà a questo proposito: "Può sembrare che il mio "[I]nvito alle immagini", in un certo senso, fosse il corrispettivo cinematografico dell'ermetismo letterario. In verità, nel mio caso, non fu così. Mi interessavano il dibattito sull'interdipendenza dell'immagine con il sonoro, le questioni inerenti il puro linguaggio filmico". Nota autobiografica dattiloscritta, s.d. FGA, Bo, 591.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ I brani citati spaziano da scritti di Ricciotto Canudo, Hans Richter e Georg Wilhelm Pabst a recensioni pubblicate su *Cinema e Bianco e Nero*, fino a una conferenza di Chiarini, un testo di Palmieri su *Cabiria*, una lettera di Eleonora Duse e un articolo dello stesso Aristarco.

³⁵⁶ Ronchi, Walter, "Clima per le immagini", in Aristarco e Ronchi, op. cit., p. 5.

³⁵⁷ Mida, Massimo, "Narrare per immagini", in Aristarco e Ronchi, op. cit., p. 13.

assunto un ritmo eccezionalmente dinamico: la vita dovrebbe trovare nel cinema [d']arte il mezzo più adatto per una sua memoria, per un suo racconto.³⁵⁸

May invita i giovani che trovano lavoro nel cinema italiano ad accontentare un po' meno i produttori e a preoccuparsi di più "di avere qualcosa di 'cinematografico' da raccontare";³⁵⁹ Mida, lamentata la mancanza nel cinema italiano di "veri, autentici artisti", sottolinea la necessità del cinema "prendere una strada sua, staccarsi dalle altre arti";³⁶⁰ di Giammatteo è ancora più esplicito nel descrivere il numero come "un atto di fede", "un programma" e "una battaglia";³⁶¹ Barendson, nell'articolo che chiude il numero, definisce il cinema contemporaneo come invecchiato e imborghesito, bisognoso di una "maggior purezza" e della "più spontanea sincerità", scevra di elementi non artistici, arrivando ad affermare che "noi non crediamo, non abbiamo mai molto creduto a una cinematografia scientifica o didattica ed i film di propaganda ci fanno anche ridere" e sostenendo che il cinema "potrà superare le sue nuove gravi deficienze culturali sociali solo quando si sarà portato decisamente sul piano dell'arte, cioè dell'autonomia".³⁶² Infine, particolarmente mordace ed esemplificativo di tutto ciò contro cui si battono Aristarco e i suoi sodali, è l'elenco dei mali del cinema italiano contemporaneo, mascherato da lettera ad Aristarco, compilato da Renato Giani:

La mancanza di gusto, il puritanesimo fradicio di certe situazioni ("Catene invisibili"), la malafede d'una propaganda sbagliata ("Noi vivi" e "Bengasi"), la pacchianeria presuntuosa ("Corona di ferro" e l'annunciato "Orlando furioso"), la cultura arraffata sulle buone riviste straniere ("Fari nella nebbia" e "Perdizione"), il barocchismo del cattivo gusto ("Marco Visconti", "I due Foscari") [...] tutto questo è il cinema italiano. [...] poiché il cinema italiano è quello che è, noi per anni avremo i personaggi ricorrenti della storiapatria, della bassa letteratura, dell'appendice giornalistica vivi di stagione in stagione sullo schermo.³⁶³

³⁵⁸ Ronchi, "Clima per le immagini", cit., p. 5.

³⁵⁹ May, "Cinema cinematografico", cit.

³⁶⁰ Mida, "Narrare per immagini", cit.

³⁶¹ Di Giammatteo, Fernaldo, "Immagini ossia cinema", in Aristarco e Ronchi, op. cit., p. 8.

³⁶² Barendson, Maurizio, "Di fronte alla realtà", in Aristarco e Ronchi, op. cit., p. 36.

³⁶³ Giani, Renato, "Lettera non seria ma seriamente scritta", in Aristarco e Ronchi, op. cit., p. 20.

Velati accenni al contenuto “sovversivo” di *Invito alle immagini*, anche in riferimento al pezzo di Giani, sono presenti in una lettera di Glauco Pellegrini³⁶⁴ scritta poco dopo la pubblicazione del numero:

Mio caro Guido, ti fai troppo parco di notizie. [...] il tuo silenzio mi ha persino impressionato. Capirai: responsabile di un numero come quello dell'*Invito*, con foto del film di Charlot, e lettere come quelle di Giani, e articoli con un contenuto come il mio, circa *il domani della critica*... Sì, insomma... Ero preoccupato per te.³⁶⁵

Il numero suscita una certa attesa ancor prima della sua uscita. Luigi Sambo, redattore per *Signum* del Guf di Treviso,³⁶⁶ scrive: “ho sentito con piacere che ‘Pattuglia’ sta per uscire: non dubitare che appena ricevuto ti darò il mio parere, che sarà senza dubbio favorevolissimo”.³⁶⁷ Parole incoraggianti arrivano anche da Bologna, con Enzo Biagi che, nel novembre 1942, scrive “Mi piace l’iniziativa di *Pattuglia* e l’echeggerò su *L’Assalto*. Bravi”.³⁶⁸ Ronchi, recatosi a Roma portando con sé delle copie in anteprima, scrive che nella capitale “la rivista ha ottenuto un poderoso successo”,³⁶⁹ e già all’indomani della pubblicazione riferisce ad Aristarco le prime reazioni: “dunque il nostro numero è finalmente uscito ed in giornata ne arriveranno diverse copie. Mi stanno arrivando le prime lettere: lettere molto belle in cui gli autori approvano la nostra fatica”.³⁷⁰ Nelle settimane seguenti Ronchi continua a ricevere da più parti commenti “veramente magnifici”,³⁷¹ “in termini stellari”,³⁷² e fatica a tener testa alle richieste di copie, come

³⁶⁴ Su Pellegrini, autore per l'*Invito* dell'articolo *La critica, domani*, si rimanda al paragrafo a lui dedicato in questo capitolo.

³⁶⁵ Roma, 3 marzo [1943]. FGA, Ro, Fasc. Il giorno seguente, sul contributo di Giani all'*Invito* Pellegrini aggiunge: “La lettera di Giani è una cosa enorme. Ha ragione, perfettamente, di affermare che il Cinema Italiano è Bengasi, Macario ecc. E forse il nostro torto è ancora di sostenere il Cinema, come facciamo. Ma noi, Giani compreso, guardiamo molto in là. Noi crediamo non in questo Cinema ma nel Cinema”. Roma, 4 marzo [1943]. FGA, Ro, Fasc.

³⁶⁶ Sambo, partecipante a un sondaggio di *Cinema*, è indicato come “universitario, fiduciario Cine-Guf, Treviso” in *Cinema*, n. 115, 10 aprile 1941, p. 227.

³⁶⁷ Treviso, 28 gennaio 1943. FGA, Bo, Cartoline, 66.

³⁶⁸ FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

³⁶⁹ Forlì, 10 febbraio 1943. FGA Ro, Fasc.

³⁷⁰ Forlì, 25 febbraio 1943. FGA Ro, Fasc.

³⁷¹ Forlì, 11 marzo 1943. FGA Bo, Cartoline, 21.

³⁷² Forlì, 18 marzo 1943. FGA Bo, Cartoline, 23. Anche Umberto Barbaro esprime da Roma la sua “solidarietà e simpatia” dopo aver letto *Invito alle immagini* e altri numeri di *Pattuglia*, che afferma di aver trovato di grande interesse: “Mi rallegro per lo sforzo coraggioso della vostra iniziativa e mi auguro che possiate avere quel successo che meritate”. Barbaro ad Aristarco, Roma, s.d. [1943]. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

scrive ad Aristarco: “Ti farò spedire altre copie. Ma ormai non ce ne sono rimaste più. E dire che ne abbiamo tirate 3300. Duemila sono andate alle edicole”.³⁷³

Benché parte di un foglio locale, *Invito alle immagini* è espressione di molte delle principali forze giovanili in campo, un gruppo allargato di personalità critiche non legato a una singola testata o Guf. Il desiderio di avere una rivista seria, lontana da sospetti di diletterismo provinciale, è implicito nella curatela del numero ed è esplicitato anche dopo la pubblicazione da Pellegrini, per il quale numero è “veramente importante” e per questo avrebbe necessitato di una foggia diversa, per distinguerlo dai periodici gufini e aumentarne la circolazione:

Non mi va, invece, l'intestazione. Avrei messo “Pattuglia” in piccolo, molto poco in vista, dando maggior risalto al titolo “Invito alle immagini”. Sai, così, sa troppo di Guf per destare subito interesse. Bisogna che uno lo prenda e veda le firme per capire che è un pezzo forte del giornalismo giovanile.³⁷⁴

Nel suo complesso, oltre a esprimere tutta l'ambizione e il desiderio di affermare la propria maturità dei giovani critici, *Invito alle immagini* dimostra l'intenzione dei curatori, e con loro di tutti i critici intervenuti, di giungere a una piena legittimazione del cinema – e di riflesso della critica cinematografica – all'interno del campo culturale italiano. Con articoli di argomento teorico e tecnico, lettere, interventi polemici, brani di sceneggiatura e traduzioni, *Invito alle immagini* è un'antologia del lavoro della giovane critica, un ricco compendio di nuovi scritti sul cinema che sazia gli stessi cinegufini, come scrive Glauco Viazzi in una lettera di congratulazioni ad Aristarco: “È denso, nutrito, succoso. Di questi tempi di magra, ne avevamo bisogno”.³⁷⁵

4.4.2 – Ossessione

Il secondo, definitivo, grande balzo in avanti nel percorso di ascesa del giovane Aristarco è, al contrario dell'*Invito*, un'impresa solitaria che, pur realizzatasi con una recensione e qualche postilla, rende evidenti la sicurezza e la maturità critica ormai raggiunte dal suo autore. *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943), che Aristarco recensisce sul *Corriere Padano*

³⁷³ Forlì, 11 marzo 1943. FGA Bo, Cartoline, 21. Richieste da parte di amici e colleghi della critica per l'invio di copie continuano per tutto il 1943 e sono presenti in molte delle lettere inviate ad Aristarco conservate nel Fondo.

³⁷⁴ Roma, 4 marzo [1943]. FGA, Ro, Fasc.

³⁷⁵ Milano, 21 marzo [1943]. FGA Ro, Fasc.

dell'8 giugno 1943,³⁷⁶ è la concretizzazione delle riflessioni e delle istanze critico-teoriche degli intellettuali che animano la rivista *Cinema* – a partire da Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Massimo Mida, Antonio Pietrangeli e Gianni Puccini, oltre allo stesso Visconti – ed è concepita come primo esempio di un nuovo cinema realista capace, allo stesso tempo, di “negare le strade percorse fino a quel momento dal cinema fascista e di indicare una via alternativa e produttiva per il futuro”.³⁷⁷ Prevedibilmente, il film è subito³⁷⁸ divisivo: da un lato il gruppo *Cinema* e qualche critico alleato, dall'altro i cattolici, i prefetti, i critici vicini al regime; schieramenti accomunati soltanto dalla consapevolezza della portata rivoluzionaria del film. Ponendosi “al punto d'incontro tra le aspirazioni e le tensioni sparse nell'attività critica provinciale e l'idea di cinema elaborata nell'ambito delle riviste specializzate”,³⁷⁹ *Ossessione* completa il processo di avvicinamento teorico e ideologico fra Aristarco e i critici di *Cinema*.

Per Aristarco, *Ossessione* giunge al culmine di un periodo di riflessioni critiche e affermazioni sempre più decise e battagliere, intese a liberare il cinema italiano dai suoi aspetti più artefatti, “calligrafici”,³⁸⁰ “edonistici”,³⁸¹ dal suo formalismo senza contenuto e da modelli vecchi e incapaci di raffigurare adeguatamente e cinematograficamente la “materia” umana³⁸² e la “consistenza” sociale³⁸³ dei propri modelli letterari o reali. Ricollegandosi a *Invito alle immagini*, il cui titolo è citato direttamente nel testo della recensione, Aristarco sviluppa ulteriormente i temi polemici che gli sono cari: il film di Visconti è “non cade mai nel letterario e nel retorico”, “non è – per chi sa ben vedere – opera cinematografica immorale”, e rappresenta “una netta presa di posizione” contro la strada “non maestra e decisamente errata” del “vuoto formalismo [...] di un *decorativismo* arido e freddo”, del “dilagante estetismo” imboccata dal cinema italiano contemporaneo.³⁸⁴

³⁷⁶ Aristarco, Guido, “Prime Visioni. Ossessione”, *Il Corriere Padano*, 8 giugno 1943.

³⁷⁷ Parigi, Stefania, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2014, p. 34.

³⁷⁸ Gli attacchi e le discussioni cominciano ancor prima della sua uscita. Persino l'articolo di Antonio Pietrangeli che annuncia la futura realizzazione del film viene contestato (“Analisi spettrale del film realistico”, *Cinema*, n. 146, 25 luglio 1942). Brunetta, “Il cinema italiano di regime”, cit., p. 66.

³⁷⁹ Brunetta, “Il cinema italiano di regime”, cit., p. 353.

³⁸⁰ Aristarco, “Prime Visioni. Ossessione”, cit. Cfr. anche Aristarco, Guido, “Prime visioni. Giacomo l'idealista”, *Il Corriere padano*, 3 aprile 1943.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² Aristarco, Guido, “Prime visioni. Harlem”, *Il Corriere padano*, 25 aprile 1943.

³⁸³ Aristarco, “Prime visioni. Giacomo l'idealista”, cit.

³⁸⁴ Aristarco, “Prime Visioni. Ossessione”, cit.

La verità, qui, diventa verosimiglianza artistica. La vicenda, che ha un preciso rapporto con il materiale radunato, si tramuta – ripeto – in umana poesia. [...] *Ossessione* è un film italiano e morale più di tanti altri cosiddetti comico-sentimentali [...] per la presenza di quella verità artistica, e quindi stilistica, che può essere la sola salvezza del cinema, *Ossessione* mi sembra – ed avrò contro di me ancora una volta il pubblico – il nostro film più significativo di questi ultimi tempi; e pertanto destinato a rimanere nella storia del cinema.³⁸⁵

La difesa di *Ossessione* segna per Aristarco un passaggio definitivo, una scelta di campo che avrà ricadute sia nell'immediato, quando il film è attaccato da più parti e presto ritirato, che a lungo termine. Nonostante l'impegno continuo dei suoi fautori, a giugno *Ossessione* viene ritirato dalle sale a seguito di una campagna stampa dei giornali cattolici o vicini al regime.³⁸⁶ Ormai gettatosi nella mischia, Aristarco continua a battersi per il film e ciò che può rappresentare per il cinema italiano. Il 27 giugno esce *Equivoci su 'Ossessione'*, scritto dopo il secondo blocco del film da parte della censura e in polemica con la critica che lo aveva stroncato e con giornali come il cattolico *L'Avvenire d'Italia* che avevano applaudito il provvedimento.³⁸⁷ Aristarco, rinnova il suo elogio al film e ripete la sua importanza per il cinema nazionale, in quanto opera che segna "una netta e polemica presa di posizione contro l'imperante gusto edonistico e il dilagante e vacuo formalismo dei nostri registi più provveduti e impegnativi", diretta da un autore che all'opposto "ha teso al contenuto, 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", e che per questo merita di essere proiettato e discusso, almeno presso altri Cineguf.³⁸⁸ Con poche lodevoli eccezioni, come l'amico Enzo Biagi, all'epoca redattore per *L'Assalto* di Bologna e qui esplicitamente menzionato e citato da Aristarco, la critica non ha saputo comprendere la portata innovativa dello stile di *Ossessione*, e non ha fatto cenno "ai sentimenti e a quella verità che può essere una delle salvezze del nostro cinema: e non soltanto del nostro".³⁸⁹ Il tono pezzo è insolitamente aspro, abbonda di attacchi diretti e rappresenta il momento culminante della polemica condotta dal critico contro il

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ Per una prima panoramica della ricezione del film sulla stampa coeva si veda Mida Puccini, Massimo, "A proposito di 'Ossessione', *Cinema*, n. 169, 10 luglio 1943. Oltre ad Aristarco, tra i sostenitori romagnoli del film Mida nomina Enzo Biagi, Pietro Bianchi, Antonio Marchi e Walter Ronchi.

³⁸⁷ Aristarco, Guido, "Equivoci su *Ossessione*", *Il Corriere Padano*, 27 giugno 1943.

³⁸⁸ Aristarco, che non ha paura di farsi nemici, elenca Castellani, Chiarini, Lattuada, Soldati e Poggioli, soffermandosi sulla "scolasticità di un Chiarini" e sulla "calligrafia di un Lattuada". *Ibidem*.

³⁸⁹ *Ibidem*.

sentimentalismo e il melodramma zuccherino di molto cinema italiano, nei confronti del quale, ai suoi occhi, *Ossessione* rappresenta l'antidoto.³⁹⁰

La difesa di *Ossessione* ottiene almeno tre risultati importanti per la carriera del critico del *Corriere Padano*. Il primo, nell'immediato, è portare Aristarco a una scelta che definisce pubblicamente la sua posizione nel campo della critica cinematografica del periodo. Il secondo è il consolidamento del legame fra Aristarco e il "gruppo di Cinema", con un conseguente effetto sprovincializzante sulla composizione della sua rete relazionale. Infine, il terzo risultato ottenuto da Aristarco con i suoi articoli, che darà i suoi frutti migliori sul lungo periodo, è l'avvio dei rapporti con lo stesso Visconti, la cui opera sarà una costante del lavoro critico e storiografico di Aristarco. Che il regista avesse un grande bisogno di voci amiche, in giorni difficili dove rischia di essere sommerso dal mare di critiche e di accuse dirette al suo primo lungometraggio, lo si comprende chiaramente da una lettera eloquente, scritta su carta listata a lutto, inviata da Visconti ad Aristarco:

Caro Aristarco. Ho letto sul "Padano" la tua difesa di "Ossessione" e te ne sono grato. Come sai i giornali cattolici mi attaccano a fondo. E tu non ignori certo gli incidenti di Bologna, di Reggio Emilia dove i prefetti pavidì hanno fermato il mio film. Vorrei poterti fare avere subito una copia per una proiezione (come Beppe mi disse.) Ma in questo momento non mi è possibile – voglio dire *subito*. Sono arrivato ai ferri corti anche con la Direz. Generale che *trema* davanti alle *sottane nere* e vorrebbe *tagliare mutilare* rendere irriconoscibile il mio lavoro. In mezzo a tutte queste amarezze, che però non mi smontano, le tue righe mi hanno dato un grande conforto. Grazie ancora.³⁹¹

Inizia così, nel giro di un mese, uno dei rapporti critico-regista più noti del cinema italiano, che si rinnoverà e svilupperà ulteriormente nel dopoguerra con gli elogi a gran voce e i molti scritti di Aristarco in sostegno a *La terra trema* (1948) *Senso* (1953) e, più tardi, *Rocco e i suoi fratelli* (1960). Anni dopo Aristarco, nel suo ultimo libro, ricorderà ancora l'importanza del lavoro in piena guerra di un Visconti "dal respiro europeo", che con *Ossessione* riesce a realizzare una di quelle "opere che emigrino dal grigiore della retorica fascista verso terre vicine e lontane" fatte di "paesaggi inediti e, in essi, rapporti altrettanto inediti tra gli uomini" che sognavano e per cui si battevano in quegli anni i critici di *Cinema*

³⁹⁰ Un paio di settimane dopo Biagi informa in una lettera che De Santis gli ha scritto che a Roma l'articolo di Aristarco "è stato molto apprezzato". Bologna, 15 luglio 1943. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

³⁹¹ Roma, 3 luglio 1943, FGA, Ro, 87915, Corrispondenza Ri-Z.

e quelli che erano loro affini.³⁹² Come ricorda Aristarco, “il film di Visconti rappresenta una nuova isola di Ulisse, una ‘montagna incantata’ manniana: l’alternativa, sia per concetti sia per spessore di linguaggio, tra progresso e reazione”.³⁹³

4.5 – Nodi nella rete.

4.5.1 – Due amicizie e due incontri

Una ricostruzione completa delle collaborazioni fra i giovani critici operanti nelle redazioni e nei Guf del Nord Italia va oltre gli scopi di questo scritto, ed è già stata avviata da altri in ricerche mirate.³⁹⁴ Si è scelto però di dedicare qualche paragrafo a quattro carteggi esemplari con altrettanti colleghi e amici, attivi nel campo della cultura cinematografica italiana degli anni Quaranta e suoi coetanei (nati tutti fra il 1918 e il 1920), che segnano la prima fase della vicenda critica aristarchiana e che avranno esiti differenti nel dopoguerra. Saranno presentati i risultati dell’analisi di due carteggi abbastanza consistenti – Enzo Biagi e Glauco Pellegrini – che testimoniano due intensi rapporti di amicizia caratterizzati da un’attiva collaborazione professionale e da un forte supporto reciproco in momenti di difficoltà. Si introdurranno poi i pochi documenti disponibili relativi a due incontri a loro modo significativi per la carriera di Aristarco e per lo studio della composizione della sua rete professionale: Renzo Renzi, nel dopoguerra indispensabile “consigliere” per *Cinema* e *Cinema Nuovo*, e Svatopluk Ježek, il primo “corrispondente straniero” di Aristarco.

Enzo Biagi (1920-2007)

Nel loro insieme, le lettere inviate da Enzo Biagi ad Aristarco nei primi anni Quaranta, per il numero dei documenti e quantità di informazioni in essi contenute, sono uno degli esempi più adatti a descrivere la fase di entusiasmo, cameratismo, intraprendenza e voglia di rivalsa generazionale che caratterizza tanta produzione critica scritta da giovani in

³⁹² Aristarco, “Il cinema fascista”, cit., p. 103.

³⁹³ *Ivi*, pp. 103-104.

³⁹⁴ Bragaglia, Cristina, “La critica cinematografica emiliano-romagnola tra disfacimento del fascismo e rivoluzione neorealista (1939-1943)”, *L’Emilia-Romagna nella guerra di liberazione*, Vol IV, *Crisi della cultura e dialettica delle idee*, Bari, De Donato, 1976; Portale, “Ontogenesi”, cit. Si veda anche l’antologia del carteggio fra Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi: Dotto, Simone, Mariani, Andrea (a cura di), *Il cervello di Carné. Letterario 1941-1943*, Milano, La Nave di Teseo, 2021.

quegli anni.³⁹⁵ La guerra, almeno all'inizio, pare non riuscire a rallentare l'attività creativa e immaginativa di Biagi, di Aristarco e degli altri giovani critici della loro cerchia, che animano con passione e rigore la cultura cinematografica emiliana. Le lettere di Biagi testimoniano un rapporto stretto – i riferimenti a visite alle rispettive case e famiglie sono costanti – fatto di stima, sostegno reciproco e progetti di ogni tipo, tanto ambiziosi quanto, generalmente, fallimentari.

Benché i due si conoscessero già da prima, la corrispondenza e la collaborazione con Biagi raggiunge il massimo grado di intensità fra la fine del 1942 e la metà del 1943, periodo in cui i due si scrivono a lungo e si vedono di persona tra Mantova, Ferrara e Bologna “per parlare di tante belle e interessanti cose”.³⁹⁶ Dopo un periodo di inattività dovuto a motivi familiari, Biagi riprende il lavoro e i contatti con Aristarco. Stando a una lettera mandata all'amico per aggiornarlo dopo un lungo silenzio l'attività che ora svolge a Bologna è molta: invia pezzi al *Resto del Carlino*, a *Primato*, a *7 giorni*, collabora con l'editore Cappelli ed è redattore del periodico *L'Assalto*, per il quale ha cominciato a curare una pagina dedicata alle arti alla quale Aristarco è invitato “vivamente e calorosamente” a collaborare.³⁹⁷ Molte lettere del periodo restituiscono questa attività energica, che si divide fra lavoro per il *Carlino*, per svariati fogli gufina e per case editrici, con le quali intavola trattative per progetti editoriali dove talvolta cerca di coinvolgere anche l'amico Aristarco.³⁹⁸ Per tutto il periodo, le dimostrazioni di stima reciproca e le menzioni del lavoro dell'altro nei rispettivi scritti sono costanti, così come il rapporto di mutuo supporto che si forma tra i due in un periodo in cui la situazione nazionale appare sempre più precaria e un silenzio troppo prolungato da parte di amici e conoscenti di altre città crea timori (“Ti confesso che ero un poco in pensiero. Pensavo: che gli sarà capitato? [...] In questi tempi così difficili, non si sa mai.”)³⁹⁹ Aristarco trova in Biagi un amico fedele e pronto a sostenerlo e incoraggiarlo in momenti di sconforto. Nell'aprile del 1943, in un

³⁹⁵ Le lettere di Enzo Biagi conservate nel Fondo romano ammontano a 20 documenti (lettere e cartoline postali) tra il 1942 e il 1944, con un picco di scambi nella prima metà del 1943 interrotto, per chiari motivi, tra luglio e ottobre. Il carteggio, che prosegue fino al 1950, è conservato in FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

³⁹⁶ Biagi ad Aristarco, Bologna, 2 novembre 1942. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ Nel marzo 1943, ad esempio, Biagi dà avvio a trattative con la casa editrice fiorentina Le Monnier, promette di scrivere un pezzo su *L'Assalto* dedicato a *Invito alle immagini* – fatica di Aristarco da poco pubblicata – annuncia un articolo per *Spettacolo* in cambio di uno scritto dall'amico per *Architrave*. Biagi ad Aristarco, Bologna, 29 aprile 1943. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

³⁹⁹ Biagi ad Aristarco, Bologna, 10 aprile, senza indicazione di anno. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu. Si veda anche Biagi ad Aristarco, Bologna, 30 marzo 1943. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

periodo di crescita della sua notorietà come critico e di lenta ma costante presa di coscienza ideologica – complici il lavoro al numero per *Pattuglia* e l'avvicinamento al gruppo di *Cinema* – e quando ha appena intrapreso una nuova polemica sulla critica, indirizzata questa volta al critico cinematografico del *Meridiano di Roma*, suo vecchio conoscente,⁴⁰⁰ Aristarco scrive a Biagi di non sentirsi “moralmente bene”.⁴⁰¹ Da Bologna Biagi risponde:

Tu hai tanto da fare, da dire, caro Guido, hai amici che ti stimano e ti voglio bene e non c'è ragione per cui tu debba disarmarti. Dai momenti di sconforto bisogna trarre motivo per andare avanti, per farsi forza. Quando nella vita si comincia ad essere qualcuno (piccoli o grandi), non mancano le invidie, i rancori, i dispiaceri. Occorre avere fede in se stessi, in quel poco di buono, di valido, che c'è in noi.⁴⁰²

Anche in una lettera successiva, sentendo che l'amico è nuovamente sfiduciato, Biagi scrive:

Tu non sei affatto un uomo “mediocre” e dovresti sapere quanto sei vivo nel mio cuore. Bisogna, Guido, che tu non ti abbatta, che tu abbia più chiara coscienza delle tue possibilità. La nostra vita è tanto dura: guai se la rendiamo più difficile con ingiustificate malinconie.⁴⁰³

Oltre a sostenersi in momenti di difficoltà, i due avviano una serie di progetti che, se raramente sono ultimati, dimostrano l'intensità della loro collaborazione e la vitalità della giovane critica emiliana. Diverse lettere menzionano iniziative editoriali mai nate, come un settimanale e un mensile⁴⁰⁴ o dei volumi di argomento cinematografico da realizzare assieme, riguardo ai quali Biagi si dimostra particolarmente intraprendente. A maggio Biagi rivela di aver dato inizio a Roma a “una certa impresa editoriale”, per la quale necessita i consigli di Aristarco,⁴⁰⁵ che una lettera successiva rivelerà essere un “volumetto” per *Cinema* che Biagi pensa di intitolare *Situazione del cinema* e strutturare attorno a questioni come “cinema e costume, cinema e letteratura, posizione sul film italiano,

⁴⁰⁰ Sulla polemica, lanciata da Aristarco con l'articolo “Indulgenza” (*Il Corriere padano*, 22 aprile 1943) si veda Portale. “Ontogenesi”, cit., pp. 140-141.

⁴⁰¹ Riportato in Biagi, Bologna, 29 aprile 1943. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ Bologna, 9 maggio [1944]. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

⁴⁰⁴ Riferimenti a un settimanale e a un mensile, per i quali Aristarco sarebbe all'inizio delle trattative, sono presenti in due lettere di Biagi. Bologna, 7 giugno 1943 e Bologna, 26 giugno 1943, entrambe in FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

⁴⁰⁵ Bologna, 14 maggio 1943. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

francese, tedesco ecc. ecc.”, un volume che faccia “il *punto* [...] su ciò che è stato fatto, sugli orientamenti delle varie cinematografie”, un “panorama-bilancio”.⁴⁰⁶ Nella stessa lettera è nominato un altro testo in progetto, anch’esso mai portato a termine, rischiosamente (per quegli anni) intitolato *Cinema sovietico*, che Biagi vorrebbe realizzare con l’aiuto di Aristarco.⁴⁰⁷ La corrispondenza con Biagi informa anche di un altro progetto mai nato, il solo di natura non editoriale: un soggetto cinematografico su Comacchio in cui sarebbero coinvolti Biagi, Aristarco e Glauco Pellegrini, regista e critico fautore del cinema documentario.⁴⁰⁸ L’area del Delta del Po e della Laguna di Venezia era già stata esplorata dai cineasti gufini, che dopo averle scelte “for being highly expressive landscapes and for merging industrial transformation and archaic presences”⁴⁰⁹ vi avevano ambientato opere come *Comacchio* (Fernando Cerchio, 1940-1942), *Gente di Chioggia* (Basilio Franchina, 1942), *Venezia Minore* (Francesco Pasinetti, 1942). Di questo progetto cinematografico periferico, abbozzato qualche anno prima di *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946; unico caso in cui Aristarco – da sceneggiatore – partecipa alla realizzazione di un film), è stata trovata traccia solo in un paio di lettere da Biagi, che a proposito di un “soggetto con sfondo Comacchio” scrive:

Prima di tutto grazie di vero cuore della fiducia e della gentile offerta che accetto con infinito piacere. Per il compenso va benissimo: non ti preoccupare, con gente come te e Pellegrini si lavora a qualunque condizione. Ma bisogna che tu mi spieghi: è un documentario, un cortometraggio, o un film vero e proprio? Spiegami la faccenda.⁴¹⁰

Sul contenuto dell’opera, probabilmente già introdotto da Aristarco in una precedente lettera, Biagi commenta:

Mi piace la terra, la nebbia, i bambini coi calzoni fino ai ginocchi che vanno a scuola sbocconcellando pane scuro, le ragazze dai piedi scalzi che si arrotolano sugli argini, e i grassi preti rubizzi, e quella specie di verismo lirico che è nell’umanissima vita della gente semplice. Dimmi le tue idee! Penso che assieme si possa fare anche una sceneggiatura di un certo interesse, combinare un film di qualche importanza. E non

⁴⁰⁶ Bologna, 7 giugno 1943. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

⁴⁰⁷ “Occorre fare un saggio introduttivo, note, in poche parole una cosa accurata”. *Ibidem*.

⁴⁰⁸ Cfr. l’articolo di Pellegrini *Il documentario. Ieri, oggi, domani* pubblicato su *Bianco e Nero*, a. VI, n. 9, settembre 1942.

⁴⁰⁹ Pitassio, Francesco, *Neorealist Film Culture. 1945-1954. Rome, Open Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, pp. 177-178. Si rapporti fra Pellegrini e Aristarco si veda più sotto.

⁴¹⁰ Bologna, 29 aprile 1943. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

avere paura di entrare nella produzione! Occorre che i giovani migliori tentino le prove difficili e documentino il loro amore e la loro aspirazione al cinema.⁴¹¹

Biagi, entusiasta del progetto, annuncia di voler passare del tempo a Comacchio per sopralluoghi poiché “in un film del genere, il paesaggio non è elemento opzionale”.⁴¹² Nonostante l’interesse dimostrato da Biagi, non risulta che il soggetto sia mai stato portato a termine, men che meno utilizzato per un film.⁴¹³ L’intermezzo badogliano e l’incertezza del post-8 settembre coincidono con un periodo di silenzio e sospensione di ogni progetto.

Biagi torna a scrivere all’amico a fine ottobre, con una lettera in cui è ben evidente la difficoltà della situazione:

Molte cose sono accadute dall’ultimo nostro incontro suscitatore di rosee speranze: lasciando da parte gli avvenimenti politico-militari, a Bologna ci sono state terribili incursioni e una bomba è scoppiata a cinque metri dalla mia casa (dove eravamo tutti noi) senza colpirla. Un vero miracolo.⁴¹⁴

I cambiamenti, informa Biagi, sono stati tanti: a seguito dei danni subiti alla sede bolognese, il *Carlino* ha trasferito la redazione a Lavino, Palmieri si è licenziato durante il periodo badogliano e Biagi ha preso il suo posto come titolare della rubrica. Ormai “ciascuno vive nel suo piccolo mondo, cercando nella propria coscienza la forza di resistere a tanto sfacelo”.⁴¹⁵

Ma Biagi ricomincia presto con i progetti editoriali, avanzando ad Aristarco due nuove proposte di collaborazione. La prima arriva già a dicembre, quando Biagi annuncia che “è in allestimento un grande settimanale, ci sarà una pagina per il cinema: riceverai al momento opportuno regolare invito”.⁴¹⁶ Si tratta del periodico illustrato *Settimana*, lanciato nel febbraio del 1944 dal *Resto del Carlino* e che, come scrive ad Aristarco il direttore Giorgio Pini, mira a pubblicare le firme del “meglio tra quanti ora il nostro Paese

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ Il 14 maggio Biagi ritorna sul progetto del soggetto dedicato a Comacchio, che, benché il critico Eugenio Ferdinando Palmieri abbia riferito a Pellegrini che il film, secondo lui, è “molto incerto”, gli sta ancora a cuore: “Io avevo pensato al soggetto e qualche idea non mi pare poi tanto peregrina. Ho per la mente un certo materiale che mi pare ottimo e sarebbe un peccato non poterci lavorare attorno. Hai nulla di nuovo, a proposito?”. Bologna, 14 maggio 1943. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

⁴¹⁴ Bologna, 28 ottobre 1943. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ Bologna, 6 dicembre 1943. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

ha nel campo del giornalismo e dell'arte".⁴¹⁷ Su raccomandazione di Biagi e invito ufficiale di Pini Aristarco inizia una breve collaborazione in cui gli è data carta bianca purché scriva articoli "di genere 'leggero'".⁴¹⁸ Il lavoro, dunque, prosegue nonostante situazione bellica, che col nuovo anno si fa sempre più grave. Si pubblicano e commissionano articoli, si discute, si sottopongono idee – anche dopo un altro bombardamento statunitense su Bologna (29 gennaio) che, rassicura Biagi, non gli ha causato danni.⁴¹⁹ Una nuova proposta di collaborazione arriva a febbraio, quando Biagi lancia il progetto di una storia del cinema che celebri i cinquant'anni del medium, coprendo quindi l'intero periodo 1895-1945, da realizzare in collaborazione fra loro e con una prefazione di Pasinetti; una storia "agile, che trattasse dei film più importanti [...]. Ben scritta, esatta, spiritosa", con capitoli su aspetti come "intellettuali e cinema, avventura, divismo", oltre a una "adeguata trattazione delle cinematografie dei vari paesi".⁴²⁰ Anche di quest'ultimo progetto, che anticipa *Mezzo secolo di cinema* (Poligono, 1946) di Pasinetti, si perdono le tracce con l'aggravarsi della situazione in Nord Italia. Le ultime lettere degli anni di guerra conservate nel Fondo coincidono con un periodo di crisi personale e professionale per Aristarco, insoddisfatto del lavoro presso il *Padano*, e trasmettono la cupezza di un periodo segnato da un generale inasprirsi delle condizioni in Emilia, le cui città, Ferrara e Bologna comprese, sono sempre più spesso bersaglio dei bombardamenti alleati. Il lavoro continua anche mentre Biagi e famiglia sono sfollati fuori dal centro, sui colli bolognesi, a seguito di altri bombardamenti sulla città.⁴²¹ Biagi, che deve consolare l'amico ("Cerca di non avviliti: la durezza dei tempi si riflette in tutti ma è nel lavoro che bisogna trovare un motivo di conforto"),⁴²² pubblica e propone collaborazioni, ma il periodo degli ambiziosi progetti editoriali collettivi è ormai terminato.

Glauco Pellegrini (1919-1991)

⁴¹⁷ Pini ad Aristarco, con nota manoscritta di Biagi, Bologna, 5 gennaio 1944. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

⁴¹⁸ Ufficializzata la collaborazione, Biagi chiede di mandargli subito un articolo "possibilmente con foto" e di suggerirgli altri collaboratori. *Ibidem*. Una lettera successiva informa che Aristarco scrive articoli troppo lunghi e che nessuno degli articoli da lui preparati è ancora stato pubblicato. Biagi ad Aristarco, Bologna, 3 aprile 1944. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

⁴¹⁹ Biagi ad Aristarco, Bologna, 8 febbraio [1944]. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ Segno tangibile della difficile situazione è la lettera stessa, scritta su un ritaglio di carta, per la quale Biagi si scusa in apertura ("non ho sottomano nulla di meglio"). Bologna, 26 marzo [1944]. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

⁴²² Bologna, 4 marzo 1944. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

Al pari delle lettere scritte da Biagi, quelle di Glauco Pellegrini mostrano il culmine di un rapporto di amicizia e lavoro critico che si consolida proprio nel periodo drammatico del passaggio dagli entusiasmi dei progetti editoriali e del “largo ai giovani” gufini⁴²³ allo sconforto e alle ansie del periodo di Salò.⁴²⁴ Nelle lettere di Pellegrini il rapporto di amicizia vede prima (durante il 1943) Aristarco nelle vesti di confidente pronto ad aiutare e orientare l'amico in un periodo di disorientamento circa la strada professionale da seguire, e poi (nel 1944) un'inversione di ruoli, con Pellegrini al lavoro a Venezia e Aristarco sempre più stufo di lavorare al *Corriere Padano*.

Critico e regista, amante del cinema e del teatro, Pellegrini ha in comune con Aristarco l'amicizia con Biagi e Pasinetti e la conoscenza di Eugenio Ferdinando Palmieri, che funge per entrambi da prima guida nel campo della critica, teatrale per il primo e cinematografica per il secondo.⁴²⁵ Le prime lettere del carteggio, risalenti all'inizio del 1943, descrivono Pellegrini mentre scrive sceneggiature e drammi, collabora saltuariamente con vari periodici cinematografici e viaggia molto.⁴²⁶ Come Biagi, anche Pellegrini è iniziatore in questi anni di molti progetti ambiziosi e irrealizzati, in alcuni dei quali cerca di coinvolgere l'amico.⁴²⁷ Ad esempio, una lettera di inizio luglio 1943 menziona il progetto di un numero speciale del periodico *Si gira* dedicato alle prime dieci mostre del cinema di Venezia, da realizzare grazie all'aiuto di Aristide Raimondi, direttore di *Cine Illustrato*, assieme ad Aristarco, Pasinetti, Eugenio Giovannetti, Irene Brin e altri. Il numero è immaginato da Pellegrini come una sorta di *Invito alle immagini* festivaliero che valuti “il passato delle dieci mostre [...] sempre con rigoroso spirito critico, soprattutto per stabilire quanto abbia dato il Cinema di ogni paese sia all'Arte vera e viva, come pure

⁴²³ Aristarco, “Largo ai giovani”, cit.

⁴²⁴ Il Fondo romano conserva 17 lettere di Pellegrini indirizzate ad Aristarco e scritte fra novembre 1943 e maggio 1944. Le lettere sono contenute nella cartella dedicata alla corrispondenza pre-1945 (“Fasc.”).

⁴²⁵ Palmieri lavora come critico teatrale a partire dalla seconda metà degli anni Venti, per poi passare anche al cinema come redattore della rubrica cinematografica del *Carlino*, e collaborando successivamente anche con *Illustrazione Italiana* e *Nuova Antologia*. Pellizzari, Lorenzo, “Lunatici, Lunardi e stralunati: quattro intellettuali al cinema”, *Studi Novecenteschi*, v. 28, n. 61, giugno 2001, p. 129. Pellegrini inizia a lavorare come critico e regista teatrale sotto l'influenza di Palmieri e come cineasta sotto quella di Pasinetti. Barozzi, Laura, *Italienisches Capriccio di Glauco Pellegrini. Analisi e temi di un film sul teatro*, Quaderni di Venezia arti, III, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, p. 377.

⁴²⁶ In una lettera dell'aprile 1943 Palmieri aggiorna Aristarco circa i suoi numerosi spostamenti passati e in programma: Napoli (dove ha amici e ha svolto sopralluoghi per un documentario dedicato al Vesuvio), Roma (dove collabora con il Reparto documentari del Luce), Pisa, Bologna (per sopralluoghi in vista di un documentario sull'architettura trecentesca) e infine l'Umbria (sono menzionate Perugia, Assisi, Gubbio, Narni e Spoleto). 3 aprile [1943]. FGA, Ro, Fasc.

⁴²⁷ “Bisogna trovare il tempo per qualche saggio pensato, per qualche lavoro d'impegno”. Pellegrini ad Aristarco, Roma, 15 luglio 1943. FGA, Ro, Fasc.

al raggiungimento di una morale superiore”.⁴²⁸ Il numero, continua Palmieri, sarà di ben 64 pagine “che illustreremo in maniera degna”, dovrà risultare “ottimo sotto tutti i punti di vista”, “un’operetta storica da conservarsi” e, se possibile, dovrà essere pronto per la prima settimana di settembre 1943 in tempo per Mostra di Venezia, XI edizione.⁴²⁹ In questo periodo, Aristarco è il coetaneo già autorevole a cui chiedere consiglio, inviare scritti da valutare e se possibile pubblicare,⁴³⁰ confidare problemi lavorativi e personali.

La drammaticità del post-8 settembre è particolarmente evidente nelle lettere di Pellegrini, che rimane bloccato a Venezia e subisce l’improvvisa interruzione di progetti in corso e il ridursi delle opportunità di lavoro. Pellegrini racconta la propria difficile situazione personale, in una Venezia che sta diventando la nuova capitale del cinema italiano, con una lettera ad Aristarco dove traspare sia il senso di sconforto e delusione per quanto è successo, sia il bisogno di coltivare un’amicizia e collaborazione che potrà dare frutti in futuro.

Continuano queste mie giornate tristissime, e il desiderio di poter scrivere, di poter lavorare diventa quasi uno spasimo. Anche tu sei nella mia condizione, me ne avvedo. Qui sono giunti molti elementi delle case cinematografiche; hanno in programma dei film, una rapida sistemazione per un’immediata ripresa. Ma non so quello che potrò fare io, dato che ci sono alcune persone che non mi vogliono bene davvero. Tra queste, soprattutto [sic], il nostro Mino. Attività teatrale, cinematografica, critica, polemica: è andato tutto all’aria. [...] E passeranno anche queste giornate tristi, e potremo riprendere la nostra attività artistica, veramente. Quando penso che già stavamo per toccare una meta, che era giunto il momento in cui potevamo raccogliere, dopo tanto lavoro, mi sento avvilito e non so che dire. Eppure non deve mancarci la fede, e dobbiamo ben credere che il nostro lavoro passato non si ridurrà in nulla; e che dopo, molto ci varrà di aver creduto. [...] Ricreare una fede ed una coscienza, già, dici bene. Ecco, proprio ora che ti scrivo, penso di tenermi questo concetto fissato in mente, almeno per tutto il giorno. E pensare, riflettere su questa grande necessità del momento, e più ancora del futuro del nostro paese. Scrivimi,

⁴²⁸ Roma, 2 luglio [1943]. FGA, Ro, Fasc.

⁴²⁹ La guerra porterà alla sospensione sia del progetto del numero speciale di *Si Gira*, mai realizzato, sia della Mostra veneziana, che arriverà all’undicesima edizione solo nel 1950.

⁴³⁰ Oltre a inviare pezzi dedicati a cinema, teatro e letteratura, alcuni dei quali pubblicati in seguito sul *Padano*, Pellegrini anticipa di voler inviare all’amico anche la sceneggiatura di *Arquà Petrarca* (1942) che, assieme a *Giotto e la Cappella degli Scrovegni* dello stesso anno, rappresenta il suo esordio alla regia. Nelle intenzioni del suo autore, la sceneggiatura avrebbe dovuto essere pubblicata su *Spettacolo*, che però cessa le pubblicazioni anzitempo. Roma, 3 marzo [1943]. FGA, Ro, Fasc.

carissimo, e perdonami se una volta tanto sono io ad essere più cupo e triste di quanto tu sia.⁴³¹

Le lettere del Fondo risalenti al periodo di Salò mostrano che Aristarco continua ad essere un amico prezioso per Palmieri: lo aiuta a trovare impiego, pubblica suoi articoli, resta un confidente attento e un interlocutore fisso a cui raccontare sia i problemi e le delusioni, sia le quasi quotidiane uscite a cinema e teatro,⁴³² le trasformazioni della città e della Laguna, i nuovi progetti e aspirazioni. I rapporti sono frequenti e i due riescono a vedersi anche di persona.⁴³³ L'amicizia fraterna di Aristarco è di grande aiuto in questo periodo a Pellegrini, che in molte lettere ringrazia per il sostegno continuo, ricevuto anche a prezzo di "sacrifici", come scrive Pellegrini.

L'altra sera, per tutto il viaggio, ho pensato alla tua fraterna amicizia [...]. Se voglio ringraziarti, dico a me stesso che le parole, tra noi, non hanno un valore assoluto; e allora penso che saranno i fatti, le prove che proveranno la nostra vecchia e sempre più stretta amicizia. Io, soprattutto, ti devo molto perché tu hai tentato, per quanto ti è stato possibile, di aiutarmi nelle mie aspirazioni, e nella mia necessità di lavorare, intesa come liberazione da una vita di disperante attesa del domani.⁴³⁴

Con l'aiuto di Aristarco, Pellegrini diventa "corrispondente da Venezia per l'Arte e per il Teatro di prosa e lirico" per il *Corriere Padano*, a cui invia diversi articoli.⁴³⁵ A inizio 1944 l'attività di Pellegrini è tornata a una certa normalità: scrive per il mensile cinematografico *Primi piani*, polemizza con alcuni – a partire da Doletti – e collabora con altri – Aristarco, Pasinetti e Biagi, che lo ha ingaggiato per *Settimana*.⁴³⁶ La guerra, però, incombe sempre. Nelle sue lettere Pellegrini parla di richiamo alle armi, che lui e l'amico hanno fino a quel

⁴³¹ Venezia, 18 novembre 1943. FGA, Ro, Fasc.

⁴³² Il teatro è frequentato da Pellegrini anche per trarne articoli per il *Padano*; il cinema rimane occasione di evasione e di conversazione. Nelle lettere ad Aristarco scritte dopo l'8 settembre, Pellegrini racconta all'amico delle sue frequenti uscite al cinema, dove deve accontentarsi della magra offerta del tempo: "Ieri sera sono stato a vedere Il marito ideale, stasera mi attende una novità di Cataldo". Venezia, 30 novembre [1943]. FGA, Ro, Fasc; "Oh, i brutti film di questi giorni". Venezia, 18 novembre 1943. FGA, Ro, Fasc.

⁴³³ "I tuoi espressi poi, mi arrivano frequentissimi; è come se ci vedessimo ogni giorno". Pellegrini ad Aristarco, Venezia, 13 dicembre [1943]. FGA, Ro, Fasc. A novembre Pellegrini si reca a Ferrara. Pellegrini ad Aristarco, Venezia, 30 novembre [1943]. FGA, Ro, Fasc.

⁴³⁴ Venezia, 30 novembre [1943]. FGA, Ro, Fasc. L'importanza della figura di Aristarco per Pellegrini nei primi mesi nella Venezia repubblicana è ancor più esplicita in un'altra lettera, contenente passi come: "Tu mi sei davvero più che un amico; un fratello"; "La tua amicizia mi è di conforto e mi sostiene"; "La tua lettera mi ha fatto bene, l'ho fatta vedere persino a mia madre, che ha per te tanta simpatia e ti considera come il più caro dei miei amici, il migliore". Venezia, 22 novembre [1943]. FGA, Ro, Fasc.

⁴³⁵ Pellegrini ad Aristarco, Venezia, 13 dicembre [1943]. FGA, Ro, Fasc.

⁴³⁶ "Biagi mi aiuta molto". Pellegrini ad Aristarco, Venezia, 12 marzo [1944]. FGA, Ro, Fasc. Su polemiche e screzi vari in cui è coinvolto Pellegrini cfr. Pellegrini ad Aristarco, Venezia, 14 e 15 marzo [1944]. FGA, Ro, Fasc.

momento scampato, e come Biagi non può evitare di riferire dell'inizio dei bombardamenti alleati.⁴³⁷ Le restanti lettere del periodo (il carteggio si interrompe nel maggio 1944) descrivono sia per Pellegrini che per Aristarco una situazione altalenante dove si alternano momenti di precaria attività e fasi di stallo durante le quali il lavoro culturale prosegue ma senza gli entusiasmi comuni dell'anno prima: "Passano i mesi, e poco si combina. Quasi niente", sintetizza Pellegrini.⁴³⁸ Si alternano anche i ruoli amicali fra i due, come testimonia una lettera di Pellegrini scritta a inizio aprile 1944 in risposta ad Aristarco, che gli aveva scritto in un momento di sconforto. Ora è Pellegrini, che nel frattempo ha iniziato a preparare un volume illustrato su Giotto ed è riuscito a ottenere una collaborazione a *L'Illustrazione Italiana* e a riprendere la scrittura di pièce per radio,⁴³⁹ a svolgere il ruolo di confidente pronto a consolare l'amico in difficoltà, stanco di lavorare per il *Padano*.⁴⁴⁰ In questa oscillazione dei ruoli e degli entusiasmi, la lunga lettera di Pellegrini, risposta (e riflesso) di una precedente scrittura dall'amico, che non è stata rintracciata, è una preziosa documentazione dello stato in cui si trova Aristarco nel 1944, quando ormai ha diradato l'attività giornalistica e sembra aver esaurito lo slancio battagliero che lo aveva portato verso il centro del campo critico italiano.

Lo so, tu hai il giornale: ma è poco, anche se ti tiene occupato parecchie ore del giorno. Tu devi trovare il tempo per scrivere e per leggere. Sai meglio di me che non è passando la vita a Masi-Torello,⁴⁴¹ e sia pure colle brevi noticine critiche che puoi pubblicare in momenti come questo, che tieni desta l'attenzione sul tuo conto. Oggi, i quotidiani arrivano difficilmente nelle città, e non interessano la cerchia di lettori e studiosi, per il fatto che le terze pagine non esistono. E poi, il *Padano*, com'è fatto ora – come sono tutti i quotidiani, per lo più, diciamo – a chi può interessare? [...]

⁴³⁷ Il 28 marzo 1944 Mestre subisce un bombardamento molto violento: "Qui, allarmi ogni giorno; mattina o sera. Si sentono fioccare le bombe, magari lontano. Vicino, solo l'altro giorno quando hanno bombardato Mestre: qui si ballava, e i veneziani hanno sentito, per la prima volta, quel certo rimescolio interno che noi, vecchi provati dai bombardamenti (ti ricordi il secondo di Roma, quando ci hanno costretto a scendere nel rifugio del Luce, ora distrutto?) conosciamo." Venezia, 3 aprile [1944]. FGA, Ro, Fasc.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ Pellegrini annuncia di essere al lavoro al terzo atto di una commedia intitolata provvisoriamente *La strada è lunga*. Venezia, 8 aprile [1944]. FGA, Ro, Fasc. Il 12 aprile viene trasmesso dalla stazione di Firenze *Quando i figli sono nostri*, scritto da Pellegrini e diretto da Leo Sangiorgi. Pellegrini ad Aristarco, Venezia, 14 aprile [1944]. FGA, Ro, Fasc.

⁴⁴⁰ "Quanto mi duole sentirti sempre così, e come vorrei poter essere proprio io l'amico buono capace di farti riprendere. Sì, io ho qualche momento di entusiasmo, mi sforzo di suscitarlo in me; e sono tanto più contento di qualche mese fa, ora, perché, almeno spiritualmente, ho trovato una logica sistemazione della mia esistenza. Lavoro, lavoro tanto, più che posso. Scrivo, leggo, penso, osservo, mi riposo: sempre lavoro". Venezia, 8 aprile [1944]. FGA, Ro, Fasc. Il consiglio di dedicarsi al lavoro come antidoto allo sconforto riecheggia la già citata lettera di Biagi da Bologna, 4 marzo 1944. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

⁴⁴¹ Dove parte della redazione del *Padano* è sfollata.

Lavorare al Padano significa, in ultima analisi, perdere la propria esistenza per poter vivere, cioè guadagnare. Ma, mio caro, tu devi ricordarti che hai lavorato per degli anni, hai tanto sacrificato per qualche cosa di più. Quando mi dici che sei un critico fallito, uno scrittore mediocre, sono costretto a ricordar[t]i come segnalazioni, avvertimenti, ecc. ecc. di riviste e quotidiani ti collocavano tra i giovani più in vista, più meritevoli. [...] Ma allora, mio caro, Guido Aristarco lavorava, scriveva, aveva quelle idee e quella volontà, quell'entusiasmo e quella sollecitudine per la posizione raggiunta, che tu sembri aver completamente dimenticato. [...] devi scuoterti e scrivere. [...] Il lavoro è per la nostra mente una indispensabile ginnastica; e l'allenamento solo ci può assicurare la vittoria.⁴⁴²

Questa e le altre lettere che concludono il carteggio mostrano due diverse reazioni alle trasformazioni sociali, culturali e lavorative del periodo. Mentre Aristarco si estrania sempre più dall'attività giornalistica, Pellegrini è un giovane che ha trovato a Venezia una certa stabilità e che, pur cercando di mantenere una certa indipendenza intellettuale, trova lavoro nella "Cinecittà" repubblicana della Scalera e della Cines, di Mino Doletti e Luisa Ferida. Se in una lettera del 5 maggio 1944 Pellegrini comunica di aver rifiutato un posto al Ministero ("non intendendo rinunciare alla mia libertà") che gli era stato offerto da Giorgio Venturini, l'allora direttore generale dello spettacolo, e condanna duramente il critico e regista teatrale Gastone Toschi per aver preferito "gli arrivati anziani" ed aver accettato quello stesso posto, nella lettera scrive anche di essere in trattative per una collaborazione al prossimo film di Ferruccio Cerio e per il posto di addetto all'ufficio stampa della Bassoli Film.⁴⁴³ Quello che sembra contare per Pellegrini è lavorare cercando di non svendersi e pensare al futuro: "cercherò e saprò restare uno scrittore di cinema onesto [...] Vedrò di battere questa strada per arrivare ad un punto per cui mi sarà possibile essere utili al nostro Cinema".⁴⁴⁴

Renzo Renzi (1919-2004)

Un altro importante incontro in questa prima fase della carriera critica di Aristarco è quello con Renzo Renzi, che nel dopoguerra diverrà per Aristarco un indispensabile consulente e confidente, vera spina dorsale dei primi anni di *Cinema Nuovo*. Figlio di un ferroviere, come Aristarco, Renzi si avvicina al cinema da liceale, per merito di un

⁴⁴² " Venezia, 8 aprile [1944]. FGA, Ro, Fasc.

⁴⁴³ Venezia, 5 maggio 1944. FGA, Ro, Fasc.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

provvidenziale incontro con Galvano Della Volpe,⁴⁴⁵ e inizia presto a frequentare il Cineguf di Bologna, di cui diverrà dopo alcuni anni direttore.⁴⁴⁶ Tra la fine degli anni Trenta e il 1941 è attivo come critico sui fogli gufini *Via Consolare* e *Architrave* e come cineasta, autore di soggetti e del cortometraggio *La città nemica* (1939).⁴⁴⁷ L'attività militare rallenta quelle culturali: chiamato alle armi nel 1941, va in Croazia e in Bosnia, diventa tenente alla scuola militare di Fano, va in Grecia e infine, dopo l'8 settembre, viene fatto prigioniero dai tedeschi. Tornerà a Bologna solo nell'agosto del 1945.

In parte anche a causa di queste vicende personali, che tengono Renzi lontano per lunghi periodi dall'Italia e dall'attività critica, rispetto alle molte e dense lettere di Biagi e Pellegrini oggi disponibili le tracce di scambi epistolari fra Renzi e Aristarco negli anni Quaranta sono quasi nulle all'interno dei rispettivi fondi.⁴⁴⁸ Sono comunque state individuate un paio di lettere che fungono da introduzione a un rapporto che, dopo la guerra, diventerà uno dei più stretti e importanti per la carriera di Aristarco.⁴⁴⁹ La più vecchia traccia epistolare del rapporto fra Renzi e Aristarco rinvenuta in archivio risale all'inizio del 1941. Si tratta di una lettera dove Aristarco propone una collaborazione a doppio senso sulle rispettive testate, dopo aver citato conoscenze comuni (Palmieri e Armando Ravaglioli). Aristarco si mostra subito in sintonia con Renzi:

Ravaglioli ha fatto bene ad affidarti le rubriche cinematografiche di *Via Consolare*. Io ti conosco – anche in merito ad un articolo di Palmieri: *Ascoltare i giovani* – e so quanto vali. Condivido le tue idee, pur facendo alcune riserve. Ma prima di discutere

⁴⁴⁵ Questa e le altre notizie biografiche sono tratte principalmente dallo scritto autobiografico Renzi, "Rapporto di un ex balilla", cit. Altre informazioni sulla formazione di Renzi vita culturale bolognese durante il Ventennio sono contenute nell'articolo autobiografico Renzi, Renzo, "Pasolini, quasi un compagno di scuola", cit. Cfr. anche la nota biografica di Loris Lepri per Renzi, Renzo, *Il cinema è stato la mia vita. Scritti scelti 1948-1986*, antologia a cura di Gian Luca Farinelli, Genova, Le Mani, 2003, pp. 17-23.

⁴⁴⁶ Quando Renzi entra nel Cineguf bolognese il direttore è Carlo Doglio, che nel dopoguerra diverrà un importante contatto nella rete professionale di Aristarco. Sul rapporto fra Doglio e Aristarco si rimanda al prossimo capitolo.

⁴⁴⁷ Il film, che ricostruisce a Bologna la Spagna della guerra civile, è realizzato con la collaborazione dell'amico cinegufino Ferruccio Terzi (alla fotografia) e di studenti universitari bolognesi. Su *La città nemica* si rimanda all'attenta analisi di Mariani in "Gli anni del cineguf", cit., pp. 109-121.

⁴⁴⁸ Il carteggio Renzi-Aristarco del dopoguerra è invece più consistente, come sarà illustrato nel capitolo seguente.

⁴⁴⁹ Le lettere inviate da Aristarco a Renzi sono conservate presso il Fondo Renzo Renzi della Cineteca di Bologna; Collocazione: Renzi.Corr ARISTAR GUI. Per rendere più agili le note, da qui in avanti si indicherà la corrispondenza di Aristarco presente nel Fondo Renzi come "FRR, Aristarco", facendo seguire il numero di sotto fascicolo in cui è contenuto il documento in questione.

attendo di leggerti in *V. C.* di questo mese. Puoi contare senz'altro sulla mia modesta collaborazione.⁴⁵⁰

All'inizio del loro rapporto i due sono accomunati dalla conoscenza del più anziano Palmieri, critico del *Carlino* che, come si è detto, funge da mentore per Aristarco e Pellegrini nei primi anni di apprendistato critico. Dopo che già Palmieri aveva scritto un articolo sulla giovane critica emergente, *Ascoltare i giovani*,⁴⁵¹ Aristarco gli fa eco sulla *Voce di Mantova* con un pezzo dal medesimo titolo.⁴⁵² L'articolo di Aristarco rientra ancora in una fase pienamente fascista per il suo autore, dove entusiasmo giovanile, spinte rivoluzionarie, cameratismo e riferimenti all'"uomo nuovo" abbondano negli scritti,⁴⁵³ alternandosi a discussioni estetiche ancora fortemente influenzate dall'idealismo gentiliano e dal formalismo chiariniano.⁴⁵⁴ In *Ascoltare i giovani*, Aristarco fa un elogio del foglio gufino *Via Consolare*, che diventa simbolo della vitalità della nuova generazione di critici che sta emergendo, di cui lui stesso fa parte. Aristarco, che ha esaminato i numeri usciti nel primo anno vita di *Via Consolare* (il n. 1 è del dicembre 1939), dichiara che essi:

Sono bastati a dimostrare con quale serietà, equilibrio, e con quale entusiasmo i giovani di tutta Italia – e col nuovo anno saranno con loro anche i giovani camerati delle nazioni amiche – si interessano e discutono di politica e di arte [...] giovani che hanno fede e credono nel teatro e nel cinema, giovani che vogliono dire cose proprie.⁴⁵⁵

Aristarco annuncia anche che la rubrica cinematografica sarà affidata

Al collega dell'*Assalto* Renzo Renzi: "un ragazzo provvedutissimo" in possesso – sono parole di un autorevole critico: E. F. Palmieri – di "una autentica fantasia cinematografica". Questo giovane 'dal mite sorriso, dai chiari occhi attenti' intende assumere subito posizione con articoli – suoi e di altri collaboratori da lui controllati – essenzialmente polemici e dimostrativi "sulle linee di marcia antiamericana, antiletteraria per una autonomia del mezzo cinematografico rispetto alle altre arti". E addosso – nelle rubriche teatrali – al teatro borghese.⁴⁵⁶

⁴⁵⁰ Mantova, 6 gennaio 1941. FRR, Aristarco, 1.

⁴⁵¹ Palmieri, Eugenio Ferdinando, "Ascoltare i giovani", *Il Resto del Carlino*, 8 aprile 1940.

⁴⁵² Aristarco, Guido, "Ascoltare i giovani", *La Voce di Mantova*, 12 gennaio 1941.

⁴⁵³ "La costruzione [...] dell'uomo nuovo nel campo teatrale e cinematografico" è per Aristarco "quello che a noi cronisti dello spettacolo più sta a cuore". *Ibidem*.

⁴⁵⁴ Portale, "Ontogenesi", cit., pp. 158-159.

⁴⁵⁵ Aristarco, Guido, "Ascoltare i giovani", *La Voce di Mantova*, 12 gennaio 1941.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

Nella lettera che Renzi invia ad Aristarco per ringraziarlo dell'articolo elogiativo sulla *Voce di Mantova* è presente un accenno alla rete di mutuo sostegno che in questi anni aiuta a mantenere attive e vitali le tante riviste culturali giovanili sparse per la Penisola. Scrive Renzi, in riferimento al suo pezzo *Polemica antiamericana*:⁴⁵⁷

Ti invierò tra qualche giorno un numero di "Architrave" in cui ho iniziato una polemica contro le imitazioni del film americano, che vorrei tu riprendessi sul tuo giornale, discutendo in proposito. Mi faresti un vero piacere. Naturalmente quando tu avrai cose che ti interesserà vengano riprese da altri giornali, non fare complimenti nei miei riguardi. Io ritengo che un tal genere di scambi sia assai utile per tutti noi giovani.⁴⁵⁸

Svatopluk Ježek (1918-1993)

Infine, le lettere del Fondo conservano traccia di un incontro più breve ma a suo modo degno di nota per lo studio della rete professionale aristarchiana.⁴⁵⁹ Tra i tanti mittenti dei primi anni Quaranta è presente anche colui che, probabilmente, è stato il primo dei numerosi "corrispondenti stranieri" al lavoro per Aristarco: il ceco Svatopluk Ježek critico per *La Revue Française de Prague* negli anni Trenta, laureato nel 1942 in Italia con una tesi su *I temi della letteratura ceca sullo schermo*⁴⁶⁰ e diplomato in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1943⁴⁶¹. Ježek diventa corrispondente romano per il *Lidové Noviny* di Praga e scrive qualche pezzo per *Cinema, Bianco e Nero e Film*.

I rapporti con Aristarco si avviano probabilmente nel 1941, anno in cui i due si incontrano a Venezia, dove entrambi seguono come giornalisti il Festival del cinema.⁴⁶² La collaborazione vera e propria comincia l'anno seguente, quando su richiesta del collega Ježek inizia a raccogliere e inviare foto di scena, approfondimenti e notizie sul cinema ceco.⁴⁶³ Nel 1943, come autore dell'articolo *Le caratteristiche della narrazione letteraria e*

⁴⁵⁷ Renzi, Renzo, "Polemica antiamericana", *Architrave*, a. I, n. 3, 31 febbraio 1941, p. 11.

⁴⁵⁸ Renzi ad Aristarco, Mantova, s.d. [1941]. FGA, Ro, Fasc.

⁴⁵⁹ Le lettere di Ježek, dodici in totale, sono conservate sia a Roma (10, in FGA, Ro, Fasc.) che a Bologna (2, in FGA, Bo Cartoline postali e in f. 187).

⁴⁶⁰ Relatore Prof. Giovanni Maver, Università di Roma. Una copia della tesi è conservata presso la Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma.

⁴⁶¹ Laviosa, Flavia *et al.*, "International students at the Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome. 1935-2020. A history to be written", *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. IX, n. 2, pp. 183 e 198.

⁴⁶² Lettera di Ježek ad Aristarco, Roma, 28 giugno 1942. FGA, Ro, Fasc

⁴⁶³ *Ibidem*; cartolina di Ježek ad Aristarco, Roma, 27 dicembre 1942. FGA, Bo Cartoline postali 60.

cinematografica, è il solo non italiano fra i critici di *Invito alle Immagini*.⁴⁶⁴ Alcune lettere inviate ad Aristarco fra il 1942 e il 1943 mostrano una collaborazione abbastanza intensa fra i due volta alla scrittura di articoli, uno dei quali forse commissionato da Enzo Biagi,⁴⁶⁵ e di un *Panorama sul cinema ceco*, versione riveduta e ampliata della seconda parte della sua tesi di laurea,⁴⁶⁶ che però rimarrà solamente un abbozzo dopo il precipitare della situazione in Nord Italia, la perdita di gran parte del materiale preparatorio da parte di Aristarco e il sorgere di divergenze fra i due su come organizzare il lavoro.⁴⁶⁷ Dopo la guerra, pubblicato il libro *La regia dei film d'amatore* (1947, Il Poligono), torna in Cecoslovacchia dove diventa traduttore. Per qualche anno rimane in contatto con Aristarco, che nel 1947, in uno dei suoi primi viaggi oltreconfine del dopoguerra, lo va a visitare a Praga in occasione di una rassegna cinematografica organizzata nel corso del primo Festival mondiale della gioventù.⁴⁶⁸ Nonostante un paio di tentativi di mettersi

⁴⁶⁴ Il numero contiene anche brani di Dulac e Balázs in traduzione.

⁴⁶⁵ Biagi commissiona ad Aristarco un articolo per *Settimana* dedicato cinema Boemo, “così poco conosciuto”. È possibile che anche per questo articolo, come in altre occasioni simili, Aristarco si sia avvalso della collaborazione o degli scritti fornitigli da Ježek. Biagi ad Aristarco, Bologna, 8 febbraio [1944] e Bologna, 4 marzo 1944, entrambe in FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

⁴⁶⁶ Ježek ad Aristarco, Roma, 11 dicembre 1942. FGA, Ro, Fasc.

⁴⁶⁷ Ježek ad Aristarco, Roma, 2 ottobre 1943. FGA, Ro, Fasc; Ježek ad Aristarco, Roma, 23 novembre 1943. FGA, Ro, Fasc. Il *Panorama sul cinema ceco* di Ježek e Aristarco avrebbe dovuto far parte di un altro progetto mai nato, di cui si ha traccia in una lettera di Guido Guerrasio del 23 luglio 1943, nella quale quest'ultimo annuncia di aver preso accordi con un editore di Parma per realizzare una “collezione critica sul cinema” che comprenda sia analisi di film selezionati, sia “considerazioni vaste sulla generale condizione cinematografica di alcuni paesi”. Nei primi volumi della collana, che nelle parole di Guerrasio “intende essere la prima veramente seria in materia di analisi sui testi”, si prevede di pubblicare articoli e approfondimenti di “penne settentrionali”, anche per valorizzare tutta la vasta campagna da noi svolta in proposito”, corredati da abbondante materiale fotografico. Per uno dei primi volumi Guerrasio propone una raccolta degli che Aristarco e Ježek stanno preparando sul “cinema boemo” che però, complici gli eventi storici imminenti, non sarà mai realizzato. Milano, 23 luglio 1943. FGA, Ro, Fasc.

⁴⁶⁸ Il viaggio a Praga è menzionato in una lettera del critico svizzero Vinicio Beretta, che conosce sia Aristarco che Ježek. Lugano, 31 luglio 1947. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be. Il Festival mondiale della gioventù, tenuto a Praga fra il 2 luglio e il 20 agosto 1947, era una manifestazione cultural-politica organizzata dalla Federazione mondiale della gioventù democratica, associazione internazionale di sinistra vicina al blocco sovietico.

nuovamente in contatto con Aristarco alla fine degli anni Cinquanta,⁴⁶⁹ Ježek non riallacerà più suoi legami con il giornalismo e la critica italiana.



Figura 5 a-b Sopra e a destra: in attesa di "Spettacolo". Cartolina (fronte e retro) da Massimo Puccini, 21 aprile 1943. FGA, Bo, Cartoline postali.

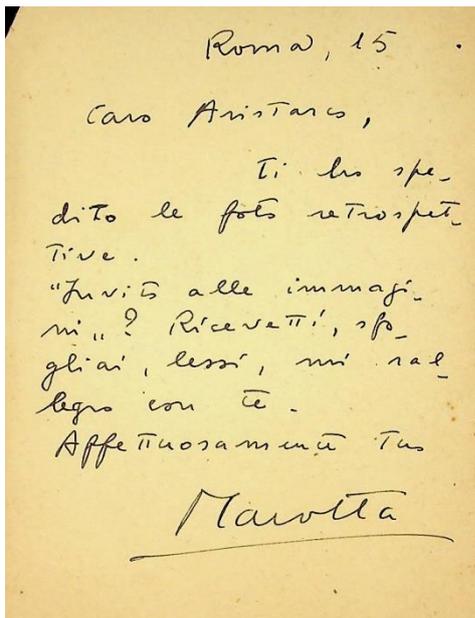


Figura 4 a-b Sopra e a destra: Cartolina di congratulazioni da Giuseppe Marotta. FGA, Bo, Cartoline postali.

⁴⁶⁹ "Mi dispiace che i nostri rapporti sono cessati da un pezzo. Ma non è giusto, Ti pare? [...] Ora Ti prego di scrivermi perché così potremmo entrare in corrispondenza proficua e simpatica. Non Ti nascondo che la mia attività nella stampa ecc. è stata troncata tanti anni fa. [...] Vorrei tanto entrare in collaborazione con Te, magari con la Tua rivista". Lettera di Ježek ad Aristarco, Praga, 7 giugno 1959. FGA Bo, 187.

4.5.2 - Cartoline in guerra

Le lettere e le cartoline postali che Aristarco riceve presso la redazione del *Corriere Padano* di Ferrara fungono oggi da tracce preziose dell'attività quotidiana di un giovane giornalista di provincia e di una vivace comunità di critici in formazione. La Cineteca di Bologna conserva circa 130 cartoline inviate ad Aristarco tra il 1942 e il 1943, quando ancora lavorava al *Corriere Padano*, da familiari, amici, lettori e, soprattutto, altri critici e giornalisti.⁴⁷⁰ Questi materiali mostrano un Aristarco *in fieri*, colto all'inizio del percorso che dal mondo dei Cineguf e dei giornali di provincia lo porterà alla direzione di *Cinema*, e delineano una rete relazionale non ancora estesa ma già molto dinamica, con scambi che continuano regolarmente nonostante il conflitto e vedono fra i mittenti molti giovani critici, alcuni dei quali saranno futuri colleghi ed esponenti del mondo culturale del dopoguerra.⁴⁷¹

Le cartoline sono usate per mandare o chiedere informazioni e consigli circa le ultime pubblicazioni, per scambi di materiale fra redazioni o per comunicare velocemente l'invio di foto o bozze per le riviste a cui collabora Aristarco.⁴⁷² La natura quasi telegrafica di molte delle cartoline inviate ad Aristarco, contribuisce a offrire un assaggio dell'intensità delle collaborazioni fra redazioni, e mostrano una rete professionale ristretta ma solida, basata su scambi alla pari: Giuseppe Marotta invia foto e si congratula per *Invito alle immagini* ("Invito alle immagini"? Ricevetti, sfogliai, lessi, mi rallegro con te");⁴⁷³ Massimo Puccini chiede foto e fa i suoi complimenti per *Invito alle immagini* ("non l'ho ancora letta attentamente: ma mi pare molto ben fatta, a parte, naturalmente alcuni punti di vista non concordi. Bravi!");⁴⁷⁴ Osvaldo Campassi chiede arretrati, promette l'invio di nuovi articoli

⁴⁷⁰ A fine 2020, durante una prima ricognizione nel Fondo Aristarco di Bologna, sono state individuate oltre 600 cartoline indirizzate a Guido e Teresa Aristarco (periodo 1942-1996) non precedentemente inserite in fascicolo o catalogate. L'indicizzazione delle cartoline e la loro definitiva collocazione nel Fondo Aristarco in buste numerate sono state completate nel 2022 grazie al fondamentale contributo di Carolina Minguzzi. Fra le cartoline degli anni Quaranta erano presenti anche alcune lettere, biglietti e del materiale promozionale che si è scelto di non separare in fase di catalogazione. I documenti sono ordinati con numeri progressivi e suddivisi in "Cartoline" e "Cartoline militari".

⁴⁷¹ Fra i mittenti sono presenti Massimo Puccini, Biri Mazzini, Giuseppe Marotta, Enzo Biagi, Fernaldo Di Giammatteo, Osvaldo Campassi, Renato Giani, Guido Guerrasio, Walter Ronchi, Lamberto Sechi e Glauco Viazzi.

⁴⁷² Ad esempio: Biri Mazzini da Parma, 21 dicembre 1942. FGA, Bo, Cartoline, 52; Lanfranco da Imperia, 13 aprile 1943. FGA, Bo, Cartoline, 39; Massimo Puccini da Roma, 21 aprile 1943. FGA, Bo, Cartoline, 36.

⁴⁷³ Roma, 15, senza indicazione di mese e anno. FGA Bo, Cartoline, 37; Roma, 3 marzo 1943. FGA, Bo, Cartoline, 50.

⁴⁷⁴ Roma, 9 marzo 1943. FGA Bo, Cartoline, 47.

per *Spettacolo* e offre consigli per aumentarne le vendite;⁴⁷⁵ Luigi Sambo annuncia l'uscita di un pezzo di Aristarco su *Signum* e ne chiede altri, chiede informazioni per l'uscita di una recensione su *Pattuglia*, commenta favorevolmente la rubrica cinematografica del *Corriere Padano*;⁴⁷⁶ Biri Mazzini attende l'arrivo di copie del *Corriere Padano*, preannuncia la scrittura di articoli per *Spettacolo* e chiede novità su *Pattuglia*.⁴⁷⁷

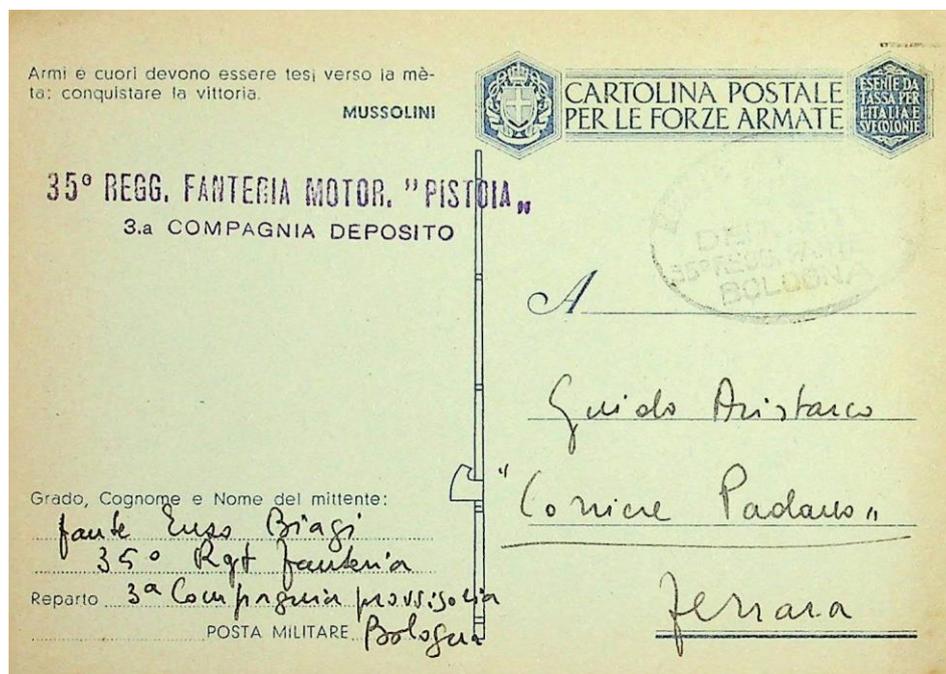


Figura 6 Cartolina postale dal "fante" Enzo Biagi, 25 aprile 1943. FGA, Bo, Cartoline militari.

In questi scambi, la passione per il cinema è naturalmente un tema costante, il motivo che ha unito tanti giovani sparsi nella Penisola, come Lamberto Sechi che, dal piccolo e isolato paese montano di Sestola, racconta:

Qui devo per forza lasciar perdere il cinematografo (c'è un cinema dove danno solo vecchissimi e racchissimi film ungheresi e non arrivano giornali di cinema che amici e residenti in città sono incaricati di spedirmi!), anche perché ho grossi esami da preparare per ottobre. Se scrivi mi farai piacere: la posta qui è un modo di sentirsi più attaccati al mondo. [...] Puoi farmi avere qualche *Padano* con mezzi tuoi?⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ "Non sarebbe possibile fare magari anche un po' più di pubblicità per questa rivista che può dare dei punti anche a quelle maggiori? Magari un foglio per i giornalisti, affinché lo spongano. È un modesto consiglio perché non tutti i giornalisti hanno la rivista in vendita". San Damiano d'Asti, 25 maggio 1943. FGA, Bo, Cartoline, 44.

⁴⁷⁶ Treviso, 12 aprile 1943. FGA, Bo, Cartoline, 68.

⁴⁷⁷ Parma, 29 dicembre 1942. FGA, Bo, Cartoline, 57.

⁴⁷⁸ Lamberto Sechi da Sestola, 5 luglio 1943. FGA, Bo, Cartoline, 43. Sechi, che talvolta si firma "Archimede," conosce Aristarco nell'aprile del 1943 per tramite di Enzo Biagi, che lo aveva ingaggiato per *Architrave* e *L'Assalto*. Biagi ad Aristarco, Bologna, 29 aprile 1943. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

Ma il cinema è occasione di dialogo anche per chi non è direttamente coinvolto nella critica cinematografica come nel caso dell'amico Piero S. di Piacenza ("Mi congratulo per 'Invito alle immagini'; seguo sempre con interesse il tuo lavoro")⁴⁷⁹ o dello studente d'arte Gino Alliata, che dalla "Casa dello studente" della Città universitaria di Roma gli scrive per raccontargli di una discussione avuta con amici a proposito del "cinema, specifico: della Rassegna cinematografica veneziana. E si è accesa una breve e scoppiettante polemichetta".⁴⁸⁰

Alcune cartoline sono piccoli ritratti del lavoro culturale, dalla natura sfaccettata e precaria, in cui sono faticosamente impegnati i giovani critici, non ancora affermati ma sempre pronti a leggere, guardare film, discutere. Renato Giani, convalescente a Montecatini Terme, scrive: "Antonioni mi scrive di aver letto nel *Pad.* un mio scritto su Purificato. Mandamene qua alcune copie e cerca di farmelo pagare *subito*. Sono squattrinatissimo, vado a piccole lire e già conto le ultime. [...] Posso ricevere il *Padano*? Per il tempo della mia degenza mi sarebbe assai caro".⁴⁸¹ Guido Guerrasio, all'epoca redattore per il giornale dei Guf milanesi *Libro e Moschetto*, si scusa per non poter inviare alcune foto richiestegli da Aristarco spiegando: "Purtroppo non posso accontentarti come vorrei, ch  il nostro Cineguf   andato completamente distrutto da un incendio.   stato un gran colpo per tutti noi, che avevamo dedicato tanta cura e attenzioni alla sua posizione di nuovo e pi  vitale impulso".⁴⁸²

Come gi  anticipato in alcuni esempi sopracitati, in alcuni casi questi "ritratti" di vita redazionale contengono anche riferimenti alla difesa di *Ossessione* o alla pubblicazione di *Invito alle immagini*. Massimo Puccini scrive da Roma nel luglio 1943:

Caro Guido, i compensi del *Corriere* sono veramente umilianti! Ti assicuro che   stata soltanto l'amicizia che mi lega a te, che mi ha trattenuto di rimandare l'assegno. In ogni modo non se ne parli pi ! Sto seguendo con Luchino la campagna che fai per "Ossessione" veramente bravo, e ti sono anch'io grato insieme a Luchino. Uscir  ora su "Cinema" un mio pastone in difesa dove sei nominato: fammi sapere se ti   piaciuto. Pazienza per "Spettacolo": ma mi avevano detto che era morto completamente. Chi ha ragione? Vi far  molto volentieri un saggio per le edizioni di

⁴⁷⁹ Piacenza, 18 marzo 1943. FGA, Bo, Cartoline, 58.

⁴⁸⁰ Roma, 11 giugno 1943. FGA, Bo, Cartoline, 38.

⁴⁸¹ Montecatini Terme, 10 giugno, senza indicazione di anno. FGA, Bo, Cartoline, 34.

⁴⁸² Milano, 21 aprile 1943. FGA, Bo, Cartoline, 77.

Pattuglia: un regista ti andrebbe bene (Pabst o Fejos, per esempio)? Scrivimi tu quali sono i tuoi *desiderata*.⁴⁸³

Mentre Jusik Achrafian, alias Glauco Viazzi,⁴⁸⁴ da Milano scrive di attendere il numero di *Pattuglia* dedicato al cinema, che sta per uscire: “Il numero mi interessa molto; io credo sarà significativo, nell’odierno panorama italiano di letteratura cinematografica”.⁴⁸⁵ Le cartoline del fondo bolognese consentono di gettare qualche sguardo anche sul lato pratico del lavoro redazionale. In particolare, quelle inviate dal collega Walter Ronchi includono numerosi riferimenti alla gestione editoriale di *Spettacolo*, di cui è vicedirettore, e di *Pattuglia*, di cui è redattore capo: dal reperimento fondi e fotografie, alla distribuzione nelle edicole o ai cambi di formato e alla cura dell’impaginazione. Ad esempio, in una lettera dalla redazione forlivese di *Via Consolare-Spettacolo* scrive:

Il n. 3-4 (doppio) di Spettacolo sarà pronto presto. Ho già tutto impaginato il materiale. Viene fuori un numero grosso, di 60 pagine. Per i prossimi numeri adotterò il tipo di impaginazione di “Cinema”, aumentando in conseguenza il formato. Mettiti sotto per il materiale per il n.5. Senza fretta però.⁴⁸⁶

O come nella seguente lettera sull’impaginazione di *Invito alle immagini*, di imminente pubblicazione, scritta nella tipografia Anonima Arti Grafiche di Bologna:

Sono a Bologna per impaginare il nostro numero e per i miei affari universitari. [...] Il numero ha subito un lieve ritardo perché ho fatto fare *i titoli sugli articoli a mano: li ho fatti cioè espressamente disegnare*. Domani il disegnatore me li porterà e farò fare subito i cliché. Farò una cosa elegantissima, non badando al migliaio di lire che viene a costare in più il numero. Quindi abbi pazienza. Meglio aspettare ad avere un numero *perfetto*.⁴⁸⁷

⁴⁸³ Roma, 11 luglio 1943. FGA, Bo, Cartoline, 42.

⁴⁸⁴ In nome completo è Jusik Hovrep Achrafian.

⁴⁸⁵ Milano, 30 gennaio 1943. FGA, Bo, Cartoline, 61.

⁴⁸⁶ Forlì, 11 marzo 1943. FGA, Bo, Cartoline, 21. Il n.5 *Spettacolo* non sarà mai realizzato per mancanza di tempo e di manodopera. Ravaglioli, *Un crocevia di provincia*, cit., p. 70.

⁴⁸⁷ Bologna, 19 gennaio 1943. FGA, Bo, Cartoline, 82. *Invito alle immagini* contiene 40 immagini, si distingue per un uso fantasioso dei caratteri tipografici per titoli dei diversi articoli e si presenta con una copertina del pittore e critico Domenico Purificato, in quel periodo redattore per *Cinema* e autore di articoli sui rapporti fra cinema e pittura. Oltre cinquant’anni dopo, Purificato sarà ricordato da Aristarco fra i personaggi della cultura italiana che, pur provenendo da ambiti diversi, si interessarono al cinema aiutando il suo sdoganamento come arte. “Tra le conversioni intellettuali al cinema, un posto particolare spetta a Domenico Purificato”. Aristarco, *Il cinema fascista*, cit., p. 123.

In questi anni di guerra, il servizio militare rappresenta un problema per le riviste, i cui giovani redattori possono essere chiamati da un giorno all'altro, ma non blocca del tutto il lavoro critico. Anche in divisa si continua a leggere, riflettere, discutere e organizzare; dispersi in campi di addestramento e caserme in tutta Italia, i giovani critici restano in contatto via posta, "continuando il discorso" anche in piena guerra e sotto i bombardamenti.⁴⁸⁸ Nel Fondo Aristarco di Bologna è conservato un gruppo di cartoline militari in franchigia⁴⁸⁹ indirizzate ad Aristarco presso la redazione del *Corriere Padano* da amici che prima dell'arruolamento erano attivi nella critica cinematografica e nel giornalismo emiliano-romagnoli, come il caporale allievo Fernaldo Di Giammatteo, il sergente degli alpini Biri Mazzini, il sergente Luciano Serra e il fante Enzo Biagi. Da Trento e da Riva del Garda, sede di una scuola di addestramento, Mazzini usa le cartoline militari per mandare indicazioni per la correzione di articoli, compreso il manoscritto di *Revisione del sonoro* da pubblicare su *Invito alle immagini*,⁴⁹⁰ chiede in seguito informazioni su *Bianco e Nero* e su *Invito alle immagini*, parla di scambi di materiale ("Hai pensato a farmi spedire a Trento 'Spettacolo'? Da Trento ti manderò raccomandato Pudovchin [*sic*]").⁴⁹¹ Di Giammatteo da Trento, probabilmente anch'egli allievo della scuola di addestramento di Riva del Garda, chiede ad Aristarco di mandargli i suoi scritti, che leggerà "sempre volentieri", chiede cosa si progetta di nuovo per *Spettacolo* e *Pattuglia*, preannuncia di avere lui stesso qualcosa in mente di cui gli scriverà in seguito più a lungo ("scusa questa misera cartolina, ma non ho altro sottomano").⁴⁹² In una cartolina inviata il giorno di Pasqua del 1943, Biagi, che al tempo scriveva per *L'Assalto*, propone uno scambio di articoli e parla delle attività del Cineguf bolognese, animato da amici di Aristarco come Renzi, Lamberto Sechi e lo stesso Biagi:

Carissimo Guido, sul prossimo numero di Architrave parlerò di L[amberto] Sechi, assai lungamente. Manda per *L'Assalto* e avrai presto per *Spettacolo*. A Bologna stiamo organizzando una grande mostra sui vecchi film! 15 giorni, con importanti

⁴⁸⁸ Dopo il primo bombardamento su Bologna (16 luglio 1943), Biagi scrive: "Sto bene, le bombe sono cadute vicino a casa, ma nulla di grave a me e ai miei amici. Sono calmo e sereno: aspettiamo gli eventi". Bologna, 31 luglio 1943. FGA, Bo, Cartoline, 72.

⁴⁸⁹ Le cartoline militari in franchigia erano distribuite gratuitamente ai soldati e potevano essere spedite senza francobollo, al cui posto era già stampato un simbolo con dicitura "Cartolina postale per le forze armate. Esente da tassa per l'Italia e sue colonie".

⁴⁹⁰ Trento, 6 gennaio 1942. FGA, Bo, Cartoline militari, 08.

⁴⁹¹ Riva del Garda, 10 aprile 1943. FGA, Bo, Cartoline militari, 04.

⁴⁹² Trento, s.d. FGA, Bo, Cartoline militari, 03.

presentatori. Verresti a presentare una serata? Scrivimi presto e deciditi a venire a Bologna.⁴⁹³

Alcune cartoline lasciano trasparire una certa insoddisfazione per la brevità delle licenze, per la monotonia della vita militare o per l'allontanamento forzato di centri di attività culturale, come quella già citata dell'amico Alliata che, prima di parlare di cinema, si scusa per il lungo silenzio causato da una "vita *inquieta* e forzatamente errabonda con due belle stelle di metallo lucente al posto dei fiori all'occhiello".⁴⁹⁴ O come Mazzini che, convalescente in un ospedale militare, spera essere presto dimesso per tornare al suo lavoro di scrittura,⁴⁹⁵ mentre dalla lontana Scuola allievi ufficiali di Casagiove di Caserta, Luciano Serra, poeta attivo nelle riviste gufine bolognesi, scrive:

Caro Aristarco, mio padre, che verrà a trovarmi a fine mese, mi porterà il numero di "Pattuglia", e ti dirò quindi ciò che io penso. Benché non abbia gran competenza, darò il mio giudizio sincero. Bene per la nuova proroga. Noi, qui, sgobbamento a tutto vapore, anzi a tutte gambe. Lezioni e lezioni, chilometri e chilometri. Quasi quasi direi chilometri di lezioni e chilometri di strada. Il tempo libero è una particella infinitesimale.⁴⁹⁶

⁴⁹³ Cartolina con timbro "35° Rgt. fanteria motor. 'Pistoia'. 3^a Compagnia deposito". Pasqua 1943 (25 aprile), Bologna. FGA, Bo, Cartoline militari, 10. Da una lettera successiva sappiamo che Aristarco accetta di partecipare alla retrospettiva. Biagi ad Aristarco, Bologna, 29 aprile 1943. FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu. In un articolo per *L'Europeo* del 1976 Aristarco rievcherà questo periodo, parlando di frequenti visite a Bologna. Aristarco, "Il neorealismo italiano", cit. Le lettere di Biagi contengono altri riferimenti circa le attività di natura cinematografica da lui organizzate, come uno spettacolo per i feriti di guerra sponsorizzato dal *Carlino* o una serie di proiezioni serali a Treviso con presentazioni di Biagi, Aristarco e Lamberto Sechi. Bologna, 8 gennaio 1943 e Bologna, 7 giugno 1943, entrambe in FGA, Ro, 87872, Corrispondenza Bi-Bu.

⁴⁹⁴ Roma, 11 giugno 1943. FGA, Bo, Cartoline, 38.

⁴⁹⁵ Riva del Garda, 8 aprile 1943. FGA, Bo, Cartoline militari, 14.

⁴⁹⁶ Casagiove, 9 marzo 1943. FGA, Bo, Cartoline militari, 16.



Figura 7 L. Serra ad Aristarco, Casagiove, 9 marzo 1943. FGA, Bo, Cartoline militari, 16.

Casagiove, 9 m.

Caro Aristarco,
 mio padre, che
 verrà a trovarmi a fine mese,
 mi porterà il numero di "Bat-
 taglia", e ti dirò quindi ciò che
 io penso. Benché non abbia
 gran competenza, dirò il mio più
 sincero.

Bene per la nuova prosa. Noi,
 qui, sgobbiamo a tutto vapore, anzi
 a tutte gambe. Legioni e legioni,
 chilometri e chilometri. Sui quasi
 dieci, chilometri di legioni e chi-
 lometri di strada. Il tempo libero
 è una particella infinitesimale.

Ti saluto caloramente
 all' = Luciano Serra

Non solo i critici diventati soldati, ma anche amici e lettori scrivono ad Aristarco dal fronte o dalle caserme. Aristarco, che per il momento ha evitato il richiamo militare, assume una posizione di destinatario-ricettore che ancora si trova in città, punto di collegamento con la cultura urbana, civile, e con il lavoro nelle redazioni. Una lettera dell'amico Franco, suo malgrado sotto le armi, descrive eloquentemente questa situazione:

Mio carissimo Guido. Mi ricordo spesso di te e ricevo con tanta gioia tue notizie. Godo saperti in piena attività fra le tue carte ed i tuoi articoli di cinema. L'arida vita in quest'isola ancora più arida ci fa soffrire tanto di nostalgia. Ricordo i tempi trascorsi insieme e li giudico più belli degli attuali. Il tuo è uno dei più bei ricordi che questa vita mi ha reso. Godo saperti mio amico e - credimi - che ti stimo tanto. Di questa vita non ho niente di notevole da dirti. Vivo da più di due mesi sotto la tenda, scrivo - come adesso - sotto il lume di una incerta candela ad olio e mi illudo - è una vera illusione - di ritornare in continente fra gente più evoluta per sciupare meno ingiustamente i più begli anni di questa vita. Fra marce, esercitazioni e prove chiudiamo la giornata sperando di ricevere la cara notizia che sempre tanto bene ci porta. Ricorderai la gioia dell'arrivo della posta! Siamo all'oscuro degli avvenimenti: non leggo un giornale da molto tempo. Il solo conforto è al pensare che molti dei nostri fratelli soffrono e tribolano più di noi. Ed è un conforto questo?!.. Ti sarei grato se di tanto in tanto mi facessi giungere qualche tuo articolo o giornale. Te ne sarò

tanto grato. E tu cosa fai? Scrivi molto? Ti auguro un mondo di belle cose mentre porgoti un caro e affettuoso abbraccio.⁴⁹⁷

In queste lettere, la cultura (non solo) cinematografica sembra diventare un appiglio e una via di fuga, il collante che mantiene vivo il legame con gli amici e i colleghi della vita civile. Anche altre cartoline militari, i cui mittenti non sono stati identificati come parte del gruppo dei giovani critici frequentati da Aristarco, mostrano riferimenti al cinema inteso non solo come passatempo ma anche come argomento di riflessione e discussione.⁴⁹⁸ Questo amalgama di entusiasmo, voglia di lavorare e discutere di cinema, solidarietà – con toni di cameratismo – fra giovani uniti dallo stesso interesse per la critica e la cultura, ma adombrato da riferimenti alla difficoltà della vita in un paese in guerra, si ritrova condensato in una lettera di Fernaldo di Giammatteo del marzo 1943, che per questo merita di essere citata quasi integralmente:

Carissimo Guido, t'ho scritto da Milano, venendo in licenza. Mi sono occorsi alcuni giorni di riposo per rimettermi, dopo la polmonite ed il viaggio disastroso. [...] Il numero di "Pattuglia" – mi par d'avertelo già detto – è riuscito a mio vedere una cosa ottima. Per di più importante nell'attuale momento del nostro cinema. Credo che questa mia opinione sia condivisa un po' da tutti. In fondo, le lunghe fatiche tue e del buon Ronchi sono state coronate dal successo migliore. Tutte le persone intelligenti della nostra critica hanno aderito. Attendo sempre di leggere le tue obiezioni alle mie idee sulla "tecnica", le attendo per approfondire esse stesse. Al Corso, lassù a Trento, ho trovato un intelligente ragazzo che si occupa di cinema e di teatro, un giovane soprattutto preparato. Ha scritto anch'egli qualcosa sulla stessa faccenda e vorrebbe pubblicare su "Pattuglia" o "Spettacolo". Le osservazioni che mi muove mi sono parse sensate e acute. Ti manderò il suo articolo. E tu? Come va? Il tuo lavoro non hai da interromperlo, almeno per sei mesi. Ti faccio i miei auguri. Anch'io malgrado tutto continuo e continuerò a lavorare. È faticoso e difficile – tu mi dici e mi sono accorto – non ci si riesce. [...] Mandami il Padano. Ti abbraccio, tuo Fernaldo.⁴⁹⁹

Nell'estate del 1943 l'attività editoriale rallenta, con la chiusura di molte riviste che faticano a trovare fondi e che perdono collaboratori, chiamati nell'esercito o

⁴⁹⁷ Lettera priva di busta e indicazione di luogo, 11 giugno 1943. FGA, Bo, Cartoline, 26.

⁴⁹⁸ Come la lettera di tale E. Secchieri, fante, che scrive "segno sempre i tuoi articoli", menziona il pezzo su *Ossessione* e si complimenta con il critico cinematografico del *Corriere Padano*. Lettera con timbro "Truppe al Deposito 11° Rgt. Ftr. 20 Btg. Reclute 5ª compagnia", 27 giugno 1943, Forlì. FGA Bo Cartoline militari 15.

⁴⁹⁹ Torino, 16 marzo 1943. FGA, Bo, Cartoline, 52.

impossibilitati a muoversi e lavorare.⁵⁰⁰ La fine della breve avventura dell'editoria cinegufina traspare in una cartolina postale di Ronchi del 4 giugno 1943: "Carissimo Guido, finalmente ti sei fatto vivo. Temevo ormai di non avere più tue notizie. Vedo che sei rimasto al 'Padano'. Come mai? 'Spettacolo' è tuttora fermo. [...] Anche 'Pattuglia' forse si fermerà per un po'".⁵⁰¹ Poco dopo, il 16 giugno, Ronchi ammette: "Pattuglia è finita per sempre, almeno per noi".⁵⁰²

Che il vento sia cambiato lo si percepisce anche in una cartolina militare spedita il 14 luglio dall'Ospedale militare di Montecatini Terme e scritta da Renato Giani, già collaboratore di Aristarco per *Pattuglia*, annuncia la sua probabile imminente partenza e propone sostituti:

Penso questo: al ministero Marina l'uff. stampa mi accetterebbe volentieri accreditato – e potrei essere anche imbarcato, volendo, come "inviato", ove ne venga fatta richiesta mediante Cultura p. – Questo perché essendo già stato imbarcato sul Vespucci per Popolo d'Italia e la Tribuna, piacquero i miei articoli. Ti mando a parte alcuni scritti "impegnativi" – che potranno mostrarti come Lorenzo Buonacorsi o Marco Donati valgono quanto Renato Giani, e anzi molto meglio.⁵⁰³

Nella lettera è presente anche un tentativo, da parte di Ronchi e Aristarco, di continuare l'attività editoriale: "Ieri, dopo averti scritto, ho avuto la lettera di Ronchi [...]. Mi parla di un quindicinale: sono con voi, con lui, con te. Ormai capisco che andate sul serio; e questo mi piace (lo capii subito viste le edizioni, e più che Spettacolo, Pattuglia)".⁵⁰⁴ Non restano però altre tracce del progetto. Sempre di Giani è una cartolina postale datata 27 luglio e spedita da Roma:

Sera del 27 luglio data storica etc. etc. pur se passati due giorni d'effettiva storia etc. etc. Mio caro Guido ogni parola di commento a quanto succede è ormai sprecata, solo vedo che ancora non sappiamo usare noi medesimi perché mai siamo stati abituati a governarci nemmeno penso nello spirito. Farti la cronaca delle giornate sarebbe dirti di me e spiegarmi a te e al popolo; ho ampliato finalmente un discorso sociale da me agli altri lasci[an]do tutto quello che era voce alla folla: a me basterà

⁵⁰⁰ Ravaglioli, *Un crocevia di provincia*, cit., p. 70. La ricerca di fondi per le riviste è un problema a cui fa accenno Ronchi in alcune lettere e cartoline, in particolare: Forlì, 8 marzo 1943. FGA, Bo, Cartoline, 22.

⁵⁰¹ Forlì, 4 giugno 1943. FGA, Bo, Cartoline, 67.

⁵⁰² Forlì, 16 giugno 1943. FGA, Bo, Cartoline, 70.

⁵⁰³ Ospedale militare territoriale, Montecatini Terme, 14 luglio 1943. FGA, Bo, Cartoline, 08.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

l'esperienza di questi diversi lunghi e brevissimi "oggi". Ma ora diventerebbe necessario essere utilizzati noi giovani per un'azione a fondo morale e civile: ho scritto a Ronchi: spero faccia il suo giornale e tenga duro. Del Padano che cosa è avvenuto? Mutato direttore? [M]utati usi e costumi? Dammene notizia, e anche mandami per piacere copie degli ultimi articoli pubblicati siglati e no. Scrivi presto, e poiché molte cose sono mutate, spiega di nuovo il tuo calendario: quando sarai cioè a F[errara]. E quando fuori. E scrivendo, fai cronaca. Intanto affettuosità auguri felicitazioni etc. etc. [C]ioè espressioni un po' vaghe nelle quali è ancora in bozzolo tutta la nostra futura spiegazione di vita e di elezioni.⁵⁰⁵

Questa cartolina, spedita all'indomani della caduta del fascismo e una delle ultime in ordine di tempo fra quelle presenti in archivio, chiude momentaneamente la corrispondenza fra Aristarco e gli altri giovani critici suoi coetanei su una nota di incertezza per il futuro e la consapevolezza di un cambiamento epocale in atto.

⁵⁰⁵ Roma, 27 luglio 1943. FGA, Bo, Cartoline, 13.

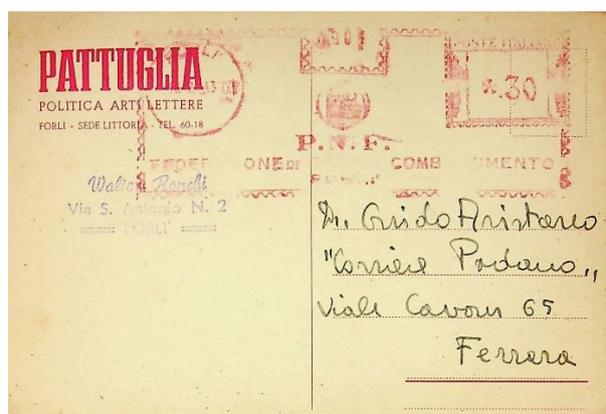
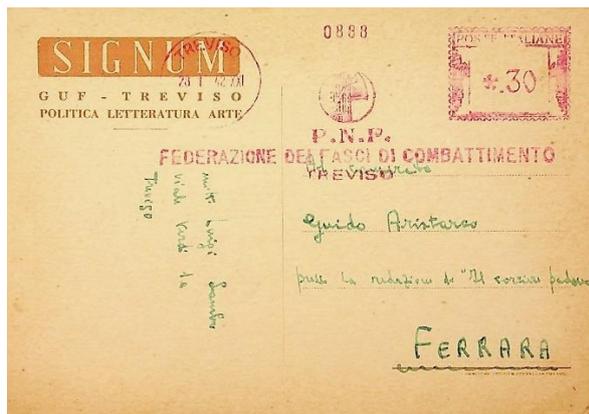
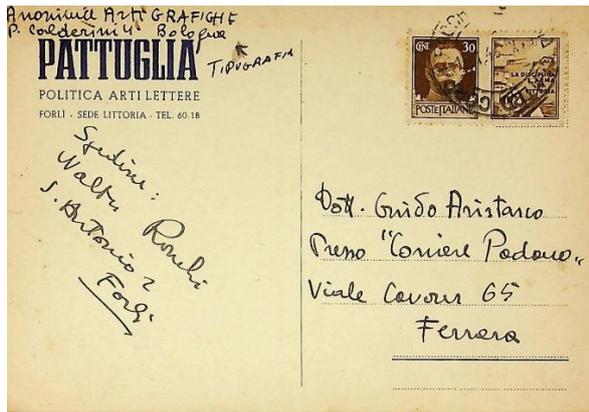


Figura 8 Alcune cartoline intestate scambiate fra redazioni. FGA, Bo, Cartoline postali.

Capitolo 5

Ricostruzione e rinnovamento. Verso *Cinema Nuovo* (1945-1952)

5.1 – Per una nuova cultura

L'aspirazione al "nuovo" – inteso come rinnovamento e ripensamento del passato, come qualcosa di radicalmente diverso, e migliore, rispetto a quanto c'era prima – sembra accomunare i discorsi e guidare i progetti di molti protagonisti della cultura italiana del secondo dopoguerra. Inevitabilmente, entusiasmo per la liberazione e spinta alla ricostruzione contagiano anche il mondo intellettuale che, per un breve e fervente periodo sembra unito da una stessa febbre di novità. In un celebre articolo posto in apertura del primo numero di *Il Politecnico* (1945-1947), settimanale di cui è fondatore e direttore, Vittorini dà il via alle discussioni attorno allo stato in cui versa la cultura italiana dopo il fascismo e dopo la guerra e sul ruolo che essa dovrà avere nel Paese da ricostruire.⁵⁰⁶ Secondo Vittorini, la cultura prebellica non ha saputo far fronte al fascismo e il suo insegnamento "non ha avuto che scarsa, forse nessuna, influenza civile sugli uomini"; essa si è limitata a consolare senza curare, "ha predicato, ha insegnato, ha elaborato principi e valori [...] ma non si è identificata con la società, non ha governato con la società".⁵⁰⁷ La nuova cultura, "la cultura in cui occorre che si trasformi tutta la vecchia cultura", deve sforzarsi di lasciare un'impressione concreta, reale, sulla società, diventando (marxianamente) una forza attiva di rinnovamento. Come Vittorini, altri intellettuali e artisti rilevano e contribuiscono al nuovo clima culturale, in un afflato di rinnovamento che, almeno per qualche tempo sembra coinvolgere ecumenicamente l'intera cultura italiana.

⁵⁰⁶ Vittorini, Elio, "Una nuova cultura", *Il Politecnico*, n. 1, 29 settembre 1945.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

Nella celebre prefazione alla riedizione riveduta del suo *Il sentiero dei nidi di ragno*,⁵⁰⁸ Italo Calvino ha rievocato la fase “neorealista” della sua carriera, durante la quale scrisse il romanzo, facendo allo stesso tempo un bilancio del clima intellettuale dell’epoca vissuto dalla sua generazione. Per Calvino,

L’esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d’arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, “bruciati”, ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d’una sua eredità. Non era facile ottimismo, però, o gratuita euforia; tutt’altro: quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero [...].⁵⁰⁹

Questa “esplosione” letteraria è diretta conseguenza di quanto appena trascorso e insieme espressione di processi storici e sociali in Italia. Proprio la nuova situazione che gli intellettuali si trovano a dover affrontare e descrivere sembra necessitare forme inedite di espressione:

La carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere*. Esprimere che cosa? Noi stessi, il sapore aspro della vita che avevamo appreso allora allora, tante cose che si credeva di sapere o di essere, e forse veramente in quel momento sapevamo ed eravamo. [...] tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi *il mondo*.⁵¹⁰

La lotta per una nuova cultura di questi anni si declina in direzione di tre grandi prospettive interrelate sul panorama nazionale: uno sguardo all’indietro al passato fascista, da superare, e a quello resistenziale, da rievocare; uno sguardo in avanti verso il nuovo, sia in senso tematico che stilistico; uno sguardo verso l’esterno e ciò che è lontano, alla scoperta di figure e ambienti diversi. Si riflette e si scrive sull’esperienza della Resistenza, che accomuna molti artisti e intellettuali e che è descritta in tutta la drammaticità di guerra civile. Si cerca un nuovo modo per raccontare e descrivere la realtà del dopoguerra, allo stesso tempo provando a distanziarsi da canoni, forme e temi

⁵⁰⁸ Prima edizione: Torino, Einaudi, 1947; edizione definitiva con prefazione dell’autore: Torino, Einaudi, 1964. Le citazioni sono tratte da Calvino, “Il sentiero”, cit. (1993).

⁵⁰⁹ Calvino, “Il sentiero dei nidi di ragno”, cit., p. VI.

⁵¹⁰ *Ivi*, pp. VII-VIII.

dell'anteguerra. Si dà infine avvio a una spinta esplorativa tesa a conoscere in maniera più completa il Paese, che porta a guardare con più attenzione al Meridione, alle periferie urbane e alla vita nelle campagne.

Proprio il tema del "periferico", da cercare, descrivere e quindi rivelare, diventa centrale di tante esperienze artistiche del periodo. A questo proposito, scrive ancora Calvino che il "neorealismo" – termine nato ben prima del 1945⁵¹¹ – "non fu una scuola. [...] Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura".⁵¹² A questa spinta verso le periferie è legato anche un maggiore interesse per il popolare, il dialettale e le tradizioni locali che porta a studi come *Il mondo magico* di Ernesto De Martino,⁵¹³ alle ricerche sui canti e la poesia popolare di Alberto Mario Cirese,⁵¹⁴ al dibattito sul folclore provocato dalla pubblicazione delle *Note sul folclore*, parte dei *Quaderni gramsciani*,⁵¹⁵ e a progetti editoriali come il lavoro sulle *Fiabe italiane* (1956), commissionato a Calvino dall'Einaudi, o le antologie di Guanda *Poesia dialettale del Novecento* (1952) e *Canzoniere italiano. Antologia della Poesia popolare* (1955).

In letteratura, queste spinte verso il rurale e il marginale, unite all'inquietudine per la persistenza di un passato con cui occorre fare i conti, si condensano in opere autoriflessive e semiautobiografiche come *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) di Carlo Levi, *Tempo di uccidere* (1947) di Ennio Flaiano e *La casa in collina* (1948) di Cesare Pavese. La voglia di narrare un Paese e una società in ricostruzione porta inoltre a una serie di opere che fanno del realismo uno strumento ideologico e di denuncia, oltre che culturale. Dalla Resistenza di *Uomini e no* (1945) di Vittorini e di *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) di Italo Calvino, alla vita nei quartieri popolari fiorentini durante il fascismo di *Cronache di poveri amanti*

⁵¹¹ Sulla complessa genealogia del termine "neorealismo", già usato in Italia alla fine degli anni Venti per definire i teorici del cinema sovietico e negli anni Trenta per lo stile del Moravia di *Gli indifferenti* e di altri giovani scrittori suoi coetanei, si veda Parigi, "Neorealismo", cit., pp. 20-24. Cfr. anche Brunetta, Gian Piero, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo. 1930-1943*, Padova, Liviana, 1969, pp. 31-54.

⁵¹² Calvino, "Il sentiero dei nidi di ragno", cit., p. VIII.

⁵¹³ De Martino, Ernesto, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948. Questi prolegomeni saranno poi sviluppati nei classici dell'antropologia italiana *Sud e magia* (Milano, Feltrinelli, 1959) e *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* (Milano, Il Saggiatore, 1961).

⁵¹⁴ Come, ad esempio, la serie di articoli pubblicati nei primi anni Cinquanta sul periodico *La Lapa. Argomenti di storia e letteratura popolare* (1953-1955), da lui curato, e il volume *La poesia popolare* (Palermo, Palumbo, 1958).

⁵¹⁵ Su questo dibattito, che coinvolge alcuni dei principali antropologi del periodo che concerne le implicazioni politiche dello studio della cultura delle classi subalterne e contadine, cfr. Gallini, Clara, "Un filone specifico di studi nell'antropologia culturale italiana", *Nostos. Laboratorio di ricerca storica e antropologica*, n. 3, 2018, pp. 183-207.

(1947) di Vasco Pratolini, fino alle campagne povere e sfruttate negli anni Trenta di *Le terre del Sacramento* (1950) di Francesco Jovine e di *La malora* (1954) di Beppe Fenoglio, molta narrativa del dopoguerra cerca di rappresentare la realtà del passato recente descrivendo situazioni di miseria e marginalità e raccontando il senso di disagio, incertezza e tensione di quegli anni.⁵¹⁶

Anche la fotografia partecipa al generale movimento di scoperta, in questo aiutata dal boom postbellico dei rotocalchi, che fanno dell'abbondanza di fotografie e illustrazioni un punto di forza e richiamo per i lettori. A Milano, capitale italiana del rotocalco, operano agenzie stampa come Publifoto, Farabola e Rotofoto e fotografi come Vincenzo Carrese, Tino Petrelli, Federico Patellani, Gian Battista Colombo e Fedele Toscani, che forniscono le immagini da utilizzare per articoli e copertine alle redazioni di *Epoca*, *Tempo*, *Oggi*, *L'Europeo* e altri periodici. Già pubblicati prima e durante il conflitto, i reportage fotografici trovano nuovo slancio nel dopoguerra come strumento di informazione storico-sociale, unendo funzioni di notizia e di documentazione. Oltre alla cronaca, molti fotografi interessati a un'estetica realistica vanno alla scoperta di spazi e luoghi periferici nel paesaggio naturale e sociale del paese con l'obiettivo di realizzare servizi più lunghi e impegnativi, capaci di restituire una documentazione realistica dei soggetti ritratti. Esempi più noti di questa tendenza sono la collaborazione fra Paul Strand e Cesare Zavattini, che porta alla pubblicazione della raccolta *Un paese* (1952) dedicata all'Italia contadina e "marginale", quella tra Ernesto De Martino e Franco Pinna, che negli anni Cinquanta viaggiano più volte in Basilicata e Lucania producendo una serie di reportage etnografici sulla sopravvivenza di tradizioni magico-religiose,⁵¹⁷ e infine la serie di fotodocumentari pubblicata negli anni Cinquanta su *Cinema Nuovo*.⁵¹⁸

Ma questa comune disposizione dura poco.⁵¹⁹ In letteratura, il neorealismo perde slancio intorno alla metà dei Cinquanta con i dibattiti attorno a *Metello* (1955) di Pratolini,

⁵¹⁶ Sul neorealismo in letteratura si rimanda a Falcetto, Bruno, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992.

⁵¹⁷ Fotografie apparse in libri come *Morte e pianto rituale nel mondo antico* del 1958 e *Sud e magia* del 1959.

⁵¹⁸ Cfr. il capitolo seguente. Sulla fotografia neorealista si veda Russo, Antonella, *Italian Neorealist Photography. Its Legacy and Aftermath*, London, Routledge, 2022.

⁵¹⁹ Nel cinema, come sarà illustrato sotto, i dibattiti sulla fine del neorealismo cominciano nel 1948. Tra i letterati, già nel 1946 in *Le parole*, episodio della sua rubrica per *L'Unità* di dialoghi immaginari con un operaio *Dialoghi col compagno*, Pavese aveva messo in guardia gli scrittori contro una cronaca intesa come semplice registrazione del reale e priva di attenzione agli aspetti formali: "Però non devi credere che basti scrivere del popolo e raccontare come vive [...]. Molti ne fanno una speculazione. Ormai ciascuno crede di sapere chi è il popolo e, con tanti libri che si son scritti sul popolo, non è difficile imitarli e parlare come loro. [...] Poi raccontarle come tue le storielle di tutti, ma la voce che adoperei è sempre la stessa. E la voce di chi

romanzo che inaugura una nuova fase per il suo autore uscendo dal piccolo mondo dei quartieri popolari del passato recente per aprirsi ambiziosamente alla storia delle lotte operaie di fine Ottocento. Alla sua pubblicazione, il romanzo è visto come un primo tentativo di superare le tendenze cronachistiche ed episodiche di altre opere dell'autore e di autori a lui analoghi per avvicinarsi all'interiorità dei personaggi. Per molti critici, il protagonista Metello "dimostra il superamento del neorealismo nell'elaborazione di un carattere che non è più bozzettistico ma costruito organicamente come uno sguardo reale sul mondo".⁵²⁰ In parallelo a quanto avviene nel campo della critica cinematografica,⁵²¹ il dibattito su *Metello*, che coinvolge critici letterari come Carlo Muscetta e Franco Fortini, segna nei discorsi letterari un passaggio – contestato – dalla cronaca neorealista alla storia realista e prelude a un secondo, più radicale passaggio che apre uno scarto ormai irrisolvibile fra l'impegno per la costruzione di una nuova cultura degli intellettuali che animavano *Il Politecnico* o *Officina*, alla neoavanguardia di *Il Verri*, rivista fondata nel 1956 da Luciano Anceschi e promotrice di un nuovo sperimentalismo formale visto come strumento più adatto per raccontare e la moderna società industriale e sprovvincializzare la cultura italiana. Come scrive Bazzocchi a proposito delle diatribe sul neorealismo di metà anni Cinquanta, "Questo lungo dibattere dimostra che in realtà il vero problema era in quel momento come trovare soluzioni alternative al neorealismo, che aveva ampiamente consumato le possibilità espressive del dopoguerra e gli strascichi della Resistenza".⁵²² Il 1956, che segna una crisi e una svolta per tanti intellettuali italiani di sinistra a seguito della repressione sovietica della rivoluzione ungherese, è definito da Anceschi un "anno di stacco", un "anno sabbatico della letteratura". *Il Verri* è un tentativo di superare la stagione di impegno ideologico che aveva accompagnato il neorealismo tramite un radicale cambio di rotta in direzione di nuovi modelli espressivi, di una nuova estetica che prediliga l'astratto al concreto, lo sperimentalismo al realismo. Ha ricordato Anceschi a proposito di quella svolta:

[S]i ebbe un senso come di disperazione e di fine, una singolare anticipazione di silenzio e vuoto. Ecco: lo sappiamo bene: la consapevolezza di una situazione e dei

scrive è lo stile, le parole che sceglie". Pavese, Cesare, "Le parole. Dialoghi col compagno", *L'Unità*, edizione di Torino, 8 maggio 1946.

⁵²⁰ Bazzocchi, Marco Antonio, "Al centro e ai margini", in Bazzocchi, Marco Antonio (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Torino, Einaudi, 2021, p. 148.

⁵²¹ Cfr. *infra*.

⁵²² Bazzocchi, "Al centro e ai margini", cit., p. 148. Sulla questione si rimanda anche a Milanini, Claudio (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

suoi limiti genera il desiderio di uscirne, il risvolto del silenzio è la ricerca dei residui di possibilità della parola, o addirittura di nuove possibilità della parola. C'era una scelta da fare: o rinunciare o trovar nuove strade.⁵²³

5.1.1 – La critica e il nuovo cinema del dopoguerra

Un gruppo di film, notevoli e coraggiosi sotto molti riguardi, ha attirato l'interesse dei pubblici stranieri sul nostro cinema, che rompendo i vecchi schemi di mestiere, si presenta con una forma forse ancor grezza, ma originale perché espressione di una più ricca e genuina umanità. Nelle opere di quella che è stata definita dai critici esteri la "scuola neo-realistica italiana", infatti, si sente, al di là della contingenza storica da cui han preso le mosse e al di sopra delle schematiche ideologie politiche dei rispettivi registi, un nuovo modo di guardare alla vita e, quindi, una concezione originale e tutta nostra dello spettacolo cinematografico.⁵²⁴

Inizia così, nella primavera del 1948, con uno scarto di qualche anno rispetto alla produzione cinematografica e in risposta a reazioni della critica straniera, il dibattito critico sul neorealismo. Ad avviarlo è Luigi Chiarini in un *Avviso* dove, neo-direttore di *Bianco e Nero*, annuncia la ripartenza a periodicità mensile della rivista e presenta il carattere che ad essa si vuole conferire.⁵²⁵ La critica in questo caso arriva in ritardo, sul finire di un fenomeno intenso ma temporalmente limitato che aveva reso il cinema, come la letteratura, cantiere di edificazione di una nuova cultura sin dal 1945. Come scrivono Noto e Pitassio: "Questa produzione parve costituire a tutti gli effetti l'emblema più efficace e sintetico della volontà di rinascita e riscatto nazionali [...]. Il cinema rivestì in quel momento una funzione cardinale nei processi di simbolizzazione e diffusione dell'esperienza comune".⁵²⁶ Finita la guerra, anche il cinema è quindi parte di un generale impulso alla ricostruzione e al nuovo, simbolicamente evocato da una serie di riaperture o "rinascite": La Mostra di Venezia nell'agosto 1946, il Centro Sperimentale nel gennaio 1947, Cinecittà nel luglio 1948.

⁵²³ Anceschi, Luciano, *Interventi per Il Verri (1956-1987)*, Ravenna, Longo, 1988, p. 16.

⁵²⁴ Chiarini, Luigi, "Avviso", *Bianco e Nero*, a. IX, n. 1, marzo 1948, p. 3.

⁵²⁵ Dopo una falsa ripartenza con Barbaro nell'ottobre 1947, *Bianco e Nero* inizia a uscire con maggiore regolarità dal marzo dell'anno seguente, questa volta sotto la direzione di Luigi Chiarini.

⁵²⁶ Noto, Paolo; Pitassio, Francesco, *Il cinema neorealista*, Bologna, CLUEB, 2012, p. VII.

Quello che sarà in seguito chiamato neorealismo cinematografico esprime motivi comuni a quello letterario: ricerca di un contatto più diretto con la realtà del paese, riflessione sul passato fascista, ricerca di nuove modalità di espressione artistica, esplorazione dei "margini" e di coloro che li abitano. I dibattiti attorno al nuovo cinema del dopoguerra sono altrettanto se non più accesi di quelli letterari e riprendono discorsi già avviati nell'anteguerra intorno al cinema nazionale e alla sua capacità o incapacità di descrivere adeguatamente il paese. Inevitabilmente politico – per i trascorsi dei suoi autori, per i temi trattati e in generale per la temperie storico-sociale in cui nasce – il neorealismo cinematografico è da subito oggetto di discordia ideologica oltre che estetica. Si discute di cinema tanto sulle riviste che in parlamento, a testimonianza dell'importanza ormai raggiunta dal cinema come fenomeno culturale e intrattenimento di massa. Dalle discussioni critiche e politiche tra opposti schieramenti, la sinistra e i cattolici, deriva un cinema inteso come

luogo di confronto, scontro e formazione anche di una consapevolezza politica e di una possibilità di scelta ideologica di campo. [...] la critica raggiunge in questi anni un livello di conflittualità che sembra non voler essere da meno rispetto a quello politico. Battersi contro pro o contro a un film sembra voler dire per molti anni battersi a difesa della libertà, della democrazia [...].⁵²⁷

Su tutte le riviste maggiori si scrive di neorealismo, si lanciano proposte e si litiga attorno ad esso. Quando tra la fine del 1947 e il 1948 *Bianco e Nero* e *Cinema* tornano ad essere pubblicati, riprendendo immediatamente il posto centrale che già occupato in precedenza fra la produzione periodica sul cinema, molti dei critici che ne animano le redazioni sono tra coloro che già nei primi anni Quaranta propugnavano un'estetica realista e la necessità di elaborare un nuovo cinema italiano. E dopo alcuni anni di entusiasmi frustrati e lotte intestine, sono sempre i critici a decretare la morte del fenomeno. Dalla fine degli anni Quaranta, contemporaneamente al suo esaurirsi o stemperarsi in fenomeni ibridi, come il cosiddetto "neorealismo rosa" o la "commedia neorealista", che la critica coeva fatica ad apprezzare, il neorealismo diventa oggetto di dibattito di una serie di convegni, organizzati da critici di opposte fazioni: *Il cinema e l'uomo moderno*, tenuto a Perugia tra il 24 e il 27 settembre del 1949 e il *Convegno sul neorealismo*, organizzato a Parma tra il 3 e il 5 dicembre 1953, che vedono la presenza di molti critici e intellettuali di sinistra, e *Ha*

⁵²⁷ Brunetta, Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Bari, Laterza, 2009, pp. VI-VII.

un avvenire il neorealismo? (Crisi d'esaurimento o crisi d'approfondimento?), organizzato dai cattolici a Varese tra il 9 e il 12 settembre 1954. I partecipanti al convegno del 1949 "si preoccupano più di rinsaldare l'impegno unitario, la spinta etica del neorealismo"⁵²⁸ in un periodo post-elezioni in cui lo spirito che lo ha animato sembra spegnersi, i due convegni degli anni Cinquanta ormai faticano a trovare segni vitali nel fenomeno. Nel 1953 "ormai il fronte unitario è irrimediabilmente disgregato, i maggiori registi hanno già intrapreso nuove strade e gli assunti neorealisti sono divenuti una ricetta commerciale alla base dei film di genere"⁵²⁹ e nel 1954 "del neorealismo si parla ormai al passato".⁵³⁰

Il fenomeno più è discusso, più risulta sfuggente: ogni critico ha una sua idea di neorealismo e di realismo cinematografico che difende e impiega come metro di giudizio al momento di recensire un film, scrivere un articolo, commentare il lavoro di altri critici. Come sintetizzano Noto e Pitassio,

Si sfogliano gli articoli dei pionieri su «Cinema», si leggono le polemiche dense di Aristarco e Chiarini, Viazzi e Doglio, le proposte di Zavattini, gli interventi di Barbaro e Pietrangeli, le ricostruzioni storiche, talvolta quasi contemporanee, di Carlo Lizzani, Mario Gromo, Brunello Rondi, Giuseppe Ferrara, Giulio Cesare Castello, e più si va avanti, più si ha l'impressione che il capitolo neorealismo diventi complesso. [...] L'unico punto sul quale tutti sembrano d'accordo è che sia esistito, per un certo periodo, in un certo luogo, con certi film, grazie a certi registi, un fenomeno con certe caratteristiche definibile come neorealismo.⁵³¹

O come scrive Parigi, che evoca la suggestiva immagine di una Torre di Babele, "[u]n incunabolo caotico di voci diverse che hanno per comun denominatore il fatto di provenire dalla medesima piazza: un'Italia crollata che si guarda allo specchio e vede un ammasso di detriti materiali e spirituali che ingombrano le sue strade".⁵³² Per Parigi, una caratteristica dei dibattiti degli anni Cinquanta attorno all'inafferrabile ma, allo stesso tempo, estremamente concreto neorealismo è una "divaricazione tra il piano delle idee, delle poetiche, delle teorie e quello delle opere: ovvero tra i discorsi sull'identità del neorealismo e la dimensione testuale".⁵³³ Per Forgacs, infine, il neorealismo può essere

⁵²⁸ Parigi, "Neorealismo", cit., p. 270.

⁵²⁹ *Ivi*, p. 271.

⁵³⁰ *Ivi*, p. 273.

⁵³¹ Noto e Pitassio, "Il cinema neorealista", cit., p. 52.

⁵³² Parigi, "Neorealismo", cit., p. 8.

⁵³³ *Ivi*, p. 9.

inteso “not as a set of works or as a movement but as a critical concept, a way of defining and grouping particular cultural products”.⁵³⁴ I film “neorealisti” esistono insomma grazie a “someone’s critical definition of them as neorealist”,⁵³⁵ ossia i critici cinematografici, creatori del loro stesso oggetto di analisi.

Diversa invece è la fortuna estera e “postuma” del neorealismo. Il cinema neorealista, per la natura del medium, viaggia molto, sconfina e raggiunge un pubblico internazionale; avversato da alcuni – celebre è la polemica fra Andreotti e De Sica in merito a *Umberto D.*⁵³⁶ – è però anche utilizzato come strumento di *soft power* per la nuova repubblica. Benché al livello di produzione cinematografica sia stato un fenomeno di breve durata, è indubbio “il ruolo svolto dal cinema neorealista nella costruzione di una genealogia cinematografica illustre per l’Italia”.⁵³⁷ A vent’anni dalla fine della guerra, Aristarco stesso ricorderà l’impatto del neorealismo sul cinema italiano e la sua portata innovativa su una scala globale:

[M]entre in altri paesi il cinema era ancora dominato da Hollywood, [il neorealismo] seppe cogliere il destro per conquistarsi una “costituzione” (un cinema) più democratica di qualsiasi altra “costituzione” (cinema) europea dell’epoca; [...] il cinema italiano del dopoguerra ebbe un impetuoso sviluppo quale, nello stesso periodo, nessun altro paese poteva vantare; [...] esso costituì, sino a un certo momento, la punta avanzata della cultura italiana.⁵³⁸

La mobilità delle opere, resa possibile da iniziative di distribuzione e importazione sia commerciali che statali (nel caso di Unitalia, specificamente dedicata alla promozione del

⁵³⁴ Forgacs, David, “The making and unmaking of neorealism in postwar Italy”, in Hewitt, Nicholas (a cura di), *The Culture of Reconstruction. European Literature, Thought and Film, 1945–50*, Londra, Palgrave Macmillan, 1989, p. 51.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ Cfr. Andreotti, Giulio, “Piaghe sociali e necessità di redenzione”, *Libertas*, a. I, n. 7, 28 febbraio 1952.

⁵³⁷ Noto e Pitassio, “Il cinema neorealista”, cit., p. X. Su questo aspetto si veda anche Noto, Paolo; Di Chiara, Francesco, “Realism Across Borders. The Role of State Institutions in Making Italian Neo-Realist Film Transnational”, in Götsche, Dirk; Mucignat, Rosa; Weningerpp, Robert (a cura di), *Landscapes of Realism. Rethinking Literary Realism in Comparative Perspectives. Volume I: Mapping Realism*, Amsterdam, John Benjamins, 2021, 697-714. Dopo un esame delle vicende censorie e delle fortune internazionali di quattro film italiani del periodo 1948-1951, i due autori concludono che “Censorship certainly existed, and the archival story of these films confirms this, but this does not fully explain the behavior of the stakeholders involved. In relation to the quantity and quality of realism present in Italian films circulating at an international level during the period discussed, the cinematographic bureaucracy acted with conflicting roles; it could be controller and controlled, censor and lobbyist, international negotiator and national facilitator at one and the same time”. Ivi, p. 711.

⁵³⁸ Aristarco, Guido, “Del senno di poi son piene le fosse”, in Aristarco, Guido (a cura di), *Antologia di Cinema Nuovo*, Guaraldi, Rimini-Firenze, 1975, p. 81.

cinema italiano del mondo) e si estende anche ai loro "paratesti". Il successo internazionale del neorealismo, che ottiene consensi critici, stimola la produzione teorica e ispira cineasti in numerosi paesi – dall'Argentina al Giappone – ha infatti ricadute positive per la carriera di molti critici, che diventano mediatori transnazionali di cinema italiano. Chiamati come esperti a festival, rassegne, convegni ed eventi istituzionali, Casiraghi, Gromo, Barbaro e altri critici, viaggiano in tutto il mondo incarnando, volenti o nolenti, il ruolo di ambasciatori del cinema nazionale.

Questa irradiazione di cultura cinematografica è particolarmente benefica per Aristarco che, a partire dagli anni Cinquanta, lega la sua figura e rivista alla promozione del neorealismo e più in generale a una difesa a oltranza del realismo cinematografico. I contatti con l'estero portano a un'estensione spaziale della propria autorità e, quando questa in Italia comincia a vacillare, ne aiutano la salvaguardia. Gli anni Cinquanta sono il momento della consacrazione di Aristarco nel campo della critica cinematografica, il decennio dove egli è più allineato con gli interessi del campo. Soprattutto nei primi anni Cinquanta, il suo progetto culturale si sviluppa in assonanza con quello dei principali critici, mentre le istanze avanzate dai giovani critici negli anni Quaranta, le battaglie culturali attorno a *Ossessione*, al realismo e a un nuovo cinema italiano sembrano essersi finalmente concretizzate. La generazione di Aristarco e dei cinegufini ha raggiunto la maturità e, per pochi anni, sembra ottenere tutto ciò per cui aveva lottato negli anni precedenti: un nuovo cinema, un nuovo e più reale sguardo sul Paese, nuovi stili registici ed espressivi.

Gli anni alla guida di *Cinema* e i primi alla guida di *Cinema Nuovo* vedono Aristarco come primo attore sulla scena critica italiana, recensore dei film giusti, castigatore di quelli "sbagliati", sempre emanatore di giudizi caustici, iniziatore di polemiche, promotore di innumerevoli iniziative e progetti volti alla difesa di una specifica, insindacabile idea di cinema. Pochi sono i legami che, dai giorni di gioventù, sopravvivono a questa rapidissima ascesa. L'entusiasmo (o, talvolta, il sacro furore) critico tronca legami, raggela amicizie, apre ferite insanabili con molti coetanei e co-entranti nel campo critico. Nel dopoguerra la composizione della rete relazionale aristarchiana cambia: con poche eccezioni, le amicizie dell'era gufina si smorzano fino a sparire; il trasferimento a Milano, l'ingresso in redazioni di periodici a diffusione nazionale e, soprattutto, l'assunzione di ruoli di maggiore responsabilità portano a un allargamento delle conoscenze in ambiti nuovi;

l'apertura dei confini, l'aumento degli scambi e la facilità dei trasporti con l'estero seguiti alla fine delle ostilità facilitano la formazione di legami con l'estero.

5.2 - Pagine effimere: i primi anni di Aristarco a Milano

Dalla metà del 1944 alla fine della guerra si perdono le tracce di Aristarco. Il reale grado del suo coinvolgimento nei gruppi antifascisti e partigiani non è oggi facilmente determinabile in quanto i riferimenti più espliciti a riguardo sono contenuti in scritti autobiografici. È Aristarco stesso, infatti, a menzionare contatti avuti con i già antifascisti Giorgio Bassani, che lo venne a trovare in redazione dopo il caso *Ossessione*, e Giuseppe Gorgerino. Sull'ultimo anno di guerra Aristarco scrive:

La mia attività si svolse a Ferrara da dove raggiungevo periodicamente Milano; avevo contatti con esponenti del Partito d'azione. Di conseguenza nel '45 presi parte alla liberazione della Rai di Milano, di cui divenni redattore del Radiogiornale insieme, tra gli altri, con Raffaele De Grada; contemporaneamente fui redattore de *L'Italia Libera*.⁵³⁹

Il rapporto con Gorgerino negli ultimi mesi di guerra ha probabilmente una certa importanza per la maturazione politica di Aristarco e il suo avvicinamento all'area socialista, che frequenterà per anni senza mai farne parte come iscritto. Gorgerino, giornalista e partigiano, già collaboratore del veneziano *Gazzettino* e del *Padano*, durante la guerra è parte del Partito d'azione e nel dopoguerra partecipa con Aristarco alla realizzazione del film resistenziale *Il sole sorge ancora* (Vergano, 1946).⁵⁴⁰ Benché la fase resistenziale di Aristarco sia breve e pochissimo documentata, l'ex critico del *Corriere Padano* deve comunque aver avuto una reputazione pulita e i giusti contatti già all'indomani della Liberazione. Un foglio manoscritto dal titolo "Attività svolta da Guido Aristarco", firmato dallo stesso Aristarco nell'immediato dopoguerra, descrive la sua attività giornalistica degli anni precedenti menzionando le collaborazioni con *Corriere Padano*, *Cinema*, *Bianco e Nero*, *Il Gazzettino* e "durante il periodo badogliano" con *Film*, per poi passare alla sua "attività politica", così laconicamente descritta:

⁵³⁹ Nota autobiografica dattiloscritta, s.d. FGA, Bo, 591.

⁵⁴⁰ Gorgerino è indicato come responsabile del soggetto del film mentre Guido Aristarco, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani e Aldo Vergano sono sceneggiatori. *Il sole sorge ancora* resta il solo film che vede l'attiva partecipazione di Aristarco in fase produttiva.

Mai iscritto al P.N.F., né al P.R.F. Da nove mesi clandestinamente in contatto con vari membri del P.d.A., particolarmente con il prof. Giuseppe Gorgerino. Nascosto per [illeggibile] settimane nelle valli di Comacchio, essendo ricercato dai nazifascisti per essere dep[ortato] in Germania. Per l'accertamento di quanto sopra, rivolgersi al prof Gorgerino"⁵⁴¹

Indizi della sua integrità ideologica non si esauriscono con questa autocertificazione. Una lettera del 6 giugno 1945, scritta dal giornalista Giovanni Titta Rosa al direttore dell'*Avanti!* Guido Mazzali, raccomanda Aristarco per la redazione di una rubrica cinematografica, presentandolo nella luce migliore: "Egli è, come ti potrà dire lo stesso Comencini, un competente del cinema, un competente sul serio. Forse potrebbe anche fare altre cose per la rivista e per il giornale, se tu lo ritenessi opportuno. È un giovine in gamba, moralmente e mentalmente *pulito*".⁵⁴² Anche se Aristarco non ottiene un posto di recensore all'*Avanti!*, già a fine maggio 1945 viene ratificato un contratto per un periodo di prova presso la redazione milanese di *L'Italia Libera. Quotidiano del Partito d'Azione*, a cui seguirà la definitiva assunzione di Aristarco come redattore per la testata.⁵⁴³ A seguito dell'assunzione all'*Italia Libera* Aristarco si trasferisce a Milano, capitale dell'editoria e del giornalismo. Il rapporto con la provincia è mantenuto ancora per qualche anno, tramite la sua collaborazione ad alcuni quotidiani e locali, ma il trasferimento traccia uno spartiacque definitivo tra gli anni di apprendistato in un'orbita ancora guffina, e la sua conquista di una posizione centrale nel campo critico italiano come redattore capo – e direttore *de facto* – di *Cinema*.

I primi tempi a Milano non sono facili. La difficoltà di adattarsi alla nuova città e la nostalgia per gli amici e l'ambiente di lavoro traspaiono nelle lettere scritte a Biagi nell'immediato dopoguerra. Nel settembre 1945 Aristarco scrive all'amico bolognese:

[V]a bene che tu sia diventato direttore di un settimanale e critico illustre della radio e di quotidiani ma via non fare il pretenzioso: ricordati qualche volta degli amici che hanno lasciato la provincia ma che la provincia amano ancora e che alla provincia vogliono tornare. Milano è stata per me fino ad oggi un'amara esperienza.⁵⁴⁴

⁵⁴¹ Il foglio non è datato ma menziona l'attività di Aristarco come "redattore del giornale radio e, sempre all'EIAR, titolare della rubrica *Le cronache del cinema*". FGA Bo f. 078.

⁵⁴² FGA Bo f. 078.

⁵⁴³ Lettera dall'amministrazione di *L'Italia Libera*, Milano, 30 maggio 1945, FGA Bo f. 078.

⁵⁴⁴ Milano, 21 settembre 1945. FGA, Ro, Corrispondenza Bi-Bu.

Mentre in una lettera di inizio ottobre scrive: “la tua amicizia mi è carissima e la lettera che mi hai mandato mi ha un po’ consolato. La mia situazione morale e pratica è però sempre precaria. Non ho voglia di scrivere: ti manderò dell’altro ma non so quando”.⁵⁴⁵ Nel frattempo Aristarco ha iniziato a scrivere qualche pezzo per diversi quotidiani, compreso il settimanale *Cronache* di Biagi, e a ottobre ha il primo figlio, che chiama Roberto in ricordo del padre.⁵⁴⁶ Le difficoltà però continuano, al punto che Aristarco deve insistere con Biagi affinché i suoi articoli siano pubblicati in fretta poiché, scrive, “ho bisogno di danaro: a Milano la vita è molto cara e lo stipendio non lauto. Lavoro molto, e dormo poco. Sono completamente cambiato.”⁵⁴⁷ Alcuni accenni presenti in queste lettere, tra le poche testimonianze rimaste del debutto milanese di Aristarco, indicano che l’ex critico del *Padano* si era trasferito nella città anche per dare il via a un nuovo periodico che si sarebbe dovuto intitolare *Il Cinema*, ma che insieme a “tanti altri progetti” non viene realizzato a causa delle “bizzate” di “un amico che credevo sincero ed onesto”.⁵⁴⁸ Di questa iniziativa resta traccia anche in una lettera del giugno 1945 a Carlo Zaghi, nella quale Aristarco informa: “Abbiamo avuto ieri l’autorizzazione per la rivista *Il Cinema*, di cui sono redattore capo responsabile; direttori Gorgerino e Carlo A. Felice”.⁵⁴⁹ Un’altra lettera a Zaghi del settembre 1945, anch’essa dedicata a progetti per un settimanale e un quindicinale di cinema, ha toni meno ottimisti e accenna a contrasti con Gorgerino, inizialmente coinvolto nel progetto. “La mia posizione nei riguardi di Gorgerino è ormai insostenibile: non ci parliamo più”.⁵⁵⁰ Infine, riferimenti a progetti per una rivista si trovano in una lettera, sempre del settembre 1945, scritta da Aristarco a Umberto Barbaro per proporgli di collaborare al nuovo periodico, ancora in fase di progettazione: “uscirà prossimamente a Milano un quindicinale di arte e critica cinematografica, a tiratura limitata, che vuol essere, almeno nelle mie intenzioni, una cosa molto seria; una specie di continuazione ideale di *Bianco e Nero*, con le variazioni che un quindicinale

⁵⁴⁵ S. l. [Milano], 8 ottobre 1945. FGA, Ro, Corrispondenza Bi-Bu.

⁵⁴⁶ S. l. [Milano], 18 ottobre 1945. FGA, Ro, Corrispondenza Bi-Bu.

⁵⁴⁷ S. l. [Milano], 26 ottobre 1945. FGA, Ro, Corrispondenza Bi-Bu. Anche a quasi un anno di distanza da questa lettera, Biagi scriverà all’amico dalla redazione di *Cronache*: “ricevuto il pezzo. Va benissimo, andrà prestissimo, ti sarà compensatissimo”. Bologna, 19 agosto 1946. FGA, Ro, Corrispondenza Bi-Bu.

⁵⁴⁸ Milano, 21 settembre 1945. FGA, Ro, Corrispondenza Bi-Bu.

⁵⁴⁹ Milano, 28 giugno [1945]. FZ, Aristarco. Sui documenti provenienti dal Fondo Zaghi si rimanda alla sezione “L’Agenzia Stampa di Vita Italiana per la Terza Pagina” del presente capitolo.

⁵⁵⁰ 18 settembre 1945. FZ, Aristarco. Non è chiaro a che fase di progettazione della rivista fosse giunto Aristarco. Aveva però già pronta la carta intestata: una delle lettere che invia a Zaghi in questo periodo è scritta su carta intestata “Il Cinema. Redazione” e porta la dicitura “EDIT. Editrice Italiana”. Aristarco a Zaghi, s.d. FZ, Aristarco.

comporta”.⁵⁵¹ Almeno per qualche anno, il progetto di Aristarco di realizzare un quindicinale di arte e critica cinematografica dovrà aspettare, ma la lettera mostra un critico subito ambizioso, deciso ad ottenere la collaborazione “indispensabile” dell’“egregio” Barbaro.⁵⁵² Altri litigi con colleghi a cui fanno accenno le lettere del periodo portano Aristarco a confessare che Milano è stata finora “piena di amarissime esperienze”, ben diversa dalla vita di provincia.⁵⁵³ “Noi, caro Enzo – noi provinciali – abbiamo un’altra concezione dell’amicizia e dell’onestà”, conclude scoraggiato.⁵⁵⁴

Nonostante le delusioni iniziali e la nostalgia per la provincia, Aristarco non desiste e rimane a lavorare a Milano, città piena di opportunità per un giovane interessato all’attività giornalistica. Già dagli anni Trenta, la città lombarda si era infatti avviata a diventare capitale dell’editoria italiana, grazie anche alla presenza di sedi di grandi quotidiani, a partire dal *Corriere della Sera*, e a un generale processo di industrializzazione e di concentrazione di capitale finanziario.⁵⁵⁵ Un breve excursus sulla stampa italiana del tempo può aiutare a contestualizzare i primi anni di attività di Aristarco nella nuova città.

Nel dopoguerra, oltre a rimanere uno dei principali centri editoriali assieme a Torino e Roma, Milano si conferma capitale italiana della stampa quotidiana e periodica, settore che già dal 1943 entra in una nuova fase di sviluppo nelle zone controllate dagli alleati. Dopo il 25 luglio 1943, l’articolo 16 dell’armistizio sospende le leggi fasciste sulla stampa, che passa sotto il comando alleato. Circolazione delle notizie, gestione delle tipografie e distribuzione di carta e inchiostro sono sotto il controllo degli Alleati, che autorizzano le nuove pubblicazioni solo se escono sotto la tutela di PWB (Psychological Warfare Branch) o dei CLN.⁵⁵⁶ Creato “sia per la propaganda, sia per pilotare il ritorno della libertà di stampa nei territori via via liberati”, il PWB rilascia le autorizzazioni per la stampa di giornali, controlla stampa e radio, gestisce la diffusione delle informazioni, che sono selezionate fra quelle diffuse da agenzie angloamericane.⁵⁵⁷ I giornali legati ai partiti di

⁵⁵¹ Milano, 26 settembre 1945. FGA, Ro, Corrispondenza. Ba-Be. Non è chiaro a che stadio di progettazione fosse il periodico, ma nella lettera Aristarco chiede già a Barbaro un articolo di “cinque o sei cartelle dattiloscritte” in cambio di un compenso di 3000 lire.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ S. I. [Milano], 10 novembre 1945. FGA, Ro, Corrispondenza Bi-Bu.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ Ferretti, Gian Carlo, *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 46.

⁵⁵⁶ Magistà, Aurelio, *L’Italia in prima pagina. Storia di un paese nella storia dei suoi giornali*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 156.

⁵⁵⁷ Murialdi, Paolo, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a internet*, Bologna, Il Mulino, 1996 (V ed. 2021), p. 185. Gli alleati insistono affinché nascano quotidiani indipendenti ma “il Comitato stampa [del CLN] stabilisce che, accanto ai giornali del PWB, escano soltanto gli organi dei partiti, i fogli cattolici non

sinistra riprendono presto le pubblicazioni, alcuni anche prima dell'autorizzazione alla (ri)formazione dei partiti, come *l'Unità* dal luglio 1943 e *l'Avanti!* dall'agosto dello stesso anno. Entro il 1945 "tutti i movimenti che vogliono proporsi come partiti nella nuova Italia danno alle stampe propri organi".⁵⁵⁸ Già nel giugno 1944 era ripresa l'attività della Federazione nazionale della stampa italiana (FNSI), che era stata sciolta dal fascismo, mentre nel gennaio 1945 era nata in ambienti resistenziali, come controparte della repubblicana Agenzia Stefani, l'Agenzia Nazionale Stampa Associata (ANSA), che dal 1949 ottiene sovvenzioni statali.⁵⁵⁹ Dopo la liberazione nascono in tutto il paese nuovi quotidiani, legati soprattutto a gruppi politici, "diffusi secondo una mappa geografica che ricalca da vicino quella della Resistenza: più di venti a Roma, diciotto a Milano, nove a Torino, otto a Genova".⁵⁶⁰ Per i giornali del Nord, dopo la liberazione inizia una fase di spinta al rinnovamento e diffusa preoccupazione, soprattutto di facciata, nelle redazioni di distinguersi dal passato ed epurare tutti gli elementi compromessi con il fascismo. Giornali compromessi come *Il Corriere* o *La Stampa* sono provvisoriamente messi "in quarantena" e molti piccoli giornali fioriscono, ma le epurazioni vere e proprie sono poche e molti giornalisti che avevano collaborato nel periodo di Salò restano semplicemente in ombra o cambiano posto, continuando a lavorare anche nel dopoguerra.⁵⁶¹

Per la stampa quotidiana italiana, l'immediato dopoguerra è dunque un periodo di rapida, energica e fugace fioritura di centinaia di testate che nascono in tutta la penisola a supporto degli interessi e delle inclinazioni ideologiche più diverse. Si tratta di "una selva cresciuta quasi all'improvviso al caldo soffio della libertà, attorno a pochi tronchi annosi sfuggiti ad un vero e proprio cataclisma; una selva con tutte le varietà che natura esprime", come recita l'introduzione del primo *Panorama della stampa italiana. Annuario 1946*,⁵⁶² in una situazione di anarchico entusiasmo che inizia a regolarsi solamente dopo le elezioni del 2 giugno 1946, che segnano la fine di molti piccoli partiti e dei giornali o fogli di partito

compromessi e quotidiani promossi dai Comitati di liberazione". *Ivi*, p. 190. Lo stimolo (o il pungolo) angloamericano per questi rinnovi redazionali procede da Sud a Nord: "Man mano che le truppe alleate occupavano città e province, gli ufficiali del Pwb imponevano la chiusura delle pubblicazioni apertamente fasciste e cercavano di favorire la nascita di nuovi giornali (o la rinascita dei vecchi), sotto la direzione di uomini di fede antifascista". Bergamini, Oliviero, *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Bari, Laterza, 2006 (VII ed., 2021), p. 303.

⁵⁵⁸ Magistà, "L'Italia in prima pagina", cit., p. 159.

⁵⁵⁹ Gozzini, Giovanni, *Storia del giornalismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 269.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ Magistà, "L'Italia in prima pagina", cit., pp. 160-161.

⁵⁶² Anon., *Panorama della stampa italiana. Annuario 1946*, Roma, Editrice Italiana Arti Grafiche, 1946, citato in Grandinetti, Mario, *I quotidiani in Italia. 1943-1991*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 10.

che li supportavano e, allo stesso tempo, l'affermarsi di forze politiche più grandi e coese con i propri quotidiani di riferimento. Grandinetti nota come questo primo periodo sia caratterizzato dalla decentralizzazione, ossia da "una presenza capillare nella provincia italiana di testate locali, combattive, polemiche, guidate da un filo ideale per la formazione e la creazione di una società democratica, giusta e libera".⁵⁶³ La nascita di nuove testate è rapida e diffusa: nel 1946 sono pubblicate quasi 150 testate rispetto alle circa 80 del 1936,⁵⁶⁴ e in generale sono moltissime le pubblicazioni che nascono nei primi anni di dopoguerra, quando "[d]ecine di giornali nascono e scompaiono, anche nel giro di pochi mesi. Nessuno è in grado finora di stabilire quanti quotidiani siano usciti nell'immediato dopoguerra in Italia".⁵⁶⁵ Sull'eccezionale quanto caduca fioritura della stampa quotidiana del dopoguerra, Magistà ha commentato che

La particolare vivacità della stampa tra il 1944 e i primi anni Cinquanta non è solo conseguenza della restituita libertà. [...] In questi passaggi decisivi per il futuro della nazione e per i destini delle sue istituzioni, ciascun attore desidera affermare le proprie ragioni con la massima forza possibile, e i giornali, in questo contesto, sono i principali amplificatori. Controllarli, influenzarli, fondarne di nuovi che si adeguino all'indirizzo voluto è una priorità, in particolare per i partiti politici.⁵⁶⁶

Dalla casa di via Andreani, che diviene ufficio e prima redazione per le sue imprese editoriali, il critico manda recensioni, notizie, commenti, reportage e pezzi retrospettivi sul cinema a tutti, o quasi, i giornali che accettano di pubblicarli. Oltre a contribuire su invito di Biagi a *Cronache*, Aristarco continua a scrivere per *L'Italia Libera*, superato con successo l'iniziale periodo di prova presso la redazione milanese.⁵⁶⁷

5.2.1 – Aristarco critico quotidianista

Gli articoli scritti per *L'Italia Libera* – quotidiano battagliero vicino al partito d'azione di Ferruccio Parri – spaziano da brevissime notizie a recensioni e pezzi più lunghi, toccando argomenti di natura culturale e scandalistica. Aristarco contribuisce con articoli da terza pagina come *Cocteau e il cinema* o rievocazioni storiche sui Lumière, ma anche con brevi pezzi di cronaca, come quello dedicato al processo per collaborazionismo all'attrice Lída

⁵⁶³ Grandinetti, Mario, *I quotidiani in Italia.*, cit., p. 10.

⁵⁶⁴ Gozzini, *Storia del giornalismo*, cit., p. 269.

⁵⁶⁵ Murialdi, Paolo, *La stampa italiana dalla liberazione alla crisi di fine secolo*, Bari, Laterza, 2003, p. 52.

⁵⁶⁶ Magistà, "L'Italia in prima pagina", cit., p. 163.

⁵⁶⁷ Il riferimento è alla già citata lettera dall'amministrazione di *L'Italia Libera*, Milano, 30 maggio 1945, FGA Bo f. 078.

Baarová, o con recensioni di novità in sala.⁵⁶⁸ Nonostante il poco spazio concessogli, Aristarco riesce comunque a pubblicare anche alcuni articoli più personali, sia su questioni che gli stanno a cuore come l'ingresso del cinema negli atenei italiani o la necessità di una critica cinematografica capace di accostarsi con serietà al proprio oggetto di analisi, sia per attacchi più o meno diretti contro certa critica "simpatizzante" sopravvissuta alla caduta del regime.

La tendenza politica del quotidiano su cui scrive gli consente di essere più diretto ed esplicito nei suoi attacchi rispetto a quando scrive per altre testate, e alcuni dei suoi primi articoli "polemici" del dopoguerra hanno per bersaglio proprio la critica cinematografica. Ad esempio, un articolo su *Roma città aperta* del novembre 1945,⁵⁶⁹ oltre a rappresentare un raro caso in cui Aristarco spende parole gentili per Rosellini, è pensato soprattutto come un attacco a certa "critica quotidiana – che è poi quella di ieri ([Corrado] Falconi, tanto per citare un esempio, è oggi alla *Libertà*; e anni addietro era al *Popolo d'Italia*) [...]". Malgrado il film non sia perfetto e anzi sia fin troppo retorico, esso è stato attaccato per le ragioni sbagliate da critici "che sono poi i critici di ieri" e che "si sono dimenticati che in Italia qualcosa è cambiato, che la libertà di stampa esiste, che sono passati i tempi nei quali c'era quasi il confino per chi diceva male di *Scipione* o di *Bengasi*". *Roma città aperta* è dunque per Aristarco un film "notevole" proprio perché osa esprimere liberamente la sua tesi di fronte a una critica che, "nel recensire il primo film della resistenza italiana, ha appunto 'avuto paura'; e ha detto di Rossellini quanto aveva già riferito per Gallone o Genina; e per Forzano di *Camicia nera* e per l'Alessandrini di *Giarabub*".⁵⁷⁰ "È incredibile come la smemoratezza sia oggi di moda" comincia Aristarco, in un articolo altamente aggressivo dove accusa la "smemoratezza" di Paola Ojetti e Mino Doletti, che continuano a lavorare anche dopo la caduta del regime che avevano supportato fino all'ultimo dalle pagine del loro *Film*, prima a Roma e poi a Venezia.⁵⁷¹ Invece di ritirarsi, Ojetti frequenta il Festival di Venezia, che ora "è senza sottoscrizioni di mitra, e senza nere direttive e neri

⁵⁶⁸ Dopo i primi anni di trafiletti dedicati a film come, fra i tanti, *La fornarina*, *Anime sul mare* o *Tormento d'amore* (pubblicati su *L'Italia Libera* rispettivamente il 20, 26 e 29 gennaio 1946), a partire dal suo approdo a *Cinema* Aristarco diverrà un recensore molto selettivo, lasciando il compito di trattare i film ritenuti "minori" ad anonimi Vice.

⁵⁶⁹ Aristarco, Guido, "Quasi un miracolo", *L'Italia Libera*, 1 novembre 1945.

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

⁵⁷¹ Su Paola Ojetti si vedano Juan, Myriam; Scabelli, Stella, "A Tale of Two Women in Two Countries. Suzanne Chantal and Paola Ojetti's Professional Careers in the Film Press (1930s-mid 1940s)", *Cinergie*, n. 23, 2023, pp. 5-24 e Guarneri, Michael; Scabelli, Stella, "Paola Ojetti and Maria Basaglia. Two Women Workers in Fascist Italy's Cultural Sector", *Comunicazioni Sociali*, n. 1, gennaio-aprile 2023, pp. 13-27.

saluti”, mentre Doletti “circola liberamente e a Milano e a Venezia, senza rossori. ‘La vergogna non mi si addice’, pensa Mino; e dimentico della sua iscrizione al partito neofascista, della sua venale e velenosa attività si affanna per uscire con un nuovo settimanale”.⁵⁷² “Chi ieri elogiava (e, vi assicuro si sapeva leggere tra le righe) oggi ride, e censura il Minculpop, con il quale andava a braccetto”, denuncia Aristarco in un altro articolo, dove mette richiama l’attenzione sulla colpevole smemoratezza di certi critici, che “a distanza di pochi mesi [...] tutto dimenticano”.⁵⁷³ Ma il netto taglio con il passato auspicato da Aristarco non avviene e nel giornalismo del dopoguerra si confondono nomi vecchi e nuovi, più o meno collusi con il fascismo.

Infine, tra gli articoli scritti per *L’Italia Libera*, degno di nota in quanto avvisaglia di ciò che attuerà il suo stesso autore pochi anni dopo è un’ennesima perorazione: *Non c’è posto per una rivista seria?* A questa domanda Aristarco, fa seguire un attacco ai settimanali cinematografici in commercio, “impostati su un piano troppo commerciale e di cattivo gusto”, e un lamento per l’assenza di riviste con l’importanza che era stata propria di *Cinema e Bianco e Nero*, non più stampate.⁵⁷⁴ Nonostante *Cinetempo* sembri andare nella giusta direzione (il suo programma è “serio”, sua critica è “rigorosa”), la rivista soffre di un contrasto troppo stridente e sbilanciato fra le intenzioni dei redattori e quelle dell’editore. Se nei primi numeri il “gusto” e la “serietà che non possono sfuggire al civile lettore” riuscivano a bilanciare “leziosità, e fotografie di donnine piuttosto svestite, e articoli talvolta troppo ‘leggeri’”, ora questo “intelligente equilibrio” è rotto da editore e amministrazione, che “esigono un maggior numero di donne svestite e di vuoti ‘pretesti’”.⁵⁷⁵ Anticipando quella che sarà anche la strategia promozionale adottata da *Cinema e Cinema Nuovo* quindicinale, il cui modello grafico sarà il rotocalco illustrato alla *Tempo*, non la rivista di ricerca alla *Bianco e Nero*, Aristarco riconosce che un certo equilibrio, se regge, “può essere anche accettato” come compromesso: il denaro infatti, conclude estremizzando Aristarco, “si fa con gli opuscoli pornografici, e non con le teorie estetiche”.⁵⁷⁶

⁵⁷² Aristarco, Guido, “Mino e Paola o della smemoratezza”, *L’Italia Libera*, 29 novembre 1945.

⁵⁷³ Aristarco, Guido, “Le tic totalitaire”, *L’Italia Libera*, 8 novembre 1945.

⁵⁷⁴ Aristarco, Guido, “Non c’è posto per una rivista seria?”, *L’Italia Libera*, 29 novembre 1945.

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ *Ibidem*. *Cinetempo* dura solo due annate (1945-1946) ma raccoglie firme importanti, come Viazzi, Casiraghi, Antonioni, Gianni Puccini e Guido Guerrasio. Nonostante le riserve di Aristarco, il periodico si distingue anche dal punto di vista grafico, più raffinato rispetto a quello di altri periodici cinematografici coevi. Come ricorderà Viazzi, *Cinetempo* si allinea al meglio dell’editoria milanese del tempo: “era Albe

Ricominciato nel 1945 con *L'Italia Libera* e presto esteso ad altre testate, il lavoro di Aristarco come critico quotidianista è inquadrabile in una generale tendenza di crescita della critica cinematografica sui quotidiani del dopoguerra. Come indicato da Cantore e Minuz, i contributi a tema cinematografico sui quotidiani dimostrano una notevole varietà per tipologia e tematiche trattate: oltre alla recensione, infatti, si discute di moda, divismo, cronaca e, talvolta, di politica.⁵⁷⁷ Benché la critica delle riviste sia già all'epoca più culturalmente legittimata, anche sui quotidiani si sviluppano “discorsi considerati a lungo ‘minori’, ma che si offrono come tracce e indizi preziosi per la costruzione di un immaginario cinematografico definito [...] attorno a un più vasto intreccio di cronaca e cinema”, che spazia dalla cronaca rosa a “discorsi generali sullo stato di salute di questa o quella cinematografia, sulla distribuzione, sulle dinamiche dell'industria nazionale”.⁵⁷⁸ Tra il 1945 e il 1949, Aristarco partecipa a questi discorsi collaborando con decine di quotidiani, di cui è difficile ottenere un censimento completo. Saranno di seguito presentate alcune informazioni circa le sue collaborazioni, ottenute con uno spoglio della rassegna stampa conservata nel Fondo Aristarco della Cineteca di Bologna.⁵⁷⁹ Per quanto incompleta, questa breve rassegna può servire a dare un'idea dell'ampiezza e della varietà delle collaborazioni in cui Aristarco è impegnato in questo periodo, oltre a testimoniare l'aumento di interesse per il cinema dimostrato dai quotidiani del dopoguerra. Oltre a *L'Italia Libera*, Aristarco scrive per:

- *Cronache. Settimanale di attualità* di Bologna, diretto da Enzo Biagi. Benché il suo critico cinematografico sia Lamberto Sechi, che si occupa delle recensioni regolari, dal 1945 Aristarco vi scrive ogni tanto pezzi di cultura cinematografica.

Steiner, assieme allo stesso Veronesi e a Max Huber a curar la grafica delle edizioni della [casa editrice] Rosa e Ballo e ch'era un altro costruttivista proveniente da 'Domus' e da 'Campo grafico', Remo Muratore, a dare veste grafica al settimanale 'Cinetempo', fatto da Guido Guerrasio prima, da Ugo Casiraghi poi (dove la parentela, anche ideologica, di quelle impaginazioni, di quelle copertine, con l'impostazione Bauhaus-Lef)”. Viazzi, Glauco, “Poligono editrice e mancata ripresa del politecnico”, *Belfagor*, v. 33, n. 2, 31 Marzo 1978, p. 213, citato in *Poligono Casiraghi. L'archivio Ugo Casiraghi e i contorni irregolari della critica*. <https://poligonocasiraghi.it/collaborazioni-e-militanze/cinetempo/> (accesso 25 settembre 2023).

⁵⁷⁷ Cantore, Francesca; Minuz, Andrea, “Cronaca, ideologia, critica. La stampa quotidiana nel dopoguerra e i discorsi sul cinema (1945-1960)”, in Guerra, Michele; Martin, Sara (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Bologna, il Mulino, 2020, pp. 69-90.

⁵⁷⁸ *Ivi*, p. 71.

⁵⁷⁹ La rassegna stampa, raccolta dallo stesso Aristarco, è oggi conservata in 50 faldoni contenenti ritagli e rassegna stampa e 4 scatole contenenti copie integre o pagine intere di quotidiani. Per il reperimento di informazioni circa i quotidiani esaminati è stato di grande utilità Grandinetti, Mario, *I quotidiani in Italia. 1943-1991*, Milano, Franco Angeli, 1992.

- *Gazzetta di Parma*, che riprende le pubblicazioni il 27 aprile 1945. Aristarco collabora al giornale come inviato al Festival di Venezia 1947.
- *Mondo Nuovo. Quotidiano dei lavoratori socialisti italiani*, di proprietà del Partito socialista dei lavoratori italiani. Al quale invia un articolo riepilogativo sul Festival di Cannes 1947.
- *Il Settimanale. Giornale della resistenza*, di Milano. Per il quale scrive recensioni e approfondimenti tra il 1947 e il 1948 compresi “I films della resistenza” (18 ottobre 1947), “‘Dies Irae’ di Dreyer” (1 novembre 1947) o “Un Pinocchio su misura” (24 gennaio 1948).
- *L’Umanità. Quotidiano del partito socialista dei lavoratori italiani* di Milano. Aristarco vi collabora per tutto il 1947 (anno I per la rivista), sia come recensore dei film nelle sale milanesi per la sezione “Spettacoli”, sia talvolta con pezzi di storia o problemi del cinema per la terza pagina e come inviato ai festival. Si occupa anche di film commerciali e americani, con recensioni in cui traspare raramente il lato teorico ma emerge chiaramente quello pungente e polemico.
- *Voce Adriatica* di Ancona, edito dalla Società Tipografica Editrice Adriatica, controllata – probabilmente a sua insaputa – dalla DC. Aristarco invia nel 1947 pezzi da Locarno e Cannes e un articolo (riciclato più volte) su Dreyer (“L’ultima fatica di Dreyer”, 9 maggio 1948).
- *Corriere del Po*, di Ferrara, filiazione diretta del periodico del CLN *Democrazia ferrarese*. Si occupa di questioni sindacali, diritti dei lavoratori e formazione politica. Aristarco vi pubblica il pezzo polemico “Un mito che scompare. Il castello del cinema americano si va sgretolando” (8 febbraio 1948).
- *Il mattino del popolo* di Venezia, di proprietà della Federazione Comunista di Venezia. Aristarco vi pubblica un articolo terza pagina su Cocteau (29 febbraio 1948).
- *La provincia* di Como. Gli articoli rinvenuti mostrano un Aristarco atipico, autore di pezzi sul divismo e gossip come “Ascesa di Ingrid Bergman”, (1 giugno 1947) e “Lana Turner ha preso il posto della Harlow?” (24 ottobre 1948)
- *L’Italia socialista* di Roma e organo del Partito d’Azione. Aristarco invia approfondimenti su “La musica e il cinema” (31 ottobre 1948) e “Le forbici poetiche. Bela Balazs, teorico del cinema” (novembre 1948).

- *Il giornale di Vicenza*. Aristarco collabora saltuariamente alla terza pagina con articoli sulla storia del cinema e talvolta con contenuti inusualmente leggeri (come “Il mistero anagrafico di Paulette Goddard” del 13 gennaio 1949). Collabora inoltre come inviato al Festival di Venezia, nel 1948 con brevi reportage e qualche intervento critico e nel 1949 con articoli in buona parte riutilizzati per altri giornali
- *Il progresso d'Italia. Quotidiano indipendente del mattino* di Bologna. Giornale di area comunista a cui collaborano anche Massimo Mida, Ugo Pirro, Renzo Renzi e Michele Gandin. Aristarco invia approfondimenti su questioni tecniche (come “Inquadrature soggettive”, 18 giugno 1948), teorici (“Delluc”, 23 dicembre 1948) e registi (“Nota su Cocteau”, 1 luglio 1948; “De Sica e Clair alla storia”, 10 novembre 1949).
- *Il corriere di Trieste. Quotidiano del territorio libero*. Aristarco vi collabora come inviato al Festival di Venezia del 1949. Generalmente fa meno stroncature, e attenua la verve militante. Loda il “Regno dei cieli” di Duvivier e l’“Escluso” e persino “Kind Hearts and Coronets” (“Il grosso dramrone è risolto in maniera gustosa, malgrado i numerosi morti”). Solo quando parla de *Il mulino del Po* (1949) di Lattuada emerge qualche segno dell’Aristarco prescrittivo teorizzatore del realismo.⁵⁸⁰
- *Corriere del Ticino* di Lugano. Prima collaborazione regolare con un quotidiano straniero (se si esclude il Territorio Libero di Trieste). Aristarco invia sia articoli su Cannes (ottobre 1947) e sulla teoria cinematografica (“Ricordo di Delluc”, 29 luglio 1948; “Ricordo di Ricciotto Canudo”, 17 marzo 1949; “Musica e film”, 27 agosto 1949, denso di riferimenti teorici), sia pezzi più leggeri nella rubrica “In giro per Cinelandia”.

⁵⁸⁰ Per il critico, *Il mulino del Po* è un film che il regista non è riuscito a costruire “con la chiarezza necessaria alla vicenda e allo assunto” poiché “la ‘giustizia’ che invoca e grida nasce da una umanità non introspektivamente definita, da una visione del mondo schematica e non criticamente suggerita, dalla esposizione dei fatti e non nei fatti, in modo da ricercarla nell’intimo dei fenomeni storici e sociali”. Aristarco loda anche *Patto col diavolo* di Chiarini, un’“interpretazione cinematografica del popolo calabro, della condizione umana di quella gente” e i cui protagonisti “non sono personaggi ma tipi rappresentanti tratti sociali e passioni diverse”. I report e gli speciali su Venezia escono tra il 9 e il 31 agosto 1949.

5.2.2 - L'Agenzia Stampa di Vita Italiana per la Terza Pagina

Un'altra impresa aristarchiana di questi anni, tentata quando il critico sta ancora cercando la sua strada nella nuova città, ha lasciato alcune tracce nel carteggio⁵⁸¹ fra Aristarco e Carlo Zaghi, giornalista emiliano-romagnolo attivo nell'anteguerra a Ferrara, Milano e Napoli, diventato partigiano dopo l'8 settembre 1943. Direttore per qualche mese del *Corriere Padano* e nell'immediato dopoguerra di *Democrazia Ferrarese* e del *Corriere del mattino*, Zaghi diventa direttore del napoletano (e crociano) *Il Giornale*, che guida dal 1946 fino alla chiusura nel 1957 per poi passare alla *Nazione*. Zaghi e Aristarco si conoscono grazie alla comune appartenenza al Padano e, probabilmente, per un'affine credo antifascista data la comune amicizia con Giuseppe Gorgerino. Gorgerino e Aristarco sono menzionati in alcune pagine riferite al maggio 1945 di *Terrore a Ferrara*, libro dal carattere storico-autobiografico dedicato all'esperienza nella resistenza ferrarese. Racconta Zaghi a proposito del suo arrivo nella Milano liberata: "Appena a Milano un problema ci si presentò in tutta la sua gravità ed urgenza. Dove andare? Non potevo certo precipitarmi alla ricerca di Gorgerino o di qualche altro amico, con la triste prospettiva di non trovarli e la probabilità d'imbarazzarli".⁵⁸² E, riguardo ad Aristarco:

Terminate le cerimonie della liberazione, finiti i grandi raduni, iniziata la smobilitazione delle formazioni partigiane, un mattino mi recai al Comando generale dei Volontari della Libertà, ancora circondato dai cavalli di frisia [...] Ricordo che all'uscita dal Comando incontrai alla barriera il critico cinematografico Guido Aristarco, mio vecchio amico, giunto in quel momento da Mantova, in bicicletta.⁵⁸³

La corrispondenza del dopoguerra fra Aristarco e Zaghi risale a un periodo in cui il primo stava cominciando ad inserirsi negli ambienti dei quotidiani e dell'editoria milanese e il secondo era impegnato nella gestione di quotidiani fra Ferrara e Napoli. Di particolare interesse sono alcune lettere sul lavoro come redattore milanese per il *Corriere del*

⁵⁸¹ Il carteggio è conservato nel Fondo Pia e Carlo Zaghi della Biblioteca comunale "F. L. Bertoldi" di Argenta. Le lettere fra Aristarco e Zaghi, una quarantina, riguardano principalmente collaborazioni a quotidiani, progetti per riviste e rivalità fra colleghi. Tutti i documenti relativi ad Aristarco presenti nel fondo sono contenuti in un'unica cartella con segnatura Destinatarario C2, n. unità 141. Per semplicità, le lettere citate provenienti dal fondo saranno indicate in nota con la dicitura "FZ, Aristarco".

⁵⁸² Zaghi, Carlo, *Terrore a Ferrara durante i 18 mesi della Repubblica di Salò*, Bologna, Istituto Regionale Ferruccio Parri per la Storia del Movimento di Liberazione e dell'Età Contemporanea in Emilia-Romagna, 1992, p. 405.

⁵⁸³ *Ivi*, pp. 453-454.

mattino e rari riferimenti a una “Agenzia Stampa di Vita Italiana per la Terza Pagina”, fondata da Aristarco a Milano nell’immediato dopoguerra e di breve durata. Rispetto alle lettere a colleghi critici, per la loro natura di comunicazioni a un direttore di quotidiano, potenziale datore di lavoro, gli scambi con Zaghi contengono i riferimenti più diretti al tipo di attività svolto da Aristarco a Milano alla fine degli anni Quaranta. Persino le intestazioni e le diciture sulle buste della corrispondenza con Zaghi sono un piccolo panorama delle tante attività intraprese dal critico a Milano, in una progressione che accompagna gli “avanzamenti di carriera” di Aristarco: ritagli di carta e volantini, *Il Cinema*, l’EIAR, *L’Italia Libera* e altri quotidiani, L’Agenzia Stampa per la terza pagina, *Bis*, *Cinema* e finalmente, nelle ultime lettere, *Cinema Nuovo*.

Aristarco inizia a lavorare per Zaghi verso la fine del 1945, quando ormai i piani per *Il Cinema* sono sfumati. In una lettera di inizio novembre si parla di un nuovo giornale che Zaghi vorrebbe far partire e Aristarco, che confessa di trovarsi in ristrettezze economiche, scrive: “ti prego di scrivermi, di darmi notizie del quotidiano: quanto prima. Altrimenti debbo darmi da fare per trovare qualcosa d’altro, non sarà facile”.⁵⁸⁴ Una lettera del mese seguente contiene maggiori dettagli sul progetto di Zaghi, che ha coinvolto Aristarco per aiutarlo a formare un gruppo di collaboratori per il nuovo giornale:

Marchi prima di partire dal Milano mi ha detto di mandarti subito un elenco di collaboratori, perché finalmente il giornale si fa. [...] Ho fatto anche un elenco di collaboratori di ‘terze’. È inutile dirti che li ho scelti con meticolosa cura. Sono tutti bravi ragazzi, con le nostre stesse idee: e ci sono nomi conosciuti come un Dal Fabbro. È indispensabile, mi sembra, dedicare ogni giorno, come apertura di seconda pagina, una colonnina letteraria. Non ti sembra? E con rubriche fisse. [...] E dimmi tante altre cose intorno ai tuoi progetti, come intendi fare il giornale. Hai fatto la redazione a Roma? A Ferrara quanti redattori ci sono? E dimmi quali mansioni specifiche intendi affidarmi.⁵⁸⁵

Allegato alla lettera è un elenco dei “Collaboratori di terza pagina”, selezionati da Aristarco, con le loro rispettive specializzazioni: Beniamino Dal Fabbro (musica), Geno Pamplone (lettere) Glauco Pellegrini (teatro), Roberto de Monticelli (radio) e Misia [*sic*] (moda). Aggiunge Aristarco: “Naturalmente i pezzi cinematografici saranno fatti da me.

⁵⁸⁴ Milano, 5 novembre 1945. FZ, Aristarco.

⁵⁸⁵ Milano, 19 dicembre [1945]. FZ, Aristarco.

Per la critica dei film che vengono proiettati a Ferrara e per le prime teatrali locali suggerisco Claudio Varese, il vice potrebbe farlo Adolfo Baruffi, opportunamente controllato. Titta Rosa potrebbe fare, con altri, i racconti".⁵⁸⁶ Il quotidiano di Zaghi è dato alle stampe a partire dall'inizio dell'anno seguente: si tratta dell'effimero *Corriere del mattino* di Ferrara, diretto da Zaghi tra il febbraio e l'agosto del 1946 prima del suo trasferimento a Napoli come direttore di *Il Giornale*.⁵⁸⁷ Aristarco invia notizie da Milano, dove gli è possibile ottenere informazioni dalle agenzie stampa internazionali presenti in città, e pezzi "da terza pagina" dei suoi conoscenti (musica, arti, lettere, radio, moda, varietà, architettura) e scritti da lui (cinema).⁵⁸⁸

Con l'impiego a *L'Italia Libera*, la collaborazione occasionale a diversi quotidiani e ora l'inizio del lavoro per Zaghi, nel 1946 Aristarco sta ormai uscendo dal periodo di ristrettezze e sconforto iniziali. Come solo componente dell'"Ufficio di corrispondenza milanese" del *Corriere del Mattino*, ha l'incarico "di coordinare, scegliere e fare pastoni delle agenzie INS [International News Service] e AP [Associated Press]", oltre a telefonare regolarmente per riferire notizie avute dalla United Press e da Sport Informazioni.⁵⁸⁹ A un anno dalla Liberazione, Aristarco è pieno di lavoro, tanto che scrive a Zaghi lamentandosi per le troppe richieste, in una lettera che presenta uno scorcio della sua attività redazionale in quel periodo:

Se di tanto in tanto desideri un servizio di colore, d'accordo, sarò ben lieto di accontentarti; ma se vuoi addirittura che mi metta a fare il cronista volante e l'inviato speciale, che da solo debba battere il *Corriere* e i giornali milanesi, non mi è

⁵⁸⁶ *Ibidem*.

⁵⁸⁷ Sulla nascita del *Corriere del mattino* resta un'utile menzione nella rassegna stampa di *La Civiltà Cattolica*: il 29 gennaio il *Corriere del mattino* avrebbe dovuto iniziare a Ferrara le sue pubblicazioni, interrotte per problemi (forse politici) con alcuni stampatori comunisti benché "la quasi totalità dei redattori e del personale di amministrazione del nuovo giornale è composta di partigiani". Il quotidiano inizia le pubblicazioni il mese successivo. Anonimo, "Cronaca contemporanea. 24 gennaio - 6 febbraio 1946", *La Civiltà Cattolica*, a. 97, n. 2296, 16 febbraio 1946, p. 301.

⁵⁸⁸ In un biglietto non datato (scritto, come altri, sul retro di un volantino per un comizio del Partito d'Azione) Aristarco scrive: "domani ti manderò i primi articoli per le rubriche letterarie, della musica, del cinema e del teatro". Biglietto, s.d. [1946]. FZ, Aristarco. Aristarco si dimostra insistente nel mandare i pezzi: "Il nostro *Mattino* non può ignorare i problemi delle lettere, delle arti e dello spettacolo. Tu stesso, d'altra parte, hai promesso che avresti pubblicato una ventina di articoli di "terza". Io diminuisco il numero e ne propongo quindici, da pubblicarsi un giorno sì ed uno no, seguendo date fisse, come ogni rubrica seria, di un giornale che si rispetta, esige". Milano, 14 febbraio 1946. FZ, Aristarco. Oltre a Glauco Pellegrini, Aristarco aiuta anche il vecchio amico gufino Renato Giani a piazzare articoli. Aristarco a Zaghi, Milano, 26 febbraio [1946]. FZ, Aristarco.

⁵⁸⁹ Milano, 15 aprile 1946. FZ, Aristarco.

allora più possibile accontentarti. La redazione milanese è stata creata per altri scopi: compito mio è passare le agenzie estere, prendere notizie dai giornali della sera e telefonare lo Sport Informazione.⁵⁹⁰

Ad agosto Zaghi lascia il *Corriere del Mattino* per recarsi a Napoli a dirigere *Il Giornale* e Aristarco si propone subito di diventarne corrispondente per il cinema da Milano e dai festival.⁵⁹¹ È in questo periodo che Aristarco inizia la breve fase di attività come fondatore, direttore e responsabile dell'Agenzia Stampa di Vita Italiana per la Terza Pagina, il cui nome inizia ad apparire su carta intestata dal dicembre del 1946 e la cui sede è all'indirizzo della casa milanese del critico. L'Agenzia è un'evoluzione strutturata del lavoro di mediazione già svolto da Aristarco a favore dei suoi conoscenti per il *Corriere del Mattino* e si occupa della vendita a quotidiani e riviste di articoli di argomento culturale e brani letterari in esclusiva, al prezzo di 1.000 e poi 1.200 lire ciascuno. Tra i pezzi inviati, nelle lettere sono nominati racconti di Gilberto Loverso, Beniamino Fabbro e Giovannino Guareschi.⁵⁹² Benché i riferimenti all'Agenzia cessino alla fine di aprile 1947, dalla sua casa-redazione milanese Aristarco continua a inviare circa due articoli al mese fino all'autunno 1948, interrompendo la collaborazione solo col suo ingresso a *Cinema* come redattore.⁵⁹³ Negli anni seguenti non risultano altre collaborazioni di Aristarco al *Giornale* napoletano ma i due mantengono comunque rapporti amichevoli. Una delle ultime lettere conservate nel Fondo Zaghi è scritta da Aristarco per consigliare alcuni libri di cinema richiestigli da Zaghi per il figlio (i manuali *Realizzazione e regia del film* e *La composizione del film. Come si fa la sceneggiatura*, entrambi delle Edizioni del Castello, e *Film e sceneggiatura* di Barbaro).⁵⁹⁴ Il carteggio si chiude con un biglietto di auguri per il Natale 1955 intestato *Cinema Nuovo*.

⁵⁹⁰ Milano, 25 aprile 1946. FZ, Aristarco. Anche una nota di sollecito per il pagamento di arretrati inviata da Aristarco alla direzione del *Corriere del Mattino* conferma l'attività intensa di Aristarco all'inizio del 1946, con richiesta di rimborso per articoli, raccomandate, posta ordinaria, telefonate e altre spese fatte nel suo ruolo di redattore da Milano. Allegato a lettera al Direttore Amministrativo del *Corriere del Mattino*, Milano 7 maggio 1946. FZ, Aristarco.

⁵⁹¹ Milano 21 agosto 1946. FZ, Aristarco.

⁵⁹² Riferimenti all'Agenzia sono contenuti nelle seguenti lettere di Aristarco a Zaghi: Milano, 1 dicembre 1946; Milano, 17 dicembre 1946; Milano, 20 aprile 1947. Tutte in FZ, Aristarco.

⁵⁹³ Milano, 28 novembre 1948. FZ, Aristarco.

⁵⁹⁴ 18 novembre 1953. FZ, Aristarco.

5.3 – Non solo *Cinema*: alcune collaborazioni con periodici cinematografici

La fase postbellica di espansione e diversificazione della sfera di attività di Aristarco nel periodo che precede la sua ascesa al rango di “redattore capo” di *Cinema* e la fondazione di *Cinema Nuovo* non si limita ai quotidiani e alla radio, ma è punteggiata da collaborazioni fisse o occasionali con diversi periodici. Sarà di seguito brevemente presentata la collaborazione di Aristarco con quattro periodici significativi negli anni 1947-1951, dal periodo immediatamente precedente al rilancio di *Cinema* fino all’anno in cui inizia la crisi irreversibile con parte della redazione della medesima rivista. Due dei periodici presentati sono pubblicazioni di provincia, *La Critica Cinematografica* e *Sequenze*, ma gestite da gruppi culturalmente affini e orientati da un medesimo progetto culturale; due sono invece pubblicazioni a grande diffusione ma di opposta natura: il rispettato e quasi accademico *Bianco e Nero*, legata al Centro Sperimentale di Cinematografia, e il popolare *Bis*, un rotocalco. Proprio la l’eterogeneità di questi periodici funge da ulteriore palestra critica e redazionale per Aristarco, preparandolo a gestire come direttore una pubblicazione che finirà con l’esibire alcune delle qualità di ciascuno di essi.

5.3.1 – *La Critica Cinematografica*

Come altri critici del tempo, anche Aristarco partecipa alla breve avventura del periodico *La Critica Cinematografica*, pubblicato a Parma dal gennaio 1946 e diretto da Antonio Marchi e Fausto Fornari.⁵⁹⁵ La rivista ha uno spirito “ecumenico”, aperto a contributi di varia natura dalla recensione al saggio storico o teorico, ed è frequentata da letterati e da un gruppo eterogeneo e sempre più nutrito di critici cinematografici italiani e stranieri, molti dei quali fanno o faranno parte della rete professionale di Aristarco come Glauco Viazzi, Massimo Mida, Ugo Casiraghi, Fernaldo di Giammatteo, Jean George Auriol, Renzo Renzi, Corrado Terzi e Tom Granich. Durante la sua collaborazione, tra il settembre 1947 e il novembre 1948, mese in cui esce il numero finale della rivista, Aristarco scrive quattro pezzi, nell’ordine: il saggio *Il momento dei poeti*, un approfondimento sul regista Jacques Feyder, una *Cronistoria* del Festival di Venezia e una recensione di *La terra trema*. *Il*

⁵⁹⁵ Sul periodico si vedano i saggi raccolti in Torre, Andrea (a cura di), “*La Critica Cinematografica*” (1946-1948). *Antologia*, Parma, Uninova, 2005.

momento dei poeti, primo contributo di Aristarco per la rivista, è una provocazione e insieme un appello diretto ai letterati italiani (compresi quelli che scrivono sulla rivista stessa), a “credere” nella capacità del cinema di produrre opere d’arte e “poeti dello schermo”.⁵⁹⁶ In Italia, il cinema è ancora universalmente accettato dagli intellettuali come forma d’arte e fatto di cultura che, nei suoi aspetti non contaminati da ragioni commerciali o spettacolari, vale la pena considerare seriamente:

Il cinema non è ancora giunto nelle accademie e nelle università. Sulla nuova arte si sono avute comunque tesi di laurea (quella di Pasinetti, ad esempio, relatore prof. Fiocco) ed è sempre più sensibile, sia fuori che da noi, un fervore di studi e ricerche. Ci sono gli storici e i teorici, libri, cineclub e centri sperimentali, mostre retrospettive e cineteche. Intorno al cinema, d’altra parte, permangono non pochi equivoci e pregiudizi. Molti intellettuali lo guardano ancora con indifferenza, senza conoscerne magari la natura e le opere maggiori: si fermano alle apparenze, alle manifestazioni esteriori, alle false analogie con il teatro e le altre forme d’arte, al divismo.⁵⁹⁷

Questo saggio, che anticipa alcune delle questioni chiave che occuperanno le future battaglie culturali di Aristarco,⁵⁹⁸ secondo Magnani è considerabile anche come uno “spartiacque” nell’esperienza culturale de *La Critica Cinematografica*, che chiude una prima fase di attività caratterizzata da discussioni intorno all’artisticità del cinema.⁵⁹⁹ Dopo un periodo iniziale in cui la rivista era servita da spazio di conversazione per “antichi e nuovi amici del cinematografo”, aperto a “tutti gli scrittori italiani che credono al cinema”,⁶⁰⁰ il saggio di Aristarco intende “riconoscere in modo perentorio lo statuto artistico del cinema [...] e, di conseguenza, ridurre ad una ormai superata diatriba la discussione sui debiti del cinema verso le altre arti”.⁶⁰¹ Dopo il numero che ospita il saggio e una pausa di diversi mesi, la rivista torna ad essere pubblicata con un numero maggiore di collaboratori provenienti dalla critica del cinema.

⁵⁹⁶ Aristarco, Guido, “Il tempo dei poeti”, *La Critica Cinematografica*, a. II, n. 7, settembre 1947, p. 5.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

⁵⁹⁸ Il riconoscimento culturale del cinema, il suo posto nelle università e i suoi rapporti con la letteratura e i letterati sono questioni che informano l’intera traiettoria aristarchiana.

⁵⁹⁹ Magnani, Nicola, “La Critica Cinematografica’. Un primo laboratorio dell’officina parmigiana” in Torre, “La Critica Cinematografica”, cit., p. 59.

⁶⁰⁰ Anon., “Avvertenza”, *La Critica Cinematografica*, a. I, n. 1, gennaio-febbraio 1946, p. 1.

⁶⁰¹ Magnani, “La Critica Cinematografica’. Un primo laboratorio dell’officina parmigiana”, cit., pp. 59-60.

5.3.2 – *Sequenze*

Chiusa l'esperienza di *La Critica Cinematografica*, dalle sue ceneri nel settembre 1949 nasce a Parma una nuova rivista, *Sequenze*, diretta da Luigi Malerba con Giuseppe Calzolari come unico redattore. *Sequenze*, dove confluiscono presto molti dei precedenti collaboratori di *La Critica Cinematografica*, Aristarco compreso, si presenta come periodico a carattere monografico, con ciascun numero organizzato attorno a un tema specifico e quasi sempre curato da un singolo collaboratore. Abbandonati definitivamente i toni da raffinato elzeviro letterario di *La Critica Cinematografica*, i collaboratori di *Sequenze* creano, numero dopo numero, una collezione di quaderni che rivela soprattutto un interesse da educatori o sistematizzatori di generi, tecniche e tematiche. Il primo numero di *Sequenze* si apre con una *Premessa* generale che delinea l'impostazione pedagogica che i curatori vogliono dare al progetto:

Il nostro lettore ideale non ha mai dubitato che il cinema sia arte, né ha mai prestato orecchio a chi parlava di inferiorità, di ibridismo, di divertimento da iloti [...]. I cento volti del cinema gli sono apparsi nella loro splendida esteriorità. A noi ora il compito di scavare e portare in luce il problema che si nasconde dietro ognuno di essi e di trasformare questo inconscio e istintivo amore per il cinema in un amore cosciente e perciò più forte e durevole.⁶⁰²

Nel sottolineare gli intenti didattici da pubblicistica proto-accademica di *Sequenze*, Guerra descrive l'iniziativa come rivolta ad un pubblico di lettori "che si presume legga anche altre riviste e soprattutto non sia a digiuno dei principali titoli dell'ancora esigua letteratura d'ambito cinematografico" e, nello stesso tempo, intesa a produrre "manualetti propedeutici allo studio tecnico, storico e teorico del cinema".⁶⁰³ Nella sua breve vicenda editoriale, quattordici numeri (fra i quali due doppi) in due annate, *Sequenze* riesce a proporre contributi su temi come il cinema sovietico, il film comico e quello educativo, i rapporti tra cinema e cattolicesimo e tra cinema e letteratura, il divismo e il cinema delle origini, offrendo inoltre in traduzione brani scelti di importanti registi e teorici stranieri.

⁶⁰² Anonimo, "Premessa ai quaderni", *Sequenze. Quaderni di cinema*, a. I, n. 1, settembre 1949. Ripubblicato in Guerra e Parmigiani (a cura di), "Sequenze", cit. pp. 123-124.

⁶⁰³ Guerra, Michele, "Fare una rivista di cinema. Di Nuovo", in Guerra, Michele; Parmigiani, Giampaolo (a cura di), *'Sequenze'. Quaderni di cinema 1949-1951*, Parma, Uninova, 2009, p. 8.

Sequenze è pensato “come un libro più che come rivista”, come progetto volto ad “allargare l’orizzonte e schiudere differenti contesti culturali e interpretativi”.⁶⁰⁴

Aristarco è un attivo collaboratore sin dalla fondazione del periodico, comparso come curatore del primo numero o “quaderno”, curandone poi un secondo qualche mese dopo, comparso come autore di saggi numeri curati da altri e, stando alla corrispondenza, adoperandosi per procurare articoli e nuovi collaboratori. I due numeri curati da Aristarco sono *Il colore nel film* (n. 1, settembre 1949) e *Il cinema italiano del dopoguerra* (n. 4, dicembre 1949). Il tema del colore scelto per il primo numero è giustificato nella già citata *Premessa ai quaderni*, dove si dichiara il proposito di creare una pubblicazione capace di inserirsi e migliorare la cultura cinematografica italiana. Ambizione della rivista è infatti di

diventare soprattutto campo di idee nuove e organo di cultura viva, non soltanto fonte di critica e di documentazione erudita. L’aver iniziato la serie di questi quaderni con la trattazione di un argomento, il colore, sul quale la nostra cinematografia non ha ancora esperienza diretta, anziché sembrare idea pretenziosa, dovrebbe dimostrare fin dall’inizio la nostra volontà di affrontare ogni volta i problemi più interessanti e attuali nonostante le difficoltà.⁶⁰⁵

In una seconda *Premessa* al numero, questa volta firmata dal curatore Aristarco, ritornano tutti i temi cari al critico: la falsa equivalenza tra artisticità e aspetti formali, l’importanza della teoria cinematografica, l’interesse alla formazione di un pubblico attento e di una critica competente.⁶⁰⁶ Ancora più ambizioso è il n. 4, tentativo di fare il punto sulla produzione italiana del dopoguerra. Il numero, che contiene articoli di Viazzi, Mida, Sadoul, Auriol, Di Giammatteo, Renzi e altri, è introdotto dal curatore Aristarco come propedeutico a “una sana e ulteriore discussione” sui problemi, gli equivoci e i pregiudizi che circondano il cinema italiano. Aristarco si propone di separare il grano dal loglio, chiarire cosa sia davvero arte, avendo rilevato come la stessa critica cinematografica confonda spesso “il cosiddetto ‘neorealismo’ con la ‘formula’, inserisce nella nuova ‘corrente’ certi film soltanto perché essi si ispirano a fatti autentici o perché sono girati

⁶⁰⁴ *Ivi*, p. 9.

⁶⁰⁵ Anonimo, “Premessa ai quaderni”, cit.

⁶⁰⁶ Aristarco, Guido, “Premessa al ‘Colore nel film’”, *Sequenze. Quaderni di cinema*, a. I, n. 1, settembre 1949. Ripubblicato in Guerra e Parmigiani (a cura di), “Sequenze”, cit. pp. 124-127.

nei posti ove si svolgono le azioni o perché infine si valgono di attori non professionisti”.⁶⁰⁷ Come sta già iniziando a teorizzare su *Cinema*, la vera arte realistica non si basa solo su tecnica e forma da “crudo ‘reportage’”, sulla capacità di registrare volti e paesaggi in maniera realistica.⁶⁰⁸ Per Aristarco, in quella che è una vera e propria dichiarazione di *poetica critica*, *La terra trema* e *Ladri di biciclette*

sono le opere più compiute e importanti del nostro cinema proprio perché, al di fuori di ogni classificazione di comodo, poggiano in particolar modo su una verità artistico-umana: esse non “fotografano la vita”, ma esprimono con sincerità poetica personaggi azioni sentimenti: i moti vivi, cioè, che appartengono alla visione degli autori. Ed è il rinvenimento di questo mondo che conta più che lo stabilire, ad esempio, un ambiente geograficamente inteso.⁶⁰⁹

Se *Sequenze*, come già *La critica cinematografica*, ha vita breve, i contributi di Aristarco presentano comunque preziose e chiare indicazioni di un atteggiamento critico-teorico nei confronti del realismo cinematografico che raggiungerà la sua fase più matura durante la collaborazione a *Cinema*.

5.3.3 – *Bianco e Nero*

Aristarco collabora a *Bianco e Nero* per tre anni, fra il luglio del 1948 e il luglio del 1951, assumendo la gestione della redazione milanese del periodico,⁶¹⁰ inviando alcuni articoli sulla teoria cinematografica e curando la rubrica *I libri*, dedicata alla presentazione di pubblicazioni sul cinema italiane e straniere. La possibilità di scrivere articoli per *Bianco e Nero* comporta un cambiamento considerevole di forma e formato: dopo anni passati a scrivere principalmente per le anguste colonne dei quotidiani o in ogni caso su riviste dotate di spazio limitato, Aristarco ha per la prima volta a disposizione numerose pagine per articoli approfonditi, pieni di lunghe note e di dotti rimandi bibliografici e indirizzati a un pubblico di colleghi ed esperti. Con questi articoli Aristarco affina e dimostra doti da

⁶⁰⁷ Aristarco, Guido, “Presentazione”, *Sequenze. Quaderni di cinema*, a. I, n. 4, dicembre 1949. Ripubblicato in Guerra e Parmigiani (a cura di), “Sequenze”, cit. p. 184.

⁶⁰⁸ *Ivi*, p. 185.

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

⁶¹⁰ L’indirizzo della casa di Aristarco è indicato come “redazione milanese” a partire dal n. 5 del luglio 1948 fino al n. 12 del dicembre 1950 (dal gennaio 1951 il numero di pagine di *Bianco e Nero* viene ridotto e dalla rivista sparisce l’elenco dei redattori).

saggista, che poteva soltanto lasciare intravedere nei suoi pezzi più brevi, e si prepara alla forma lunga che caratterizzerà molta della sua produzione critica futura.

Gli articoli sulla teoria, pubblicati sulla rivista di Chiarini tra il 1948 e il 1949 e dedicati a Pudovkin, Dulac, Richter, Rotha, Balázs, ed Ejzenstejn, sono un primo tassello del lavoro di recupero e sistematizzazione della teoria cinematografica che Aristarco svilupperà in maniera più articolata con la sua *Storia delle teoriche del film*. Questi articoli sono anche un raro caso in cui Aristarco scrive con tono neutro, limitando al minimo commenti personali sulle teorie presentate, a differenza di quanto farà nella prima (1951) e, soprattutto, nella seconda edizione delle *Teoriche* (1960). A bilanciamento dell'eccessivo "accademismo" dei pezzi storici, le recensioni letterarie faticano a mantenersi neutre presentazioni delle novità in libreria, ma seguono l'estro e le preferenze del loro autore. Aristarco trasforma il carattere panoramico e informativo della rubrica in dettagliate analisi e dissezioni dei testi che ritiene adatti, o inadatti, a trattare una materia *seria* come il cinema. Anche questa rubrica "minore" di presentazioni editoriali, iniziata da Aristarco nel settembre 1949 e continuata per il resto della sua collaborazione a *Bianco e Nero*, contiene testi esemplari della fase di consolidamento della propria autorità di esperto in cose cinematografiche – capace di demolire, argomentando, opere di storici più anziani e affermati di lui – e anticipatori delle future battaglie per la legittimazione culturale del cinema e per la revisione critica. Ad esempio, alla fine di una lunga presentazione-recensione di una *Storia del cinema* dedicata a rivelare ai lettori l'incompetenza dell'autore Carl Vincent⁶¹¹, Aristarco motiva così la sua durezza:

In quanto poi alla nostra severità di giudizio, sarà inutile chiarire che essa parte dalla esigenza sempre più sentita di una maggiore precisione e di un controllo ben più rigoroso nella valutazione critica di opere, di registi e magari anche di "scuole". Sono proprio le sopravvalutazioni mosse dai facili entusiasmi della critica esclamativa che contribuiscono a tener lontana dal cinema buona parte della cultura.⁶¹²

La collaborazione con *Bianco e Nero* dura poco. Dopo l'esonero di Luigi Chiarini dal ruolo di direttore,⁶¹³ Aristarco interrompe la sua collaborazione con la rivista, che ritiene ormai in mano a forze reazionarie.

⁶¹¹ Garzanti, 1949. Ed. or. *Histoire de l'art cinématographique*, Bruxelles, Editions du Trident, 1939.

⁶¹² Aristarco, Guido, "I libri", *Bianco e Nero*, a. XI, n. 2, febbraio 1950, p. 81.

⁶¹³ Cfr. *infra*.

5.3.4 – *Bis*

Il settimanale milanese *Bis. Tutti gli spettacoli* (1948-1951) è per Aristarco un banco di prova per il lavoro su rotocalco a cui il critico si dedica prima del suo approdo a *Cinema* nel breve periodo fra il marzo e l'ottobre del 1948. Rispetto ad altre riviste cinematografiche del periodo – come *Hollywood*, *Star*, *Film d'oggi*, *Cine Illustrato*, *Fotogrammi* e *Cinetempo* – *Bis* cerca di presentarsi, soprattutto all'inizio, anche come uno spazio per discutere con serietà sul cinema, ospitando interventi di letterati, critici, registi e altri addetti ai lavori.⁶¹⁴ La prima annata di *Bis* è un esempio di quell'equilibrio – sbilanciato da una parte ma mai del tutto stravolto – fra alto e basso di molta stampa a rotocalco del periodo, capace di includere in uno stesso numero contenuti di informazione e intrattenimento affidati alla redazione e discussioni artistico-letterarie spesso ottenute grazie a collaborazioni di pregio. Come *Epoca*, nel 1948 anche *Bis* è una rivista estremamente varia: una ricca insalata di foto, principalmente di attrici in costume, condita da notizie dai titoli accattivanti, anticipazioni e gossip, rubriche di ogni tipo (dalla moda alla preparazione dei cocktail), ma anche rubriche curate con passione e competenza (Buzzati al teatro, Leydi alla musica), aperture eterodosse (Zavattini vi pubblica per un certo periodo estratti del suo *Diario cinematografico*) e una “terza pagina” (p.4 per *Bis*) che ospita interventi e opinioni sulle arti in Italia e nel mondo. Sulla rivista, inoltre, sono pubblicati racconti di autori come Cronin, Molnàr, London o Simenon e articoli tradotti di nomi illustri come René Clair o Edda Hopper.⁶¹⁵ Un *Atto di nascita* pubblicato nel primo numero introduce gli obiettivi della nuova rivista:

Al cinema, al teatro, alla musica, al varietà, alla radio è dedicato il nostro settimanale:

Bis ne farà la cronaca, ne rivelerà i segreti, ne riferirà le speranze: ma d'altra parte

⁶¹⁴ Al suo lancio, *Bis* si inserisce in un contesto editoriale dove sono già presenti settimanali cinematografici che seguono il modello rotocalco, primi fra tutti *Hollywood* e *Film*. E, almeno per il secondo, il suo ingresso sul mercato sembra aver destato una certa preoccupazione, come attesta uno scambio di lettere a inizio aprile 1948 fra Mino Doletti, direttore di *Film*, e un suo collaboratore circa le opportune strategie distributive per “neutralizzare l'azione di diffusione di ‘Bis’”. Cineteca di Bologna, Fondo Doletti, Fascicolo “Film 1950-1960 Q-R”, Ravazzin.

⁶¹⁵ Le pubblicazioni di autori stranieri cominciano con la serializzazione del romanzo *Questa pazza Hollywood (I Hate Actors!)*, 1944) di Ben Hecht (dal n.1 fino al n. 24) e da quella delle memorie di Lidia Johnson (dal n. 11 al n. 22). Dal n.2 iniziano a essere pubblicati anche racconti brevi: nel 1948 si possono leggere testi di Pearl S. Buck, A. J. Cronin, Val Gielgud, Ferenc Molnàr, Frank O'Connor, Jack London, Ferenc Herczeg, Georges Simenon, Jean van Dorp, e Arnold Bennett. Gli interventi non narrativi di autori stranieri non sono quasi mai accompagnati dal nome del loro traduttore o da un'indicazione della provenienza originale dell'articolo: Clair e Hopper figurano come autori di pezzi scritti apposta per *Bis*.

non ne ignorerà (come finirebbe per fare se non avesse fiducia nell'intelligenza dei lettori) i problemi. La scelta degli scrittori che collaborano regolarmente a *Bis* testimonia le nostre intenzioni.⁶¹⁶

In effetti, *Bis* può vantare una scuderia di collaboratori di razza: nel primo numero sono pubblicati articoli di Aristarco, Cesare Zavattini, Steno, Arturo Lanocita, Dino Buzzati, Guido Pannain, Ennio Flaiano; nei mesi seguenti compariranno pezzi di Alberto Savinio, Carlo Lizzani, Salvatore Quasimodo, Carlo Bo, Ivo Chiesa, Anna Gobbi, Valentino Bompiani. Oltre ad Aristarco, fra i critici cinematografici si notano, con collaborazioni di durata variabile, i nomi di Renzo Renzi, Gianni Puccini, Massimo Mida, Oreste del Buono, Giovanni Titta Rosa, Mario Verdone, Guido Guerrasio, Pietro Bianchi, Giulio Cesare Castello, Domenico Meccoli, Francesco Pasinetti, Ugo Casiraghi, Fernaldo di Giammatteo e Glauco Viazzi.

Pur dominata sin da subito dai film e dal divismo hollywoodiano, *Bis* è infine una rivista dove si discute anche di cinema neorealista, questioni come le leggi sul cinema, lo sciopero di cineasti e attori e in generale la rinascita del cinema italiano.⁶¹⁷ La collaborazione di Aristarco coincide con la fase di maggior slancio per il settimanale, che soprattutto nel 1948 diventa quasi un approdo temporaneo per critici orfani di *Cinema* e uno spazio dove il meglio della critica del periodo può discutere in maniera più disimpegnata. Nel n. 1 (16 marzo 1948)⁶¹⁸ è già presente un articolo di Aristarco, inizia la pubblicazione di estratti vari dal diario di Zavattini, Dino Buzzati scrive di *Monsieur Verdoux* e sono presenti pezzi di Steno ed Ennio Flaiano – tutti contributi che compaiono accanto un brano narrativo di Ben Hecht, un articolo di costume su Hollywood di Olga Brand (“Lunghe notti di California”), recensioni di Guido Confalonieri da Milano e Guido Pannain da Roma su opera e musica sinfonica (“Rossini batte Schumann” e “Bela Bartok asceta del suono”) e molte foto di ballerine e varietà. Sin dalla sua prima collaborazione, Aristarco dimostra un atteggiamento diverso da quello degli altri collaboratori. Di tutti i critici che scrivono su *Bis*, Aristarco è il meno interessato a compromessi con i lettori generici. Nel suo contributo

⁶¹⁶ Anonimo, “Atto di nascita”, *Bis. Tutti gli spettacoli*, a. I, n. 1, 16 marzo 1948, p. 2.

⁶¹⁷ “Noi, come sapremo e potremo, lo aiuteremo” è scritto sul primo numero della rivista a proposito del cinema italiano che “sulle macerie di Cinecittà [...] punta disperatamente i gomiti per rialzarsi”. *Ibidem*.

⁶¹⁸ Direttore responsabile: Salvato Capelli – Vicedirettore: Giuseppe Marotta.

al n.1, ad esempio, il critico parla di specifico filmico, menziona Arnheim, Rotha e Balázs, espone le proprie idee sui problemi del cinema contemporaneo.⁶¹⁹

Infine, *Bis* diventa per Aristarco anche un luogo in cui essere ospitato nel difficile periodo di “caccia alle streghe” attorno alle elezioni del 1948. Nel n. 4 Aristarco scrive una lettera al direttore Marotta sulla sua esperienza terminata come titolare della rubrica “La settimana cinematografica” su Radio Milano e di quella di critica per l’*Umanità*, dalle quali era stato estromesso perché troppo critico del cinema americano e sospettato di simpatie comuniste.

Da quasi tre anni, cioè sin dalla liberazione, ero titolare presso Radio Milano della rubrica *La settimana cinematografica*. Da ieri non lo sono più. Una autoritaria lettera – giunta al dott. De Grada, capo della redazione milanese del giornale Radio – dispone, dico “dispone”, che io venga sospeso. Piccone Stella – della direzione generale della RAI e firmatario della lettera – dice testualmente: “ho avuto il torto di pazientare troppo prima di intervenire. Ma ora l’intervento non può limitarsi, come al solito, ad una semplice ed amara constatazione”. La mia sospensione sarebbe infatti causata da una semplice e gravissima mancanza: il “sistematico atteggiamento di ostilità verso tutta la produzione americana; la continuità e la totalità delle stroncature inflitte a tanti film (americani)” rivelerebbero, secondo il mandante o il mandatario della sospensione, “il partito preso, che è poi partito politico”.⁶²⁰

Accusato persino di “aver fatto scuola” ad altri critici, Aristarco si difende dalle accuse di faziosità:

La mia simpatia, comunque, è stata e sarà sempre di carattere esclusivamente artistico. Se un torto mi si può attribuire, è appunto il fatto di vedere nel cinema un linguaggio creativo e non un’industria o un commercio. [...] Non è affatto vero – e sono pronto a dare a chiunque e in qualsiasi sede documentazioni esatte – “che gli elogi naturalmente si sprecano e le riserve mancano del tutto quando si parla di cinema sovietico”. [...] Desidero inoltre che si sappia che non sono iscritto né al PCI né al PSI.⁶²¹

⁶¹⁹ Aristarco, Guido, “Tutto alle immagini?”, *Bis. Tutti gli spettacoli*, a. I, n.1, 16 marzo 1948, p. 4.

⁶²⁰ Aristarco, Guido, “Una lettera”, *Bis. Tutti gli spettacoli*, a. I, n. 4, 6 aprile 1948, p.4.

⁶²¹ *Ibidem*.

Avvisaglia delle tensioni di natura ideologica che gli causeranno continui problemi anche a *Cinema*, fino a spingerlo a lasciare la rivista, la lettera a *Bis* è possibile solo nel breve periodo della gestione di Marotta, quando il rotocalco cerca ancora di mantenere un equilibrio fra impegno ed intrattenimento. Aristarco contribuisce con pezzi sulla teoria (Canudo, Balázs), approfondimenti su alcuni registi (Feyder, De Santis), considerazioni di tecnica cinematografica, commenti sui festival. Dopo i primi mesi, su *Bis* aumentano i servizi di costume e varietà e calano le collaborazioni importanti, compresa quella di Aristarco che chiude la sua collaborazione nel luglio 1948 con alcuni reportage dal Festival di Locarno. Nel gennaio 1949 *Bis* apre una redazione anche a Roma e cambia la propria direzione,⁶²² trasformandosi in un periodico quasi esclusivamente composto di articoli di costume, divismo e cinema hollywoodiano. Dopo 192 numeri, ulteriori avvicendamenti redazionali e cambi di formato, *Bis* cessa le pubblicazioni nel novembre 1951.⁶²³

5.4 – Gli anni di *Cinema*

Aristarco lavora come redattore e poi “redattore capo” di *Cinema* dal primo numero della nuova serie della rinata rivista, uscito il 25 ottobre 1948, fino al n. 94 del 15 settembre 1952.⁶²⁴ Editore da Ottavia Vitagliano, *Cinema* nuova serie è la controparte “nobile” di due rotocalchi cinematografici editi in quegli anni dalla stessa casa editrice: *Hollywood* (1945-1961) *Novelle Film* (1947-1938) entrambi diretti da Adriano Baracco. La strategia editoriale Vitagliano, che porta alla pubblicazione contemporanea di tre diversi periodici cinematografici, è descritta da Holdaway e Manzoli come un tentativo di “intercettare lo stesso bisogno di prolungare l’esperienza cinematografica al di fuori della sala cinematografica da parte di pubblici che – disponendo di un diverso capitale culturale –

⁶²² Direttrice responsabile: Maria Cristina Bernasconi. Redattore capo: Ezio Colombo. Marotta rimane in redazione e continua per poco ad occuparsi della posta dei lettori.

⁶²³ Le cause indicate per la chiusura sono i costi proibitivi della carta, della stampa e delle collaborazioni a fronte di un panorama mutato, dove “Un giornale di cinema, oggi, in Italia non può più sperare su un largo pubblico. I settimanali d’attualità accordano all’argomento uno spazio talvolta superiore al logico, e i lettori pare ne siano soddisfatti al punto di voler ignorare quei periodici che del cinema fanno una ragione di vita e di entusiasmo”. Anonimo, “Macché addio, arrivederci!”, *Bis. Tutti gli spettacoli*, a. IV, n. 46, 17 novembre 1951, p. 12.

⁶²⁴ La dicitura “Redattore capo” compare a fianco del nome di Aristarco, e appena sotto al direttore, dal n. 75, dicembre 1951.

sono orientati a farlo seguendo pratiche discorsive diverse”,⁶²⁵ dai “racconti cinematografici” di *Novelle Film*, alla celebrazione del divismo statunitense di Hollywood, fino alla possibilità di “riflettere o elucubrare sui film e il cinema come fenomeno culturalmente legittimo” con *Cinema*.⁶²⁶ Nel 1948, la direzione del rinato *Cinema* è affidata a Baracco, che manterrà il proprio ruolo fino al 1953, ma la gestione della rivista è presto vincolata al carattere volitivo del suo redattore capo che, prima del suo improvviso allontanamento, ha un’influenza decisiva sul suo orientamento critico-ideologico. La gestione di Aristarco trasforma *Cinema* non solo in una rivista paladina del neorealismo italiano, ma anche in un luogo di discussione culturale e politica animato da un atteggiamento di apertura al teatro, all’arte e alla letteratura, di attenzione alle tendenze cinematografiche degli altri paesi e di risolutezza nel lanciare polemiche e proposte per il miglioramento della cultura cinematografica italiana. A proposito del periodo in cui Aristarco è redattore capo per *Cinema*, Brunetta scrive che il critico

attraversa un periodo assai creativo, e impegna le sue forze migliori per rompere la condizione di separatezza culturale dell’intellettuale cinematografico. La sua tensione intellettuale è forte e proiettata verso il futuro; le recensioni ai film italiani sono sempre in sintonia con l’opera e ne sanno cogliere e sondare in profondità molti echi. Il critico sa muoversi sulla stessa lunghezza d’onda delle opere.⁶²⁷

Se il lato pubblico come primo *recensore* di *Cinema* aiuta a cementificare la sua posizione di centralità nel campo critico italiano, il lato svolto “dietro le quinte” (o la scrivania) della redazione è altrettanto fondamentale per rafforzare e ampliare una rete professionale che lo aiuterà a uscire indenne – e, a conti fatti, vincitore – dalla separazione con la rivista di Baracco e Vitagliano. Gli indici dei primi numeri di *Cinema* sono ancora un *chi è* della critica degli ultimi anni del fascismo, con molti nomi provenienti dalle pubblicazioni gufine, oltre a quelli di veterani di *Cinema* prima serie e di altri critici non compromessi con il regime. Tra la fine del 1948 e i primi mesi del 1949 sono pubblicati articoli di Mario Gromo, Luigi Chiarini, Francesco Pasinetti, Glauco Viazzi, Mario Verdone, Osvaldo Campassi, Lamberto Sechi, Massimo Mida, Renzo Renzi, Ugo Casiraghi, Fernaldo Di

⁶²⁵ Holdaway, Dominic; Manzoli, Giacomo, “Una critica ‘altra’? I periodici di settore popolare”, in Guerra, Michele, Martin, Sara (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Bologna, Il Mulino, 2020, p. 96.

⁶²⁶ *Ivi*, p. 97. Sui rotocalchi Vitagliano cfr. De Berti, Raffaele, “I rotocalchi cinematografici e la casa editrice Vitagliano”, *Comunicazioni sociali*, a. VIII, nn. 1-2, 1991, pp. 231-246.

⁶²⁷ Brunetta, “Il cinema neorealista italiano”, *cit.*, p. 331.

Giammatteo, Eugenio Ferdinando Palmieri e molti altri critici già menzionati nel precedente capitolo. Con il passare del tempo la redazione si stabilizza e pur accogliendo sempre collaboratori occasionali, attorno ad Aristarco si forma un gruppo di redattori fidati: Renzi, Tullio Kezich, Joseph-Marie Lo Duca, Tom Granich.

Per dare un'idea della ricchezza dell'offerta di *Cinema* nel corso della "gestione" di Aristarco si può considerare *chi* scrivesse *cosa* sul quindicinale nel corso dell'annata 1950, forse il momento in cui il critico può lavorare meglio, ormai insediatosi nella redazione, raccolto attorno a sé un gruppo di collaboratori capaci e non ancora inimicatosi Baracco. Nell'anno in cui Aristarco pubblica la recensione-manifesto di *La terra trema* e il suo appello per una *revisione critica*, su *Cinema* scrivono: amici di prima della guerra come Renzi, Renato Giani, Carlo Doglio, Massimo Mida e Guido Guerrasio; i maestri divenuti colleghi Chiarini e Barbaro; critici divenuti registi come Lizzani, De Santis e Antonioni; critici di altri media come Luigi Malerba e Roberto Leydi; corrispondenti dall'estero come Jean Georges Auriol, Giorgio N. Fenin, Lo Duca, Arthur Knight, Jaroslav Brož o Carl Vincent; tante conoscenze vecchie e nuove della critica cinematografica, alcune già presenti dal 1948 e altre associatesi in seguito, come Pietro Bianchi, Corrado Terzi, Virgilio Tosi, Giulio Cesare Castello, Di Giammatteo, Campassi, Verdone, Pio Baldelli, Viazzi, Enrico Fulchignoni, Kezich, Luigi Comencini, Fausto Montesanti, Michele Gandin, Vito Pandolfi, Maria Adriana Prolo e Oreste Del Buono. Su *Cinema* il discorso critico-teorico-ideologico non si presenta come organico e teso al raggiungimento di obiettivi comuni come sarà all'inizio quello di *Cinema Nuovo*, ma dimostra comunque un interesse condiviso da tutti i collaboratori per la promozione e discussione del cinema in quanto fatto di cultura. Articoli retrospettivi sui "grandi" della storia del cinema, introduzioni a cinematografie straniere, report da congressi di categoria, attenzione per i circoli del cinema o per l'insegnamento del cinema nelle università, editoriali e approfondimenti che "fanno il punto" sulla situazione della produzione italiana o delle leggi che interessano il cinema, dissertazioni intorno a film sperimentali, scientifici o d'animazione, paragoni con il teatro, l'arte e la letteratura, polemiche, proposte e appelli talvolta lanciato nell'editoriale in apertura, altre volte nascosti tra la rubrica delle recensioni o della posta dei lettori: tutti momenti in cui i critici della rivista dimostrano il proprio interesse nella creazione di una certa idea di cultura cinematografica.

La "serietà" di molti articoli di *Cinema*, che contrastano con gli aspetti più popolari e rotocalchistici del periodico, è una diretta applicazione dei discorsi e delle aspirazioni di

tanti giovani critici gufina che, dopo anni a pubblicare su fogli di provincia con la paura di osare troppo o poter dire troppo poco, hanno ora a disposizione una piattaforma autorevole, letta in tutta Italia. Come si è detto nel capitolo precedente, gli inviti a parlare *seriamente* di cinema erano già una caratteristica dell'impegno critico cinegufino, e specialmente di quello di Aristarco. *Invito alle immagini* era stato il tentativo di tutta una nuova generazione di critici per farsi prendere *sul serio*, come la prefazione di Aristarco, le lettere di Ronchi e quelle di altri collaboratori sottolineano.⁶²⁸ Riemersa qua e là negli articoli scritti per i tanti quotidiani effimeri pubblicati nell'immediato dopoguerra, ritrovata grazie alla libertà di manovra concessagli dai periodici di provincia *La critica cinematografica* e *Sequenze*, la "serietà aristarchiana" può dimostrare su scala nazionale tutto il proprio potenziale grazie a *Cinema*, prima di raggiungere la sua piena maturazione con *Cinema Nuovo*. Con *Cinema*, Aristarco ha a disposizione una rivista a grande diffusione, grazie ai capitali di Vitagliano, già nota, per merito dell'impegno dei critici che ne avevano curato la prima serie, e dunque capace di amplificare ogni sua proposta e opinione.

5.4.1 – Nuovo cinema, nuova critica

Il 1948 è indicato da Parigi come l'anno in cui "il termine neorealismo irrompe nel dibattito culturale italiano",⁶²⁹ un termine applicato retrospettivamente ad alcuni film usciti negli anni precedenti e che per alcuni indica qualcosa di già concluso. In questo anno sia *Bianco e Nero* che *Cinema* tornano ad essere regolarmente pubblicati⁶³⁰ e segnano l'inizio di una nuova fase per la critica cinematografica italiana. Dal primo numero di *Cinema* Aristarco cura, con poche interruzioni, la rubrica di recensioni "Film di questi giorni", oltre a contribuire sporadicamente con articoli e reportage da Venezia, Cannes e Locarno. Le recensioni di Aristarco, che già si era avvicinato a un'estetica realista proprio guardando ai "fratelli maggiori" di *Cinema* al tempo della tollerante direzione Vittorio

⁶²⁸ Aristarco, Guido, "Invito alle immagini", in Aristarco e Ronchi, op. cit., pp. 3-4; Walter Ronchi ad Aristarco, Forlì, 11 luglio 1942. FGA Ro, FAsc.; Ronchi ad Aristarco, Forlì, 9 aprile 1942. FGA Ro, Fasc.; Glauco Pellegrini ad Aristarco Roma, 4 marzo [1943]. FGA, Ro, Fasc.; Renato Giani ad Aristarco, Roma, 27 luglio 1943. FGA, Bo, Cartoline, 13. Aristarco già nel 1939 aveva sostenuto l'importanza per tutti di maturità e serietà nel trattare questioni cinematografiche. Cfr. il suo articolo, già citato, "All'Olimpiade del film", La Voce di Mantova, 13 agosto 1939.

⁶²⁹ Parigi, Stefania, "Neorealismo", cit., p. 19. Parigi si riferisce in particolare all'*Avviso* chiariniano del marzo 1948.

⁶³⁰ Di *Bianco e Nero* era uscito un singolo numero nel 1947 con direzione di Umberto Barbaro ma la rivista, con il nuovo direttore Chiarini, riparte con regolarità solo dall'anno seguente.

Mussolini, mostrano un critico che si trova nel posto giusto (quasi) al momento giusto in quanto primo gestore della rubrica di recensioni di uno dei principali e più rispettati periodici cinematografici del tempo in un momento in cui il dibattito sul nuovo cinema italiano ha raggiunto il suo apogeo.

Nelle recensioni scritte per “Film di questi giorni”, Aristarco dimostra la sicurezza e l’autonomia raggiunte come critico e soprattutto l’abilità di trasformare una rubrica di recensioni in una piattaforma per teorizzare e sostenere sia un certo cinema che una determinata pratica critica. Il cinema che Aristarco difende con più energia è quello realista italiano, al quale dedica lunghe recensioni-saggio a partire da quella per *Ladri di Biciclette* nel n. 6 (gennaio 1949). Il film è per Aristarco “un limpido esempio da meditare, da citare, da prendere in considerazione al fine di chiarire alcuni fondamentali errori che ingombrano il problema estetico del cinema”, fra cui “il problema del neorealismo”.⁶³¹ Aristarco parte dall’assunto che “il regista-artista, in quanto tale, crea e non può quindi tradurre o rimanere fedele al modello cui si ispira”, per poi introdurre un film che, secondo lui, chiarisce quello che chiama l’“equivoco” del neorealismo.⁶³² Dei tre registi più significativi del cinema italiano, Rossellini, Visconti e De Sica, solo il terzo è giunto, oltre a innovazioni stilistiche, anche “a una maggiore coerenza poetica, ad una partecipazione umana più uniforme”.⁶³³ Già in questa recensione, precedente alla visione di *La terra trema*, si nota da parte di Aristarco l’attenzione per i momenti di passaggio dal particolare cronachistico a uno sguardo d’insieme storico-sociale: l’elogio del critico va a sequenze che “appartengono al rinvenimento di un mondo, più che di un ambiente: la condizione umana dei poveri”⁶³⁴ e all’uso di elementi che abbandonano la mera funzione di oggetti di scena per diventare simboli, come la bicicletta o il cavallo bianco di *Sciuscià*. Questa idea di realismo come “rinvenimento di un mondo” e di una condizione sociale resi possibili dall’atto creativo del regista è ulteriormente sviluppata nella recensione entusiasta a *La terra trema* del suo Visconti. Aristarco comincia la recensione ricordando l’impatto rivoluzionario di *Ossessione* (e la sua alla sua difesa del film sul *Padano*),⁶³⁵ per poi

⁶³¹ Aristarco, Guido, “Ladri di Biciclette”, *Cinema*, nuova serie, a. II, n. 7, 30 gennaio 1949, pp. 220. Per la prima volta da quando ha iniziato a tenere la rubrica delle recensioni, Aristarco conferisce a *Ladri di Biciclette* la valutazione massima di quattro stelle (eccellente).

⁶³² *Ibidem*.

⁶³³ *Ibidem*.

⁶³⁴ *Ibidem*.

⁶³⁵ “Qualcuno ricorderà forse gli ‘incidenti’ sorti, dopo la proiezione del film, a Bologna e a Reggio Emilia, e la voce quasi del tutto solitaria di un quotidiano che prese le difese dell’opera”. Aristarco, Guido, “La terra trema”, *Cinema*, nuova serie, a. III, n. 32, 15 febbraio 1950, p. 90.

dichiarare che *La terra Trema* ne “è, sotto diversi aspetti, la logica conseguenza”. Se nel 1943, in un tempo in cui le sale erano piene di “esercitazioni calligrafiche”, Visconti aveva avvertito con *Ossessione* “la necessità di tornare ai ‘sentimenti’, alle cose vive, alla verità umana”,⁶³⁶ realizzando un’opera rivoluzionaria, con *La terra trema* il regista spinge in avanti il cinema italiano di un altro passo: “Con Verga il ‘naturalismo’ si fa stile; con Visconti si fa stile il ‘neorealismo’. Ogni polemica sulle due correnti si annulla: la verità si identifica con l’invenzione poetica”.⁶³⁷ Il realismo di Visconti consiste per Aristarco in uno sviluppo “storicistico” sia della sua visione poetica di artista che del mondo dei soggetti raffigurati; Visconti “va alla ricerca dei complessi fenomeni che danno corpo al fatto umano [...] il suo esame diventa costante indagine psicologica, spirituale, sociale: dramma”.⁶³⁸ Quindi non solo riprese in loco, attori non professionisti e sceneggiatura-canovaccio, ma anche una composizione espressiva, “pittorico-epica”, che sublima la “costante partecipazione umana alla realtà” da parte del regista.⁶³⁹

Ladri di biciclette e *La terra trema* sono due dei pochi film italiani ad aggiudicarsi un punteggio di quattro stellette, il massimo contemplato dalla griglia valutativa adottata dalla rivista, che marca ciascun film recensito con una (“sbagliato”), due (“mediocre”), tre (“buono”) o quattro stellette (“eccellente”). I personalissimi criteri alla base di queste valutazioni sono spiegati da Aristarco in occasione della sua recensione a *Riso amaro*, al quale assegna una sola stelletta:

Appare evidente che il vero giudizio critico non si può fermare alle stellette, ma è da ricercare nella completa stesura del testo: così un film classificato con una stelletta può risultare, dopo la lettura della recensione, di maggior valore di un altro che ne abbia due; esistono infatti opere sbagliate le quali sono al di sopra della mediocrità, o che comunque mediocri non si possono definire.⁶⁴⁰

Secondo questi criteri – che sono una prima formulazione di quello che diverrà il sistema di giudizio quadripartito in film che amiamo, non amiamo, ammiriamo, non ammiriamo usato talvolta da Aristarco e *Cinema Nuovo* – *Riso amaro* “può essere sbagliato, ma forse mai mediocre”.⁶⁴¹ Sulla carta, l’idea alla base del film di De Santis è buona: dopo uno studio

⁶³⁶ *Ibidem*.

⁶³⁷ *Ivi*, p. 91.

⁶³⁸ *Ibidem*.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ Aristarco, Guido, “Riso amaro”, *Cinema*, nuova serie, a. II, n. 24, 15 ottobre 1949, p. 210.

⁶⁴¹ *Ibidem*.

diretto della realtà delle risaie del Vercellese passare a una risoluzione “su un piano drammatico-sociale” dei reali conflitti osservati, in un passaggio “dal nudo fatto di cronaca a una fantasia realistico-poetica che prenda le mosse dalla realtà e in questa rimanga in una rielaborazione e trasfigurazione atta a fermare una sintesi di condizione umana”⁶⁴² Malauguratamente però in *Riso amaro* “non si verifica il binomio verità poesia; il paesaggio dalla sua funzione spirituale e interiore passa spesso all'elemento spettacolare”.⁶⁴³ Per Aristarco De Santis ha scordato in corso d'opera gli insegnamenti di Renoir per avvicinarsi a certo cinema americano, con un gusto “estetizzante e pittorico” lontanissimo dalle intenzioni iniziali. Contenuto e forma, realtà raffigurata e modi della sua raffigurazione non si armonizzano in una sintesi artistica ma, all'opposto, finiscono col trasformare la verità in una “non verità”, a far nascere “una realtà arbitraria, falsa”.⁶⁴⁴ De Santis insomma cade in quel vituperato calligrafismo o formalismo che già era stato l'obiettivo polemico prediletto del suo periodo al *Padano*. “Osessionato da una tecnica complessa”, De Santis si dimentica di conferire a tutti gli “effetti acrobatici e formali sorprendenti” dei suoi movimenti di macchina una vera funzione che giustifichi il loro impiego in relazione al contenuto che essi vogliono raffigurare.⁶⁴⁵ Occorre precisare che non sempre Aristarco si dedica ai film che ritiene importanti e degnamente parte del cinema come arte. Ad esempio, in una “precisazione” posta all'inizio della sua rubrica di recensioni nel n. 56 (febbraio 1951), Aristarco torna ancora una volta a definire il proprio atteggiamento critico e spiegare i criteri valutativi da lui impiegati al momento di recensire un film. Per Aristarco “il critico non deve sempre correre dietro all'arte” poiché, di fronte a certi film, è giustificata anche un'analisi puramente contenutistica:

Il dovere del recensore, per lo meno del recensore che scrive nei periodici seriamente divulgativi o di alta cultura, non si ferma [...] alla così detta critica estetica o meglio, per evitare ogni possibile equivoco, all'analisi delle opere sul piano dell'arte. Ci sono film che, pur non appartenendo a tale piano, presentano interessi di varia natura, pongono e agitano problemi, sono indici di una particolare situazione, di un particolare momento, di fattori psicologici, sociali, storici, culturali, di costume.⁶⁴⁶

⁶⁴² *Ibidem*.

⁶⁴³ *Ivi*, p. 211.

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ Aristarco, Guido, “Precisazioni e miscellanea”, *Cinema*, nuova serie, a. IV, n. 56, 15 febbraio 1951, p. 82.

Evoluzione di questo atteggiamento, che emergerà in maniera sempre più evidente nelle recensioni degli anni successivi, sarà la designazione di “film sbagliato ma che si ammira” applicata a tutte quelle opere che, pur presentando qualità formali o di contenuto degne di nota, non arrivano a una giusta armonizzazione delle due componenti. Il “conflitto” tra forma e contenuto che, come si è visto, sanziona la condanna di *Riso amaro*, è legato al lato anti-formalista di Aristarco, evoluzione dell’“anti-calligrafismo” espresso con tanta veemenza ai tempi della difesa di *Ossessione*.⁶⁴⁷ Una decina di anni prima di pubblicare *Cinema italiano 1960*, significativamente sottolineato *Romanzo e antiromanzo* e momento di massima celebrazione del “film-romanzo”, la propensione a guardare al contenuto dei film rispetto alla loro forma è (polemicamente) espressa nelle recensioni a *Amleto* (1948) e *Enrico V* (1944) di Laurence Olivier, pretesto per due dichiarazioni di poetica da parte del critico. Accusati da altri recensori di non essere vero cinema ma mero teatro filmato, i due film scespiriani di Olivier sono invece lodati da Aristarco proprio per l’assenza di eccessivi barocchismi visivi e a un uso parco del montaggio funzionale alla materia trattata:

Ci sembra del tutto assurdo il criterio di stabilire l’artisticità di una pellicola in proporzione diretta al suo valore cinematografico; porre, in altre parole, questo valore come condizione non soltanto necessaria ma addirittura sufficiente per giudicare buono un film. Ci sono film a posto con la grammatica e la sintassi, i quali non appartengono al cinema come arte.⁶⁴⁸

Ma per Aristarco mancanza di montaggio non significa mancanza di artisticità. Se è vero che per *Amleto* Olivier ha lavorato “più da regista teatrale che da regista cinematografico”,⁶⁴⁹ la sua “non è soltanto un’interpretazione come può intenderla e realizzarla un attore e un regista teatrali, ma teatrali e cinematografici insieme”.⁶⁵⁰ *Amleto* ha un suo “ritmo cinematografico interiore” che si sostituisce al montaggio e che, soprattutto, è adatto ai contenuti che vuole veicolare, si armonizza ad essi: le carrellate e le panoramiche non sono vuoti esercizi di stile ma “si identificano con la [sic] impostazione architettonica del film e con l’atmosfera della tragedia”, “assumono un valore di simbolo”, e anche le scenografie esprimono “un alto valore emotivo”, portando a un film che

⁶⁴⁷ Aristarco, “Prime Visioni. Ossessione”, cit.

⁶⁴⁸ Aristarco, Guido, “Amleto”, *Cinema*, nuova serie, a. II, n. 8, 15 febbraio 1949, p. 252.

⁶⁴⁹ *Ivi*, p. 253.

⁶⁵⁰ *Ibidem*.

dimostra una riuscita “fusione” fra tecnica teatrale e cinematografica.⁶⁵¹ Anche nel caso di *Enrico V*, recensito l’anno dopo in occasione della sua uscita in Italia, Aristarco torna a parlare di armonia tra forma e contenuto come condizione necessaria per la riuscita di un’opera cinematografica. Ai critici del cinema teatrale di Olivier, Aristarco risponde che

[È] logico che il vero cinema non consiste (o per lo meno non consiste soltanto) nel fatto di superare le limitazioni imposte dal teatro: le quali non sono paralizzanti sul piano dei risultati artistici; opinioni a questa contrarie conducono ad una errata interpretazione del movimento, inteso senza dubbio nel suo significato più esterno che interno, più meccanico che psicologico.⁶⁵²

L’“artisticità” di *Enrico V* o di *Amleto* “non può essere giudicata in proporzione diretta al valore ‘cinematografico’ del film”, valore che per Aristarco è insufficiente a giudicare la riuscita di un’opera.⁶⁵³ La critica deve ricordare che “l’esame degli elementi ritenuti antifilmici non esclude che l’opera abbia una sua ‘fotogenia” e che finché il regista adatta con consapevolezza e coerenza la forma ai contenuti (in questo caso di origine teatrale), la sua non è semplicemente “traduzione-interpretazione” ma la creazione di un artista.⁶⁵⁴

Il momento di più esplicita esposizione da parte di Aristarco delle proprie idee e proposte in merito alla pratica critica è l’articolo dell’ottobre 1950 *Urgenza di una revisione dell’attuale indagine critica*, nel quale raccoglie e sistema i tanti appelli per una presa di coscienza e avanzamento qualitativo della critica italiana sua contemporanea lanciati in tanti contributi scritti su diversi quotidiani e periodici negli anni precedenti, dal *Padano* a *Sequenze*.⁶⁵⁵ Nell’articolo, che secondo Brunetta col tempo diventa “un vero e proprio manifesto per la formazione di un vasto fronte della cultura cinematografica”,⁶⁵⁶ Aristarco esordisce dichiarandosi soddisfatto della serietà e dell’“impegno filologico” dimostrati dalla critica cinematografica di molte riviste specializzate. Queste qualità sono espresse da riviste come *Cinema*, *Bianco e Nero* o *Sequenze* e da studiosi come Chiarini, Barbaro o

⁶⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵² Aristarco, Guido, “Enrico V”, *Cinema*, nuova serie, a. III, n. 33, 28 febbraio 1950, p. 124.

⁶⁵³ *Ivi*, pp. 124-135.

⁶⁵⁴ *Ivi*, p. 125.

⁶⁵⁵ Parte dell’articolo riprende direttamente, al punto da ripeterne alcuni passaggi, i già citati “Il tempo dei poeti” (da *La Critica Cinematografica*) e (“Nascita della teoria” da *Sequenze*). L’interesse per la teoria e per la formazione della critica è una costante da anni. Già nel 1943 Aristarco aveva suggerito di aumentare nelle biblioteche d’Italia la quantità di libri che trattassero seriamente di cinema al fine di formare una “coscienza cinematografica” basata sui testi di autori come Pudovkin, Balasz, Rotha, Arnheim. Aristarco, Guido, “Vogliamo erudirci!”, *Film*, a. VI, n. 34, 28 agosto 1943, p. 11.

⁶⁵⁶ Brunetta, “Il cinema neorealista italiano”, cit., p. 331.

Viazzi, che hanno “contribuito ad avvicinare al film uomini della cultura ufficiale”.⁶⁵⁷ Se però la “cultura ufficiale” si è finalmente avvicinata al cinema, continua Aristarco, è ora necessario che anche i critici cinematografici si avvicinino alla cultura. La critica cinematografica è ancora offuscata nei suoi giudizi da una serie di equivoci che la sviano e rallentano. Essa pecca di eccessivo formalismo, un atteggiamento che la spinge a “giudicare un film soltanto dal punto di vista cinematografico” e a ostinarsi a parlare di specifico filmico a proposito di tecniche già presenti in altre arti, confondendo quindi “la trattazione estetica con quella grammaticale”.⁶⁵⁸ Non sempre però nel cinema le immagini prevalgono sulle parole, sostiene Aristarco – che qui riprende la tesi introdotta nelle sue recensioni ad *Amleto* ed *Enrico V* – talvolta lo stile visivo è secondario ad altri elementi che decretano la riuscita di un film. La critica deve insomma andare oltre le immagini, rivedere i criteri che impiega per giudicare un'opera accettando che non tutti i registi fanno “cinema cinematografico” e, anzi, che se un tempo puntare su mezzi espressivi come il montaggio era un’“esigenza storica” per distinguere la nuova arte, ora il cinema si è evoluto.⁶⁵⁹ “Per altre esigenze storiche oggi è necessario [...] allontanarsi da ogni analisi del tutto formalistica”, spiega Aristarco, per il quale un elemento visivo non può essere fine a sé stesso ma deve avere una propria giustificazione, datagli dal regista e che è compito della critica saper individuare. La critica deve accettare che:

Film e sequenze cosiddetti ‘cinematograficamente’ belli, magistrali, suggestivi ecc., troveranno i loro determinati valori, le loro intime giustificazioni se impiegati in funzione psicologica, spirituale, tematica: ammesso che questi film e queste sequenze abbiano psicologie e contenuti: elementi necessari per l'opera che voglia essere d'arte.⁶⁶⁰

Per Aristarco, quindi, è giunto il momento che la critica faccia un salto di qualità, tornando al passo coi tempi. Affrontare criticamente un film non significa solo analizzarne le caratteristiche formali, ma risalire sia alle sue fonti “storiche e letterarie, sociali e teatrali”, sia “alle diverse condizioni ambientali” nelle quali esso nasce. Per quanto utile sia stato il contributo del pensiero critico-teorico dell'anteguerra nell'aiutare il cinema ad essere riconosciuto come fatto di cultura, esso ha esaurito la propria funzione e ormai “il film,

⁶⁵⁷ Aristarco, Guido, “Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica”, *Cinema*, nuova serie, Milano, a. III, n. 48, 15 ottobre 1950, p. 217.

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

⁶⁵⁹ *Ivi*, p. 218.

⁶⁶⁰ *Ibidem*.

come opera d'arte, è andato più avanti della letteratura cinematografica". In conclusione, un nuovo cinema necessita di una nuova critica:

[Lo] studioso di fronte ad opere nuove nella struttura e nel contenuto, non sa più trovare, nel suo bagaglio di cognizioni, il linguaggio critico necessario per l'indagine [...]. [C]i sembra che uno dei compiti principali, per i saggisti cinematografici, sia quello di iniziare un vasto e comune lavoro di ricerca volto a trovare questo linguaggio.⁶⁶¹

Alla luce di questa breve presentazione di alcuni dei contributi aristarchiani a *Cinema*, è chiaro che la duplice missione del critico – sostenere il nuovo cinema e incoraggiare una nuova critica capace di trattarlo adeguatamente – sia anche funzionale al sostegno della propria idea di cinema e di critica, in un costante sforzo per “dettare legge” nel proprio campo culturale in linea con le tendenze comuni alla critica descritte da Bourdieu.⁶⁶² Negli anni di *Cinema*, i parametri di giudizio adottati diventano più rigidi, agli aspetti formali sono sempre più spesso preferiti quelli narrativi, storici e ideologici, nelle valutazioni inizia a emergere gradualmente una propensione per un discrimine quasi manicheo fra giusto e sbagliato, e la severità del critico finisce non solo col colpire i film, ma anche i registi che ne sono stati responsabili e i colleghi che se ne sono occupati. L'Aristarco di *Cinema* è ancora un critico crociano, o un crociano che sta diventando gramsciano. Nel primo Aristarco, quello del *Padano*, era forte l'influenza del pensiero di Croce, con l'idea dell'arte come pura intuizione, autonoma da fini pratici e questioni morali e politiche. Nel dopoguerra permane l'idea – crociana – che l'arte nasca da una sintesi di contenuto (sentimento) e forma (espressione), due elementi che devono essere uniformi, in armonia. La riflessione resta ancorata alla definizione di cosa sia o non sia arte, ma inizia a introdursi nelle recensioni anche l'idea – gramsciana – che il contenuto sia storicamente determinato e che l'opera d'arte non nasca da una pura intuizione astratta e atemporale. L'artista è culturalmente e storicamente situato e quindi influenzato dal contesto in cui opera. Aristarco sarà quindi sempre più interessato a un cinema realista capace di storicizzare i conflitti che illustra, dimostrare gramscianamente la propria natura di prodotto storico. Questa tendenza sarà accentuata negli anni di *Cinema Nuovo* con

⁶⁶¹ *Ibidem*. Cfr. l'invito da parte di Lizzani, di qualche mese successivo, a storicizzare il dibattito lanciato da Aristarco per osservare dalla giusta prospettiva e non sottovalutare il contributo innovativo alla riflessione sul cinema dei critici del periodo 1941-1943. Lizzani, Carlo, “Storicizzare la polemica sulla revisione critica”, *Cinema*, nuova serie, a. IV, n. 55, 1 febbraio 1951, p. 36.

⁶⁶² Cfr. Bourdieu, “Le regole dell'arte”, cit., pp. 230-232.

continuo approfondimento dell'arte come rispecchiamento critico della realtà storico-sociale, anche a seguito della pubblicazione da parte di Einaudi di opere di György Lukács come i *Saggi sul realismo* (1950), *Il marxismo e la critica letteraria* (1953) o *Il significato attuale di realismo critico* (1956).

5.4.2 – In libreria: *L'arte del film* e *Storia delle teoriche del film*

L'interesse per la teoria cinematografica, dimostrato sin da *Invito alle immagini* e ribadito nel dopoguerra in tanti articoli quotidiani o con la sua collaborazione a *Sequenze e Bianco e Nero*, trova in questi anni un suo esito più compiuto nella pubblicazione ravvicinata di due volumi: *L'arte del film* (Bompiani, 1950) e *Storia delle teoriche del film* (Einaudi, 1951). A livello generazionale, questi due volumi pionieristici appaiono come conseguenza naturale di tutta la fase di innamoramento per la teoria in cui era passata la generazione dei critici formati negli anni Trenta e Quaranta: in questo senso, i due volumi rappresentano il momento di maturazione di questa passione giovanile e ne offrono una prima grande sistematizzazione, completata da Aristarco ma resa possibile dall'apporto diretto e indiretto dei tanti critici che, negli anni precedenti, avevano contribuito a introdurre in Italia l'opera di qualche teorico traducendola, commentandola o citandola. A livello personale, questi due volumi sono invece la risposta più eloquente all'appello per la "revisione critica" che lo stesso Aristarco aveva appena lanciato sulle pagine di *Cinema* e, allo stesso tempo, rappresentano quasi una sfida da lui rivolta ai colleghi, che non hanno più scuse per le loro lacune teoriche avendo ora a disposizione in italiano sia un'antologia che un "manuale" su cui formarsi.

Il collage di lunghe citazioni teorico-critiche altrui e di riscritture di articoli propri apparsi in precedenza su diverse testate che funge da prefazione a *L'arte del film* diventa una lunga perorazione a sostegno di una legittimazione del cinema come arte e un invito alla critica cinematografica a "maturare" dotandosi degli strumenti adatti per giudicare una forma d'arte. Nelle prime pagine si alternano l'appello di Balázs agli intellettuali affinché considerino e meditino sul cinema, le dichiarazioni in merito alla pari dignità artistica fra un film e un quadro da parte di Carlo Ludovico Ragghianti e, immancabile, la "calma e obiettiva" voce di Benedetto Croce nell'atto di concedere anche al cinema un posto fra le

arti.⁶⁶³ La prefazione prosegue su questi toni, presentando via via i vari teorici antologizzati secondo un criterio “storico-critico”,⁶⁶⁴ ossia disponendo i loro testi secondo criteri di contrasto fra tesi diverse,⁶⁶⁵ ma sempre al servizio del duplice obiettivo di Aristarco: diffondere nel campo culturale italiano “l’esigenza di inserire il cinema nei problemi dell’arte”⁶⁶⁶ e svecchiare “la critica ancor ferma al passato”.⁶⁶⁷ Con la pubblicazione del suo primo libro, oltre a presentarsi come principale promotore di un rinnovamento interno al suo stesso ambito di attività, Aristarco dimostra soprattutto di saper gestire con competenza un’ampia gamma di testi, autori e teorie, ottenendo così una preziosa patente di autorevolezza utilizzabile a proprio vantaggio nell’arena critica.⁶⁶⁸ Nonostante la notevole eccezione di Barbaro – che nota nel testo la presenza di ripetizioni, refusi e persino plagi⁶⁶⁹ – il volume ottiene una buona accoglienza e vince il “Premio Pasinetti” come miglior libro di cinema.

⁶⁶³ Aristarco, Guido, *L’arte del film*, Milano, Bompiani, 1950, pp. V-VI. Aristarco si riferisce alla celeberrima lettera di Croce a Chiarini: Croce, Benedetto, “Una lettera”, *Bianco e Nero*, a. II, n. 10, 1948, pp. 3-4.

⁶⁶⁴ Sottotitolato *Un’antologia storico-critica*, il volume presenta testi scelti di una ventina di autori italiani e stranieri, ciascuno introdotto dal curatore e inserito in una di tre macrosezioni: “Problemi estetici”, “I mezzi espressivi” e, comprendente anche scritti di Croce e Gentile, “Posizioni della cultura nei confronti del cinema”.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. XXXI.

⁶⁶⁶ *Ivi*, p. XXIX. Più precisamente, una parte del cinema, in quanto: “Ci sono film a posto con la grammatica e la sintassi i quali non appartengono al cinema come arte, proprio come esistono romanzi grammaticalmente e sintatticamente irreprensibili che non costituiscono buona letteratura”. *Ivi*, p. XIV. Questa parte di introduzione ricalca quanto Aristarco aveva già affermato su *Cinema* recensendo i film scespiriani di Olivier.

⁶⁶⁷ *Ivi*, p. XXXI.

⁶⁶⁸ Anche alcune delle recensioni al libro si soffermano sulla serietà e la preparazione di Aristarco. L’autore di *L’Arte del film* è “uno dei più muniti e rigorosi cultori della critica cinematografica in Italia” (Caglio), e ha curato l’antologia “con rigore studioso e attenzione polemica”, realizzando dopo “anni di ricerche e fatiche” (Del Buono), un libro “indubbiamente polemico” ma che dimostra “rigorosa imparzialità e accuratezza di selezione” (Romano). Caglio, Luigi, “Libri italiani”, *Quaderni Grigionitaliani*, a. XX, n. 2, gennaio 1951, p. 158; Del Buono, Oreste, “I creatori del film a colloquio nel tempo”, *Milano Sera*, 28 dicembre 1950; Romano, Raffaello, “L’arte del film”, *Corriere Lombardo*, 19 dicembre 1950.

⁶⁶⁹ Barbaro, Umberto, “L’arte del film, analisi di un metodo”, *Filmcritica*, n. 3, febbraio 1951, pp. 82-84. La replica di Aristarco non si fa attendere: Aristarco, Guido “A proposito di ‘L’arte del film’”, *Filmcritica*, n. 4, marzo 1951, pp.132-135.

RUDOLF ARNHEIM
SARAH LAWRENCE COLLEGE
BRONXVILLE, NEW YORK

26 marzo 1949

Gentile Aristarco,
Sono contento di sapere che gli studiosi del cinema italiani si ricordano di me. D'altra parte, mi dispiace che ho poco da offrire. Poche settimane fa, in una lettera a Fernando di Giammatteo (Torino, Corso Tassoni, 14) ho brevemente descritto lo sviluppo del mio lavoro negli ultimi anni. Se lei vuol rivolgersi da Giammatteo, sono sicuro che egli le farà vedere questa lettera. Non ripeterò, quindi, quel che ho detto lì.
Ieri ho ricevuto un numero di Cinema (# 9) e mi sono piaciuto di vedere quanto rassomiglia a quel che facevamo prima del '39 e che, in Italia, c'è sempre un interesse serio per i problemi cinematografici. Se potessi, avrei piacere di mandarle qualcosa di mio, ma siccome il tempo che mi rimane da scrivere è limitato debbo concentrare i miei sforzi sulle poche cose che sono più importanti per me in questo momento, cioè un libro sull'psicologia dell'arte, e qualche articolo scientifico.
Nel frattempo le mando una bibliografia delle cose principali che ho fatte negli ultimi anni.

"The World of the Daytime Serial", in: Radio Research, 1942/43. New York 1944, Casa ed. Duell, Sloan and Pearce. (Questo è uno studio sul contenuto di certi tipi di radiodramma della radio americana.)

"Gestalt and Art". Journal of Aesthetics and Art Criticism, New York 1943, volume 2.

"Perceptual Abstraction and Art". Psychological Review, volume 54, 1947.

"Psychological Notes on the Poetical Process", in: Poets at Work, New York 1948, Casa Editrice Harcourt Brace & Co.

"The Holes of Henry Moore: On the Function of Space in Sculpture". Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 7, 1948.

"The Gestalt Psychology of Expression", da pubblicarsi, Psychological Review, vol. 56, 1949.

Se ha bisogno di altro, me lo faccia sapere. Mi ha fatto piacere di trovare in Cinema il nome di Giuseppe di Santis. Gli dia i miei saluti e gli dica per favore che sarei contento di avere le sue notizie e anche quelle di Domenico Purificato, Gianni Puccini, Pietro Ingrao, ecc.

Distinti saluti,

Rudolf Arnheim

Figura 9 Contatti con teorici stranieri: prima lettera di Rudolf Arnheim ad Aristarco conservata nel Fondo (cfr. Cap. 7.2.2). FGA, Bo, 93.

Se lo scopo principale di *L'Arte del film* è offrire in un volume unico una raccolta ragionata di testi dei principali teorici europei, il libro funge anche da preludio alla *Storia delle teorie del film*, pubblicata un anno dopo, che diverrà l'opera più celebre e tradotta di

Aristarco. *Storia delle teoriche*, è pubblicata nella prestigiosa collana “Saggi” di Einaudi, che l’editore torinese ha rilanciato nel dopoguerra come punta di diamante della sua opera di promozione di una nuova cultura democratica.⁶⁷⁰ Il libro è una raccolta di saggi dedicati i teorici dell’anteguerra che erano già stati antologizzati e brevemente introdotti in *L’arte del film*. In un percorso che parte da Canudo e termina con Croce, Aristarco presenta la teoria cinematografica come un fenomeno che, almeno idealmente, dovrebbe evolversi insieme al cinema accompagnandolo da una fase “primitiva” fino all’attuale maturazione (realistica). Se nel presentare i diversi teorici Aristarco cerca di mantenersi “neutrale”, pur non rinunciando a lasciar trapelare il proprio giudizio personale, spesso sfavorevole, il critico si concede una lunga sezione finale. La nota conclusiva al volume espande ulteriormente quanto già affermato in *Urgenza di una revisione dell’attuale indagine critica* e in *L’arte del film*, rappresentando un compendio della riflessione sulla critica di Aristarco all’alba degli anni Cinquanta. Ancora una volta si insiste su un superamento di molte delle stesse teorie presentate, che vanno conosciute sia al fine di ottenere una più completa formazione storico-critica, sia per riuscire ad aggiornarle, fino a superarle, alla luce del nuovo cinema del dopoguerra. Per Aristarco, la letteratura cinematografica “troppo spesso vive del tutto isolata e a sé stante, agisce cioè in un campo dai confini rigorosamente delimitati”⁶⁷¹ e per questo non è capace di affrontare adeguatamente il cinema contemporaneo. La critica del dopoguerra ha smesso di evolversi, “si è fermata, nella maggior parte dei casi, su posizioni che allora erano d’avanguardia, e oggi più non lo sono: proprio per un ulteriore avanzamento della cultura. Avanzamento che trova spesso il film, come opera d’arte, più avanti della critica cinematografica”.⁶⁷² La *Storia delle teoriche* contribuisce ad aumentare ulteriormente l’aura di autorevolezza di Aristarco e, di conseguenza, ad aprirgli nuove porte. Significativa è una lettera di Tullio Kezich del novembre 1951:

La *Storia delle teoriche* è, finalmente, “L’Aristarco”: e non ti so dire quanto piacere mi abbia fatto questo tuo nuovo grande successo. [...] C’è un’altra novità, che in parte ti riguarda. Non è impossibile che il professor Luigi Coletti, ordinario di Storia dell’Arte alla nostra Università, mi conceda di fare la prima tesi di lettere sul cinema. La

⁶⁷⁰ Piazzoni, Irene, *Il Novecento dei libri. Una storia dell’editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021, pp. 152-155.

⁶⁷¹ Aristarco, Guido, *Storia delle teoriche del film*, Torino, Einaudi, 1951, (II ed. 1960), p. 341.

⁶⁷² *Ivi*, p. 394.

pubblicazione della tua *Storia* da parte di Einaudi comincia a muovere anche gli ambienti accademici.⁶⁷³

Parte della previsione di Kezich si avvera, e alla fine dell'anno accademico 1951-1952 Aristarco tiene per la prima volta nella sua carriera un corso universitario, organizzato dal Circolo (o Centro) Universitario Cinematografico (CUC) milanese presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Milano. Il corso, che si intitola "Evoluzione della teorica del film", è una breve storia delle teorie sul cinema che segue una versione semplificata della suddivisione cronologica adottata da Aristarco nei suoi due libri, discutendo i "precursori" Canudo, Delluc, Dulac e Richter, i "sistematori" Balázs, Pudovkin, Ejzenstejn, Arnheim e i "divulgatori" Rotha e Spottiswoode, per poi presentare il contributo italiano alla teoria cinematografica di Chiarini e Barbaro. Le linee generali del corso sono esposte in un bollettino del CUC Milanese, forse scritto dallo stesso Aristarco, che si presenta come un ulteriore sunto di quanto già espresso nella prefazione di *L'arte del film*. Nel bollettino, dopo una panoramica delle diverse posizioni riguardo al cinema di alcuni letterati e intellettuali dell'anteguerra e un rimando alle parole favorevoli di Croce e Gentile, si legge:

Queste ed altre poche posizioni favorevoli della cultura nei confronti del cinema, vengono a coronare tutto un movimento intellettuale cinematografico il quale, sin dal 1911, cercava di sostenere il film come opera d'arte, di far nascere cioè [...] un'adeguata teoria, e principi generali e particolari del nuovo mezzo di espressione. E la letteratura sull'argomento è più nutrita di quanto, a prima vista, si possa credere: è materia sufficiente per una storia o comunque per un panorama critico.⁶⁷⁴

Il pionieristico corso di Aristarco del 1952 è parte di quel movimento di avanscoperta da parte della critica cinematografica italiana degli anni Cinquanta che, con l'aiuto dei CUC, sta cercando una propria legittimazione culturale mediante l'ingrasso nell'istituzione accademica. L'anno successivo al corso milanese, Aristarco è invitato ad assistere al "Primo convegno nazionale dei centri universitari cinematografici" (La Spezia, 26-29 luglio 1953),⁶⁷⁵ evento che segna un momento di prima coordinazione delle tante

⁶⁷³ Trieste, 2 novembre [1951]. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁶⁷⁴ Anonimo, "Linee generali del corso di G. Aristarco su 'Evoluzione della teorica del film'", *Corsi, discussioni, conferenze. Anno accademico 1951-1952*, Milano, Circolo Universitario Cinematografico Milanese, 1952, p. 1.

⁶⁷⁵ Lettera di Paolo Cabras e Brunello Vigezzi, Roma, 19 luglio 1953. FGA, Bo, 8.

iniziative sul cinema autonome e disperse in atenei di tutto il paese.⁶⁷⁶ Per il resto degli anni Cinquanta, e oltre, Aristarco dedicherà ampio spazio su *Cinema Nuovo* alla questione dell'insegnamento del cinema nelle università italiane e, sempre su invito del CUC milanese, tornerà a tenere corsi sul cinema all'Università di Milano negli anni accademici 1958-1959 e 1959-1960. Una nuova proposta di insegnamento simil-universitario giunge infine nel 1962 da Giorgio Tinazzi, neo-segretario del Centro Cinematografico degli studenti dell'Università di Padova. Tinazzi annuncia l'intenzione di voler affiancare all'attività del Centro quella di un nuovo Istituto del Cinema al fine di "affiancare alla normale attività di proiezione, quella più specifica di studio, di elaborazione, di ricerca, che ci può portare a un inserimento attivo nell'Università".⁶⁷⁷ La proposta di Tinazzi giunge in un periodo di particolare fermento per il CUC padovano e di iniziative volte a una maggiore integrazione del cinema negli insegnamenti universitari sostenute da docenti come Giuseppe Flores D'Arcais.⁶⁷⁸ Aristarco è chiamato a collaborare a questo progetto che, nei piani di Tinazzi, prevede un ciclo di lezioni ("12 o 13, una a settimana, con pubblicazione di dispense"), un seminario di studi ("ricerche, inchieste pubblicazioni") e proiezioni.⁶⁷⁹ Impegnato prima con un viaggio imminente al Festival di Mar del Plata e in seguito con impegni di redazione, Aristarco rimanda la decisione a collaborare e del suo coinvolgimento nell'ateneo padovano non resta altra traccia nel carteggio con Tinazzi. La collaborazione fra i due proseguirà per via editoriale.⁶⁸⁰

⁶⁷⁶ Al convegno, organizzato dall'Unione nazionale universitaria rappresentativa italiana (UNURI), partecipano delegazioni da Cagliari, Catania, Bologna, Ferrara, Firenze, Genova, Milano, Modena, Napoli, Pavia, Pisa, Roma, Sassari e Trieste, oltre a rappresentanti di altri atenei. UNURI, *Cinema e università*, Atti del primo convegno nazionale dei centri universitari cinematografici, La Spezia, 26-29 luglio 1953, La Spezia, 1953, p. 1. Sul convegno cfr. Fidotta, Giuseppe, Mariani, Andrea, "L'avvenire della cultura cinematografica e nelle mani dei cuc'. I centri universitari cinematografici (1948-1968)", in Bruni, David; Floris, Antioco; Locatelli, Massimo; Venturini, Simone (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra*, Roma, Carocci, 2016, pp. 46-55.

⁶⁷⁷ Tinazzi ad Aristarco, Padova, 16 marzo 1962. FGA, Ro, Corrispondenza Se-Ti.

⁶⁷⁸ Lotti, Denis, "Il cinema come disciplina. Il caso padovano", in Bruni, David; Floris, Antioco; Locatelli, Massimo; Venturini, Simone (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 162-163.

⁶⁷⁹ Tinazzi ad Aristarco, Padova, 8 giugno [1962]. FGA, Ro, Corrispondenza Se-Ti.

⁶⁸⁰ Aristarco offre consigli per la collana "Biblioteca di cultura cinematografica" (Marsilio) da poco fondata da Tinazzi e collabora al volume curato da quest'ultimo *Il nuovo cinema italiano*, (Centro Universitario Cinematografico, Padova, 1963). Lotti, "Il cinema come disciplina. Il caso padovano", cit., p. 162. Tinazzi ad Aristarco, Padova, 15 dicembre [1965]; Aristarco a Tinazzi, Milano, 28 dicembre 1965; Tinazzi ad Aristarco, Padova, 11 gennaio [1966]. Tutte in FGA, Ro, Corrispondenza Se-Ti.

RUDOLF ARNHEIM
SARAH LAWRENCE COLLEGE
BRONXVILLE, NEW YORK

23 febbraio 1953

Egr. sig. Guido Aristarco
Cinema Nuovo
via Enrico Noe 25
Milano, Italy

Caro Aristarco:

Da quando ricevetti la sua gentile lettera del 3 novembre ho voluto risponderle per ringraziarla della fotografia di Ballet Mécanique e per dirle che, purtroppo, non era quella che mi serve. Ne erano due, la faccia verticale che lei mi mandò e poi una raccorciata, vista dal basso, così:



Posso abusare di nuovo della sua pazienza e cortesia per domandarle se ha una copia di quella e me la presterebbe? Mi farebbe davvero un grande piacere. Il libro ormai si trova in

istampa e dovrebbe uscire in autunno. Fra altre cose conterra un capitolo sul movimento in cui si parla del cinematografo, del teatro, e della danza.

Ultimamente ho sentito parlare varie persone di traduzioni in inglese dei suoi libri, Hans Richter, Arthur Knight, S. Kracauer. Speriamo che qualche cosa ne venga fuori. Se avessi tempo mi offrirei come traduttore io, ma come si fa se si è tanto occupato dall'insegnamento universitario che non c'è tempo nemmeno per le cose proprie?

Di film ho visti pochi. Due Soldi di Speranza mi sembra una cosa straordinaria piena di simbolismo inconspicuo ma potentemente poetico. Adesso tutti i giornali sono pieni del busto della Mangano. La cosa la più remarchevole e Cinerama. Non si crederebbe che un puro allargamento dello schermo senza uso di vera stereoscopia possa produrre un'impressione di profondità così sbalorditiva. Si tratta, in sostanza, del vecchio metodo a tre schermi di Gance nel Napoleone più stereoscopia del suono. E' magnifico per i documentari, cioè per l'illusione della realtà mentre artisticamente sarebbe la fine, dato che non c'è inquadratura. Ci si trova attornati completamente da un'immagine infinita.

Grazie e saluti

Rudolf Arnheim

PS. Grazie anche del numero di Cinema Nuovo, che si presenta davvero bene. Auguri.

Figura 10 Contatti fra teorici. Arnheim ad Aristarco, New York, 23 febbraio 1953. FGA, Bo, 93.

5.4.3 – Tempesta in redazione

Dal n. 95, il nome di Aristarco sparisce dalla rivista, senza note di commento in proposito.⁶⁸¹ I motivi del cambiamento non saranno mai veramente chiariti: stando a Baracco, Aristarco è stato licenziato da Vitagliano per questioni economiche, dopo essersi dichiarato insoddisfatto del proprio stipendio; per Aristarco, Baracco e alcuni “romani” (come Giuseppe Sala), da lui politicamente molto distanti, avrebbero cospirato al fine di rendergli impossibile il lavoro nella rivista. Sono contrastanti anche le versioni di due commentatori successivi che ebbero rapporti professionali con le parti in causa. Davide Turconi, amico di Baracco e successore ad Aristarco nel ruolo di caporedattore a *Cinema*, in una nota autobiografica scritta decenni dopo scrive:

[A] seguito di un insanabile disaccordo tra Aristarco e la signora Vitagliano quest'ultima decise il licenziamento del primo. [...] mi recai da [Franco] Berutti il quale, lavorando alla Vitagliano, doveva essere al corrente del motivo per cui Aristarco era stato licenziato. Berutti mi assicurò che il licenziamento di Aristarco era dovuto a divergenze di carattere finanziario ed allora mi recai da Aristarco per informarlo della proposta che mi aveva fatto Baracco. Aristarco mi sconsigliò dall'accettarla perché egli era in trattative per la pubblicazione di un nuovo quindicinale di cinema [...]. Inoltre, aggiunse che tutti i collaboratori di “Cinema” erano solidali con lui, che in redazione non esistevano articoli di riserva.⁶⁸²

L'abbandono/epurazione di Aristarco provoca un terremoto all'interno della redazione di *Cinema*, che da un numero all'altro perde molti dei suoi critici migliori. Ricorda Turconi che “pressoché tutti i vecchi collaboratori ed i tre principali corrispondenti dall'estero erano solidali con Aristarco”.⁶⁸³ Possibili motivi politici dietro alla svolta redazionale di

⁶⁸¹ Anche sui numeri di *Cinema* successivi al n. 94 non ci sono riferimenti espliciti ai fatti né, tantomeno, spiegazioni circa la partenza di Aristarco. I pochi indizi del fatto sono l'assenza repentina di grandi nomi nel n.95 e una nota nel n.96: “Tullio Kezich ed Ezio Curti tengono a dichiarare che i loro articoli apparsi nel numero scorso di ‘Cinema’ [...] sono stati pubblicati contro la loro volontà”. Qualche accenno a cambiamenti occorsi nella redazione si trova anche nelle risposte alle lettere dei lettori, come nel n. 98 del 30 novembre 1952: “Neppure io so trovare una spiegazione all'improvviso congedo dato alle ‘stellette’ nella pagina delle critiche di *Cinema*” o “Dei ritardi di *Cinema* io non sono responsabile: è un problema squisitamente organizzativo, leggermente complicato da altre questioni”.

⁶⁸² Turconi, Davide, “Ricordi di un bibliofilo e storico del cinema”, *Bollettino per Biblioteche*, n. 36, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1991, pp. 47-53. Online: <http://www-3.unipv.it/cinema/extra/turconibibliofilo.htm>. Ultimo accesso 20 settembre 2023.

⁶⁸³ Turconi aggiunge che, nonostante il rientro di qualche disertore, i collaboratori da Londra, Parigi e New York dovettero essere definitivamente rimpiazzati. *Ibidem*.

Cinema sono invece suggeriti da Lorenzo Pellizzari, per anni a fianco di Aristarco a *Cinema Nuovo*, che parla di “allontanamento forzato”⁶⁸⁴ e di “un segnale deciso di restaurazione” da accostare all’allontanamento di Chiarini da *Bianco e Nero* nel 1951, quando la rivista affidata al “burocrate” Giuseppe Sala e perde i collaboratori di tendenze marxiste.⁶⁸⁵

Le lettere inviate da Aristarco a Renzo Renzi tra il 1951 e il 1952 sembrano avvalorare la tesi dei motivi ideologici, più che di quelli economici, dietro all’uscita di Aristarco e degli altri critici da *Cinema*. Le prime avvisaglie di possibili tensioni con Baracco sono già presenti in alcune lettere del 1951, nelle quali comincia a emergere il problema delle divergenze ideologiche con Aristarco. Il primo motivo di contesa è un articolo polemico scritto da Renzi a inizio 1951 a proposito del quale Aristarco, ancor prima della sua pubblicazione su *Cinema*, scrive che “Susciterà più di una polemica, credo”.⁶⁸⁶ Il pezzo di Renzi, pubblicato in apertura del n.55, è tentativo di “avvicinamento” fra i festival di Karlovy Vary e Venezia, “nemici” in quanto vicini a sfere d’influenza (geo)politica contrapposte. La diplomatica proposta di Renzi è di formare un gruppo di critici cinematografici “di tutte le tendenze” per un viaggio organizzato da *Cinema* al festival cecoslovacco, con l’obiettivo di avviare “un ristabilimento dei rapporti tra Karlovy Vary e Venezia” e favorire l’invio al Lido e nelle sale italiane di “film russi, cecoslovacchi, ungheresi, polacchi, oggi vergognosamente assenti”.⁶⁸⁷ Come aveva previsto Aristarco, l’articolo suscita effettivamente una lunga serie di polemiche che si protrae fino all’aprile dell’anno seguente,⁶⁸⁸ provoca le proteste della dirigenza del Festival di Venezia,⁶⁸⁹ e conferma ad Aristarco l’incompatibilità critica e ideologica del suo progetto culturale rispetto alla direzione di Baracco (“I ‘capi’ milanesi sono sempre più contro di te, e di me: saremmo dei provocatori”).⁶⁹⁰ Col nuovo anno la situazione diventa più tesa:

I miei rapporti con certe persone vanno sempre più raffreddandosi. A proposito di altre persone, hai saputo di *Bianco e Nero*? Chiarini è stato esonerato dal dirigere la

⁶⁸⁴ Pellizzari, “Guido, di nome e di fatto”, cit., p. 369.

⁶⁸⁵ Pellizzari, “Il cinema pensato”, cit., pp. 517-518.

⁶⁸⁶ Milano, 31 gennaio 1951. FRR, Aristarco, 1.

⁶⁸⁷ Renzi, Renzo, “Passaporto per Karlovy Vary”, *Cinema*, nuova serie, a. IV, n. 55, 1 febbraio 1951, p. 29.

⁶⁸⁸ Lettere in riferimento all’articolo e relative risposte di Renzi sono presenti nei nn. 73, 77 e 84. Le proteste arrivano anche da sinistra, dato che Renzi nel suo articolo aveva lamentato il fatto che a Karlovy Vary erano invitati solamente critici comunisti. Renzi commenta la polemica in Renzi, Renzo, “Il nuovo ‘Dizionario della paura’”, in Renzi, Renzo, *La bella stagione. Scontri e incontri negli anni d’oro del cinema italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2001, p. 45.

⁶⁸⁹ La protesta dei dirigenti del Festival viene poi ritirata poco prima pubblicazione. *Ibidem*.

⁶⁹⁰ Milano, 23 luglio 1951. FRR, Aristarco, 1.

rivista. *Cinema* rimane così l'unica rivista indipendente, in Italia, di cinema. E speriamo che possa durare. La mia, è una lotta quotidiana. Ho bisogno del tuo aiuto.⁶⁹¹

L'indipendenza che Aristarco cerca di mantenere e la lotta culturale che prova a mandare avanti sono però ostacolate da Baracco e alcuni redattori, che non gradiscono che *Cinema* tratti questioni troppo apertamente politiche. Dopo la polemica su Karlovy Vary, una nuova occasione di discordia interna arriva a marzo, quando Aristarco aggiunge alla sua recensione di *Umberto D.* una "noticina" ad Andreotti in risposta all'articolo-lettera aperta che quest'ultimo aveva indirizzato a De Sica criticando il pessimismo del suo film e il modo in cui aveva ritratto l'Italia contemporanea e invitandolo a creare raffigurazioni positive (ed esportabili) della nazione.⁶⁹² Dopo aver letto l'intervento di Andreotti in anteprima su un notiziario Ansa, Aristarco ne cita alcuni estratti e così commenta l'invito rivolto a De Sica dal Sottosegretario di ritrovare l'ottimismo di *Miracolo a Milano*: "Se questo invito e questo consiglio sono strettamente personali, francamente non ci riguardano; ma se essi sono l'eco di una 'raccomandazione' più o meno cattolicamente ufficiosa, allora la cosa diventa piuttosto grave e allarmante".⁶⁹³ A un mese dalla pubblicazione della nota, Aristarco scrive a Renzi:

[Q]uella noticina, molto garbata ed educata (almeno così a me sembra) ha suscitato un finimondo. Ti parlerò a lungo, a voce, dell'"incidente". Parlare in libertà e con tolleranza diventa sempre più difficile, caro Renzo. Si dice (e non si dice soltanto, sembra) che i "chierici", una volta conquistato *Bianco e Nero*, vogliono assalire la "cittadella" di *Cinema*. La nostra rivista dà fastidio, e non poco.⁶⁹⁴

In questo periodo, Aristarco sembra credere ancora in *Cinema* come piattaforma su cui sviluppare il suo progetto di rinnovamento culturale e cerca di mantenere coeso attorno a sé il gruppo dei redattori più fidati, a cominciare da Renzi. "Dobbiamo rimanere sempre più vicini, altrimenti non so come andremo a finire (anzi: lo so molto bene, purtroppo)",⁶⁹⁵ scrive Aristarco all'amico, cercando di tenerlo a freno dal provocare ulteriormente Andreotti: "Puoi dunque comprendere come la tua proposta (la polemica con Andreotti)

⁶⁹¹ Milano, 7 gennaio 1952. FRR, Aristarco, 1.

⁶⁹² L'intervento di Andreotti *Piaghe sociali e necessità di redenzione* è pubblicato sul quindicinale democristiano *Libertas* (a. I, n. 7, 28 febbraio 1952).

⁶⁹³ Aristarco, Guido, "Umberto D.", *Cinema*, nuova serie, a. V, n. 80, 15 febbraio 1952, p. 84.

⁶⁹⁴ Milano, 14 marzo 1952. FRR, Aristarco, 1.

⁶⁹⁵ *Ibidem*.

debba rimanere, mio malgrado, soltanto una proposta, almeno per il momento”.⁶⁹⁶ Ma *Cinema* continua a procurare fastidi ad Andreotti quando, qualche mese dopo, a giugno, viene pubblicata un’inchiesta di tre parti (nn. 87, 88 e 89) su cinema e religione rivolta ad alcuni sacerdoti cattolici, con domande come “Qual è la sua opinione sul realismo italiano?” e la spinosa “Come vede il problema della censura?”.⁶⁹⁷ Crea scandalo in particolare la terza e ultima parte dell’inchiesta, una lunga testimonianza del serviano Camillo De Piaz – fondatore presso la Corsia dei Servi di Milano di un circolo del cinema⁶⁹⁸ e in buoni rapporti con Aristarco – nella quale il sacerdote difende il neorealismo come “necessario” ed “effetto di un moto di liberazione [...] al quale non si può guardare che con simpatia e partecipazione”, concludendo il suo intervento con un’allusione al pezzo di Andreotti “I famosi ‘panni sporchi’? per me vederli andare all’aria è un vero e proprio godimento. Tanto più che i panni sporchi non hanno patria”.⁶⁹⁹ Dopo la pubblicazione dell’intervista, Andreotti la segnala alla Segreteria di Stato vaticana “che a sua volta contatta le gerarchie dell’Ordine dei Servi di Maria. L’accusa mossa a De Piaz è di essersi compromesso con ambienti comunisti”.⁷⁰⁰ De Piaz è allontanato dall’attività cinematografica il suo cineforum viene chiuso.

In questi mesi, Aristarco avverte una crescente ostilità di parte della redazione e, stando a quanto scrive a Renzi in alcune lettere, un aumentare di voci circa un suo possibile allontanamento dalla rivista. In particolare, due lettere scritte a quattro mesi di distanza l’una dall’altra mostrano il rapido precipitare della situazione nella redazione. La prima è scritta in aprile, dopo che Aristarco ha litigato con Baracco in merito alla pubblicazione di un altro pezzo di Renzi legato alla polemica su Karlovy Vary:

⁶⁹⁶ *Ibidem*.

⁶⁹⁷ La prima delle tre parti è Pitta, Antonio; Capriolo, Ettore, “Sacerdoti: Dio ha bisogno degli uomini”, *Cinema*, nuova serie, a. V, n. 87, 1 giugno 1952, pp. 288-290.

⁶⁹⁸ Il cineforum, animato da De Piaz insieme a Nazareno Fabbretti e Morando Morandini, era un “luogo di ritrovo dei cattolici dissidenti impegnati nell’apostolato cinematografico”. Della Maggiore, Gianluca; Subini, Tomaso, “Cattolicesimo e cinema. Cronologia”, in De Berti, Raffaele (a cura di), *I cattolici nella fabbrica del cinema e dei media: produzione, opere, protagonisti (1940-1970)*, Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia, n. 2, 2017, p. 17.

⁶⁹⁹ L’intervento è pubblicato su *Cinema*, nuova serie, a. V, n. 89, 30 giugno 1952, pp. 353-354 e 377.

⁷⁰⁰ Della Maggiore; Subini, “Cattolicesimo e cinema. Cronologia”, cit. In un’intervista successiva De Piaz parla del clima di tensione negli ambienti cattolici di quegli anni ricordando anche il caso del suo intervento su *Cinema*: “Andreotti, allora sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, che riteneva che [il neorealismo] non rispecchiasse la realtà sociale italiana, intervenne presso la Segreteria di Stato e dal Vaticano fu inviato il priore generale dell’Ordine dei Serviti, Alfonso Benetti, in visita canonica straordinaria per inquisirmi. Insomma, fui oggetto di una tipica collusione fra potere politico e potere ecclesiastico”. Papafava, Francesco; Alesiano, Katia; Mainoni, Stefano, “Il padrone del gregge. Intervista a Camillo de Piaz”, *Una Città*, n. 122, Luglio-Agosto 2004.

Le cose continuano ad andare male. Ti scrivo ancora sotto l'influenza della discussione con Baracco, al quale non piace il tuo "Dizionario della paura". Eppure sono calmo, paurosamente calmo. E mi chiedo: fino a quando potrò rimanere a *Cinema*? Sono stanco e demoralizzato: debbo fare la rivista da solo, e con il bastone tra le ruote. "La rivista deve essere apolitica", dice, e intanto *Settimo Giorno* è qualunquista e neofascista. E per fare *Cinema* apolitico, accetterebbe volentieri i Sala e compagni: analfabeti in malafede, i quali sono già andati a *Settimo Giorno*. La colpa è mia. Dovevo fare come al solito: non fargli vedere il tuo articolo e fare la lite dopo, a pubblicazione avvenuta. Questa è la situazione, caro Renzo. Ed io sento i miei giorni contati: non posso andare avanti [...].⁷⁰¹

La seconda lettera, scritta in agosto, rivela una spaccatura ormai apertasi completamente fra redattore capo e direttore. La convivenza faticosamente mantenuta per oltre un anno a prezzo di compromessi da entrambe le parti è ormai degenerata in una lotta forse politica, sicuramente di potere. Se i contrasti fra i due sono alimentati anche da motivi politici, la loro è una lotta per la preservazione e l'incremento della propria influenza su un periodico di primissima levatura nel campo della cultura cinematografica italiana come *Cinema*, formalmente diretto da Baracco ma che Aristarco è finora riuscito a orientare. Aristarco cerca ormai di proseguire il lavoro secondo i propri principi, pubblicando pezzi che sa che Baracco non autorizzerebbe:

Le cose si mettono in un modo sempre più allarmante: dai sintomi siamo passati al concreto, purtroppo. Credo anch'io che *Cinema*, in una situazione come l'attuale, possa far molto, costituire per lo meno un fronte, e non soltanto di denuncia. Ma io mi trovo ogni giorno a dover combattere incomprensioni e compromessi. Quelli di Roma (i Sala e C.) premono; pensa che, per quella noticina sul *Rider's indigest* intitolata *Cordiali saluti*, hanno telefonato al B. minacciando non so che cosa. Sono sicuro che *Quando il Po è dolce* darà anche a me non poche noie, che sono però pronto a sostenere. Si tratta di difendere – e non intendo qui fare della retorica – una libertà che è anche la *mia* libertà. L'articolo è in tipografia e lo metterò nel numero con la data del 15 agosto. Speriamo bene: non l'ho fatto leggere a nessuno.⁷⁰²

Aristarco annuncia all'amico di essere riuscito a far passare il controllo all'ultimo di questi articoli "clandestini" – un altro pezzo polemico di Renzi – in una lettera del primo ottobre

⁷⁰¹ Milano, 10 aprile 1952. FRR, Aristarco, 1.

⁷⁰² Milano, 5 agosto 1952. FRR, Aristarco, 1.

1952 nella quale la scritta “Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica”, che funge da intestazione del foglio, è cancellata da una grande X manoscritta:

[L]’articolo è passato: col solito metodo: non facendolo leggere a nessuno. Ma questa volta non dovrò neppure litigare, a pubblicazione avvenuta. Ieri sono stato estromesso, infatti, da *Cinema*. Dopo l’assalto a Bianco e Nero, rimaneva quest’ultima voce libera da soffocare a ogni costo. Ho resistito, come tu sai, finché mi è stato possibile. Mi sono subito messo in trattativa per una nuova rivista: vedremo. B. cerca di far passare il mio licenziamento come un fatto del tutto amministrativo; ha un bel coraggio!⁷⁰³

Gli articoli di Renzi, la “noticina” polemica ad Andreotti, l’inchiesta rivolta ai sacerdoti cattolici e altri pezzi stampati con insistenze o sotterfugi sono fra le cause di discordia con Baracco che Aristarco indicherà in una lettera a Mario Pannunzio de *Il Mondo* – mai pubblicata sul settimanale – scritta poco dopo la sua separazione da *Cinema*. Per Aristarco l’impostazione da lui data alla rivista non piaceva a Baracco e ad alcuni critici romani come Giuseppe Sala, che da tempo cercavano di far pressioni per il suo allontanamento, a proposito del quale l’ormai ex-critico di *Cinema* scrive a Pannunzio:

[S]ul mio allontanamento da *Cinema* corrono voci diverse e contrastanti, e non mi è possibile chiarire i fatti sulla rivista stessa [...]. Adriano Baracco, sino al n. 94 direttore puramente nominale della rivista, va scrivendo ai collaboratori della medesima che il mio “licenziamento è dovuto esclusivamente a una divergenza di carattere amministrativo con l’Editore”, ad una richiesta di aumento di stipendio. A parte il fatto che un editore non licenzia un suo dipendente perché questi chiede un aumento di stipendio, ma se mai lo mette in condizioni di andarsene, la favoletta del Baracco è di una tale ingenuità cui nemmeno i bambini potrebbero prestar fede.⁷⁰⁴

Aristarco fornisce una versione diversa dei fatti, attribuendo il suo allontanamento a motivazioni di carattere politico e a un generale clima repressivo che colpisce la stampa libera:

Da più di due anni il gruppo romano che in seguito diede l’assalto a Bianco e Nero di Luigi Chiarini andava chiedendo – e uso le stesse parole del Baracco – “la mia testa”. E spesso gli esponenti di tale gruppo ricorrevano perfino alla telefonata interurbana contro la mia tenace presenza a *Cinema*, contro articoli e note che la rivista

⁷⁰³ Milano, 1 ottobre 1952. FRR, Aristarco, 1.

⁷⁰⁴ Aristarco a Pannunzio, Milano, 27 ottobre [1952]. FRR, Aristarco, 1.

pubblicava. [...] Gli assalti ai giornali liberi si compiono sopra tutto allontanando da questi la persona (o le persone) che dà fastidio.⁷⁰⁵

Aristarco si riscuote in fretta e già il 10 ottobre comunica confidenzialmente a Renzi di essere in trattative per una nuova rivista, menzionando fra i potenziali editori Mondadori, Guanda, Einaudi e Olivetti.⁷⁰⁶ Le trattative con vari editori proseguono per tutto il mese⁷⁰⁷ e il 5 novembre Aristarco può finalmente annunciare all'amico:

[L]a rivista è fatta. La finanzia un gruppo indipendente, che fa capo a Pellizzari (lo stesso che aiuta *Il Mondo*). Non dire a nessuno questo nome, finché la rivista non sarà uscita. [...] Possiamo e dobbiamo essere una forza. Ma occorre fare un'azione concordata, più stretta che nel passato. Quando ti è possibile venire a Milano? La tua presenza è necessaria; anche per stendere una bozza del primo editoriale. Non ti nascondo che io stesso mi meraviglio di quanto sono riuscito a combinare in così breve spazio di tempo. Se ho avuto molte amarezze dal mio licenziamento, ho però scoperto una grande cosa: che l'onestà è la nostra forza.⁷⁰⁸

Quella che in meno di due mesi l'ex capo redattore di Cinema "scaglia" sul mercato, scrive Lorenzo Pellizzari, è "una vera e propria forza d'urto"⁷⁰⁹ che, appena nata, pur non nascondendo (per impostazione grafica, struttura e collaboratori) la sua filiazione, si dimostra da subito capace di farsi valere nell'arena del dibattito cinematografico.

⁷⁰⁵ *Ibidem*.

⁷⁰⁶ Milano, 10 ottobre 1952, FRR, Aristarco, 2.

⁷⁰⁷ Aristarco menziona trattative in corso in lettere da Milano del 22 ottobre 1952 e del 29 ottobre 1952, entrambe in FRR, Aristarco, 1.

⁷⁰⁸ Milano, 5 novembre 1952. FRR, Aristarco, 1.

⁷⁰⁹ Pellizzari, Lorenzo, "Il cinema pensato", cit., p. 518. Non ci sono relazioni di parentela fra Pellizzari, critico collaboratore di *Cinema Nuovo*, e l'industriale Antonio Pellizzari, primo editore della rivista.

Capitolo 6

***Cinema Nuovo* quindicinale e la lotta per il realismo (1952-1958)**

6.1 – “Dar vita a un *Cinema nuovo*”

Il 15 dicembre 1952, al prezzo di cento lire e con una copertina dedicata al chapliniano Calvero di *Luci della ribalta*, esce nelle edicole il numero inaugurale del periodico quindicinale *Cinema Nuovo*. Fra le prime pagine ne spicca una che, sola in tutta la rivista, è stampata con un testo bianco su sfondo nero: si intitola *Continuare il discorso* ed è il primo dei tanti editoriali-manifesto collettivamente firmati “Cinema Nuovo” che, per oltre quarant’anni, fino al numero 361 del 1996, fungeranno da bollettini di aggiornamento riguardo agli sviluppi del progetto culturale, alle polemiche e agli eventi in cui è coinvolta la rivista per tutta la sua storia. Questo primo editoriale è già esemplare del carattere battagliero che assumerà il periodico, mutuandolo dal suo direttore, sempre pronto a polemizzare senza remore contro persone, tendenze, eventi o film quando questi non rispondono agli ideali culturali e ideologici sostenuti dalla rivista. L’editoriale si avvia denunciando una crisi, nell’Italia contemporanea, dello spirito di libertà della resistenza e del nuovo cinema da esso generato:

Non a caso, nell’immediato dopoguerra, è nata quella che si suol definire la “scuola” del nostro cinema. Tale nascita è infatti legata a fattori di diversa natura, a un’esperienza di libertà, a un terreno preparato quasi clandestinamente prima e durante il recente conflitto da tutto un movimento critico e culturale [...]. E non a caso oggi si verifica, in alcuni dei nostri maggiori registi, una preoccupante involuzione.⁷¹⁰

⁷¹⁰ Cinema Nuovo, “Continuare il discorso”, *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 7.

I responsabili di questa crisi sono subito individuati:

Oggi altri fattori, di opposta natura, minacciano di frenare le forze più vive del nostro cinema, le quali spesso sono costrette a ripiegare su esperienze di “fronda”. Tale preoccupante processo involutivo – non soltanto del cinema italiano – deriva da una parte dalla pressione di forze esterne (commerciali, statali, di certo pubblico) e, dall'altra, da troppi uomini di cinema i quali cominciano, coscientemente o incoscientemente, ad autolimitarsi.⁷¹¹

Cinema Nuovo vuole proporsi come piattaforma di resistenza culturale a queste forze involutive, che continuerà ad avversare negli anni. L'editoriale ricorre a citazioni di Zavattini, Gramsci e Pavese, che rappresentano, nell'ordine: il principale agitatore della cultura cinematografica italiana del dopoguerra e promotore instancabile del realismo; un filosofo marxista a cui guardano gli intellettuali italiani che, in fase di affrancamento dall'idealismo prebellico, cercano nuove chiavi per leggere la società e la cultura; un romanziere e saggista antifascista protagonista del nuovo realismo della letteratura italiana del dopoguerra.⁷¹² L'esperienza della resistenza, del nuovo cinema e delle lotte culturali e ideologiche che li hanno accompagnati non è finita, per *Cinema Nuovo*, e anzi deve essere ripresa e protratta:

Gli artisti non sono esauriti, perché la realtà è inesauribile. È la crisi del sistema che condiziona e determina la crisi degli uomini. Da questa situazione, e dall'esigenza di continuare il discorso cominciato subito dopo la guerra, nasce la nostra rivista. Essa si intitola *Cinema Nuovo* perché sosterrà appunto i film nuovi. [...] *Cinema Nuovo* pertanto si propone: da un lato di individuare e denunciare le cause che hanno portato all'odierna situazione; dall'altro di continuare il nostro discorso, cioè di sostenere le correnti e gli uomini più vitali con proposte concrete e sul piano della critica nei suoi vari aspetti sia metodologici e di revisione sia di lotta per una nuova cultura. [...] In questo noi non ci consideriamo fuori della mischia, ma dentro la mischia; non saremo cioè “obiettivi” nel senso classico e comodo del termine, ma sempre legati alle passioni nostre e del nostro tempo. Ecco perché noi, con un lavoro

⁷¹¹ *Ibidem*.

⁷¹² I brani, citati senza fonte nell'editoriale, sono tratti da: Zavattini, Cesare, “Cinema italiano domani”, prefazione a Blasetti, Alessandro; Rondi, Gian Luigi (a cura di), *Cinema italiano oggi*, Bestetti Edizioni d'Arte, 1952; Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1948-1951 (quaderno 23, paragrafo 6); Pavese, Cesare, “Ritorno all'uomo”, *L'Unità*, Torino, 20 maggio 1945.

comune di ricerca, ci proponiamo di chiarire e approfondire a noi stessi, e agli altri, i problemi fondamentali della realtà contemporanea.⁷¹³

Capitanata da Aristarco, la prima redazione è formata da un gruppo omogeneo di critici che già avevano collaborato con lui presso *Cinema* o in altri progetti degli anni precedenti, a cominciare da Cesare Zavattini e Renzo Renzi. Zavattini è uno dei primi a esprimere solidarietà ad Aristarco dopo l'allontanamento da *Cinema* e uno dei primi a essere chiamato alla nuova rivista.⁷¹⁴ In una lettera del 10 ottobre 1952 Aristarco scrive:

Caro Za, ti ringrazio della solidarietà che mi hai dimostrato in questo delicato momento. Sentirsi vicino degli amici veri è cosa che conforta e spinge a continuare il lavoro secondo una linea precisa. Spero di poter dar vita a un *Cinema nuovo* [sic], che avrà sempre per scopo principale la difesa del realismo cinematografico italiano. Non ti nascondo tuttavia le difficoltà non tanto di trovare un editore disposto a rifare *Cinema*, ma a rifarlo in un certo modo. Tu mi capisci.⁷¹⁵

Come già indicato nel precedente capitolo, Renzi svolge un ruolo importante di supporto nel corso del burrascoso passaggio da *Cinema* a *Cinema Nuovo*. Renzi è la prima persona a cui Aristarco si rivolge per chiedere consiglio, sfogarsi, raccontare i propri sforzi per far nascere la nuova rivista. Trovato finalmente un editore a inizio novembre, Aristarco non perde tempo e intensifica il lavoro di raccolta articoli per il primo numero, come racconta in una lettera a Renzi, già scritta su carta intestata "Cinema Nuovo. Rassegna quindicinale di cultura":

[S]pero anch'io di mettere in ginocchio *Cinema* entro breve tempo. Sto già prendendo un contatto diretto con i collaboratori del *Mondo*: nel sommario del primo numero figurano Alvaro, Cajumi, Emanuelli (il quale mi ha fatto un pezzo sul cinema sovietico) e Fusco (al quale ho affidato una grossa inchiesta: "perché i grandi industriali lombardi sono restii di fronte alla produzione cinematografica?"). Il tuo pezzo, indispensabile, mi occorre entro il 15 del mese: cerca di accontentarmi anche nel rispettare la data, altrimenti rischiamo di uscire in ritardo. [...] Pellizzari farà il

⁷¹³ *Ibidem*. Anche *Cinema*, nell'editoriale che celebra il n. 100 della nuova serie, fa una velata menzione della nascita di *Cinema Nuovo*: "vogliamo ringraziare tutti coloro che vi hanno collaborato [...]. Alcuni di questi compagni di strada hanno recentemente trovato una nuova sede su cui esprimere le proprie idee: ad essa e a loro auguriamo ogni fortuna". Baracco, Adriano, "Bilancio", *Cinema*, nuova serie, a. V, nn. 99-100, 15-31 dicembre 1952, p. 285.

⁷¹⁴ Aristarco chiede a Zavattini di contribuire sin dal primo numero. "So che sei occupatissimo; ma una mezz'ora di tempo la devi trovare: si tratta di contribuire ad uno sforzo editoriale". Milano, 3 novembre 1952. FGA, Bo, 403 bis.

⁷¹⁵ Milano, 10 ottobre 1952. FGA, Bo, 403 bis.

lancio della rivista: il 10 dicembre appariranno, in tutte le città d'Italia, manifesti murali.⁷¹⁶

Tutto procede per il meglio, la rivista è impaginata e data alle stampe, pronta per essere mandata in edicola dal 15 dicembre 1955. Il giorno prima dell'uscita, Aristarco manda a Renzi solo un breve telegramma: "Attendoti immancabilmente lunedì pomeriggio festeggiamento primo numero rivista".⁷¹⁷

"Cinema Nuovo è piaciuto moltissimo a tutte le persone che hanno avuto la fortuna di vedere la mia copia. Tutti trovano che è molto più bello e interessante della vecchia rivista", scrive un entusiasta Tullio Kezich ad a pochi giorni dall'uscita del n. 1.⁷¹⁸ Qualche settimana dopo il "consigliere redazionale" Kezich scrive una lettera più dettagliata al suo direttore per aggiornarlo sulla distribuzione e l'accoglienza della rivista. Data la velocità del lancio del nuovo periodico dopo la scissione da *Cinema*, scrive Kezich, occorre lavorare di più sulla visibilità e sulla distribuzione nelle edicole, affidata alla società milanese STE:

Il successo di *Cinema Nuovo* mi ha allargato il cuore. Speriamo che dal prossimo numero la Ste faccia il dovere suo, e la rivista abbia una diffusione più pronta e completa. Anche a Roma – mi assicura Cosulich – l'uscita è stata un po' clandestina, nel senso che molte edicole erano sprovviste di Cinema Nuovo e altre le esponevano male, o non lo esponevano affatto.⁷¹⁹

Ad ogni modo, l'accoglienza nel campo critico è delle più rosee:

Nell'ambiente del cinema, tuttavia, l'uscita della rivista ha avuto una risonanza enorme: Cosulich mi dice che la sorpresa è stata grande (non se l'aspettavano così presto) e il successo incondizionato. È stata la migliore risposta che potevamo dare ai Baracco e affini, ormai ridicolizzati.⁷²⁰

⁷¹⁶ Milano, 11 novembre 1952. FRR, Aristarco, 2. Che Renzi compaia con un articolo nel primo numero della rivista assieme agli altri collaboratori più stretti è molto importante per Aristarco, tanto che qualche giorno dopo quest'ultimo scrive nuovamente all'amico: "Non ho ancora tue notizie: vorrei averle ogni giorno: preparare il primo numero di una rivista in pochissimi giorni è cosa davvero difficile. Mi occorre subito – ripeto *subito* – il tuo articolo, indispensabile per un sommario che contiene tutti i maggiori esponenti del nostro gruppo. Inoltre è necessario riunirci, insieme con Michele [Gandin] e Tullio [Kezich], per stendere l'editoriale". Milano, 15 novembre 1952. FRR, Aristarco, 2. Inizialmente il nuovo periodico si sarebbe dovuto intitolare *Il Cinema*. Aristarco a Zavattini, Milano, 3 novembre 1952. FGA, Bo, 403 *bis*.

⁷¹⁷ Milano, 14 dicembre 1952. FRR, Aristarco, 2.

⁷¹⁸ Kezich ad Aristarco, Trieste, 19 dicembre 1952. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷¹⁹ Trieste, 29 dicembre 1952. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷²⁰ *Ibidem*.

Anche il secondo numero, uscito nel gennaio 1953, sembra piacere: “Il n. 2 era ancora migliore del primo. [...] C. N. piace moltissimo a tutti” riferisce ancora Kezich.⁷²¹ Il successo continua nei mesi seguenti; *Cinema Nuovo* attira prestigiosi collaboratori, si arricchisce di nuove rubriche e si avvia a diventare il principale periodico cinematografico italiano degli anni Cinquanta.

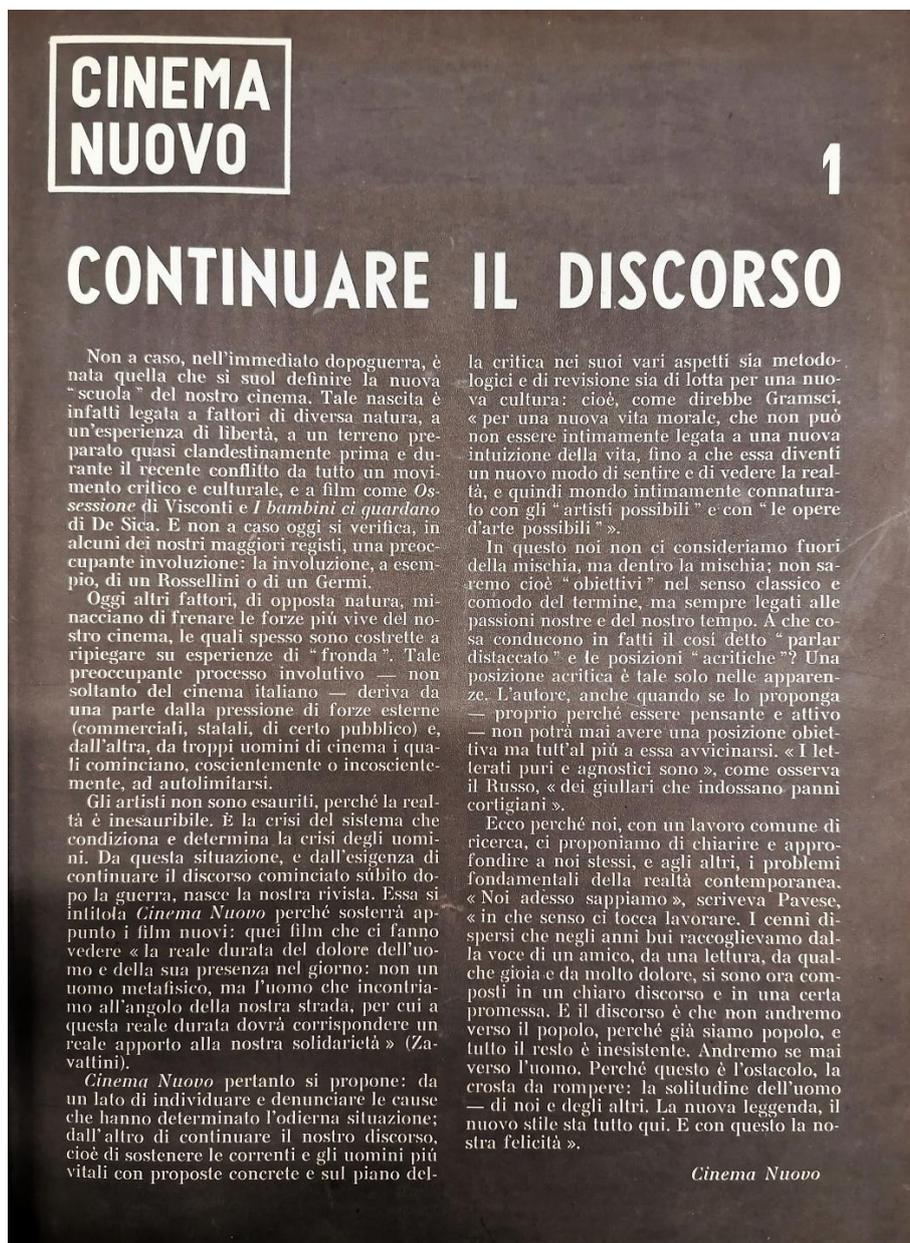


Figura 11 "Continuare il discorso", *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952.

⁷²¹ s.d., FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo. Un' altro segno che la rivista sta già riuscendo a distinguersi dagli altri rotocalchi cinematografici è fornito da Kezich nella stessa lettera: "A gente stimabile di qui, è piaciuto il pezzo su Croce che c'era nel n. 1: ho sentito dire che CN è la rivista che ha fatto, sulla morte di don Benedetto, la pagina più seria e sostanziosa".

6.1.1 – Educazione cinematografica: un rotocalco per la Scuola di Arzignano

Cinema Nuovo è edita dalla Scuola di Arzignano, creatura dell'intraprendente industriale Antonio Pellizzari, che vuole offrire ai dipendenti della propria ditta un luogo di aggregazione e formazione culturale. Pellizzari (1923-1958) nasce in una famiglia di industriali veneti attivi sin dal 1901 nel settore metalmeccanico e possessori di diversi impianti nel vicentino riuniti sotto il nome di "Officine Pellizzari e figli".⁷²² Il padre, Giacomo Pellizzari, aveva fondato nel 1938 la "Fabbrica Accumulatori Pellizzari" di Montecchio Maggiore (Vicenza), si era presto distinto per le sue innovazioni nel settore dei veicoli elettrici, e aveva in seguito dato prova di simpatie antifasciste durante la guerra e il periodo di Salò. Nel dopoguerra, grazie ai proventi delle Officine Pellizzari di Arzignano, Antonio fonda una scuola gratuita di musica (1951), che nel 1952 diventa la Scuola di Arzignano. L'istituto si espande con aule, sale lettura e una biblioteca, e inizia ad organizzare conferenze e corsi di musica, pittura, teatro, letteratura e cinema, oltre a proiezioni, mostre e concerti.⁷²³ I progetti pedagogico-culturali della Scuola si estendono anche oltre la ditta, con l'organizzazione di concerti in città italiane ed estere e la pubblicazione del periodico *La Scuola di Arzignano*, diretto dallo stesso Pellizzari e contenente notizie sulle iniziative realizzate ed estratti dei testi delle conferenze tenute presso l'istituto. Nella relazione di Pellizzari *Storia e fini di un'iniziativa culturale*, preparata in occasione del "Terzo congresso nazionale dell'Unione italiana della cultura popolare" (Bari, 7-9 aprile 1955) e pubblicata su un numero speciale di *La Scuola di Arzignano*, vengono riassunti gli obiettivi principali alla base del progetto dell'industriale: "avvicinare il mondo della cultura al mondo del lavoro"⁷²⁴ creando un luogo di libero accesso alle arti e alla cultura dove anche i lavoratori di un paese piccolo e lontano dai grandi centri culturali possano "partecipare alla vita culturale del nostro tempo".⁷²⁵ Sul suo ruolo come editore di *Cinema Nuovo* Pellizzari afferma, nello stesso discorso, che il lancio della rivista da parte della Scuola è avvenuto "nel pieno sviluppo del suo

⁷²² Sui Pellizzari e, in particolare, sulla Scuola di Arzignano si veda Lora, Antonio (a cura di), *Gli anni d'oro della cultura di Arzignano. La scuola di Antonio Pellizzari. 1951-1955*, Cornedo Vicentino, Danzo, 2019.

⁷²³ Alcuni dei conferenzieri illustri invitati alla Scuola sono Giulio Carlo Argan, Norberto Bobbio, Luigi Chiarini, Franco Fortini, Massimo Mila, Carlo Ludovico Ragghianti, Elio Vittorini.

⁷²⁴ Pellizzari, Antonio, "Storia e fini di un'iniziativa culturale", *La Scuola di Arzignano*, a. IV, n. 19, aprile 1955, p. 5.

⁷²⁵ *Ivi*, p. 2.

programma”, promuovendo “un’iniziativa editoriale la cui importanza non può essere sfuggita a chi si occupi di problemi cinematografici”.⁷²⁶

Per il loro progetto di educazione alla cultura cinematografica, Aristarco e Pellizzari scelgono di pubblicare un periodico che ricordi *Cinema* – e si inserisca nel mercato editoriale come suo concorrente – anche impiegando una veste grafica rotocalchistica.⁷²⁷ L’impiego del formato rotocalco è consono alle tendenze dell’editoria culturale del periodo, non solo cinematografica, che ha ormai abbandonato il formato quotidiano dei tardi anni Quaranta. Il culmine della produzione di quotidiani e fogli settimanali coincide con quello della tensione politica fra cattolici della Democrazia Cristiana e i socialcomunisti del Fronte Democratico Popolare, raggiunto per la campagna delle elezioni del 18 aprile 1948. Nei mesi che precedono il voto “nascono periodici e quotidiani che durano lo spazio della campagna elettorale. I volantini, gli opuscoli e i manifesti si contano a milioni; i comizi a migliaia”.⁷²⁸ Molte di queste testate sono costituite da poche pagine, anche un singolo foglio, e appena dopo le elezioni cessano le pubblicazioni, avendo esaurita la propria funzione. Dalla fine degli anni Quaranta l’offerta di quotidiani si riduce, e con poche eccezioni le testate principali restano le stesse dell’anteguerra,⁷²⁹ ma cresce notevolmente quella degli altri periodici (settimanali, quindicinali, mensili etc.).⁷³⁰ Gli anni Cinquanta sono invece il decennio dei rotocalchi – il nome deriva dalla tecnica di stampa impiegata⁷³¹ – periodici riccamente illustrati già presenti sul mercato italiano nell’anteguerra ma impostisi soprattutto nel dopoguerra. In Italia, il primo periodico ispirato al fotogiornalismo americano (quello di *Time*, *Fortune* e, soprattutto, *Life*) è *Omnibus* della Rizzoli, fondato a Roma nell’aprile del 1937 da Leo Longanesi, che usa la tecnica del

⁷²⁶ *Ivi*, p. 3.

⁷²⁷ Come *Cinema* (e come *Bis*, l’altro rotocalco cinematografico su cui Aristarco si è formato), la nuova rivista si presenta con un ricco apparato di foto, molte delle quali di attrici, che corredano ogni pagina senza necessariamente avere qualcosa a che fare con i contenuti degli articoli che affiancano. Su questo aspetto si rimanda a Mandelli e Re, “Le belle donne ci piacciono, e come!”, cit., pp. 70-89.

⁷²⁸ Murialdi, Paolo, “Storia del giornalismo italiano”, cit., p. 205.

⁷²⁹ Bergamini, Oliviero, “La democrazia della stampa”, cit. p. 304.

⁷³⁰ Murialdi, Paolo, “Storia del giornalismo italiano”, cit., pp. 212-213. Secondo i dati contenuti nell’*Annuario Statistico dello Spettacolo SIAE (1936-1999)*, i periodici in corso nel 1946 sono 1.479, nel 1950 salgono a 3.556 e nel 1955 arrivano a 8.594. Dell’*Annuario* sono state consultate le annate 1951 (sezione “Produzione editoriale. Opere pubblicate negli anni 1946-1951”) e 1955 (sezione “Produzione editoriale. Opere pubblicate negli anni 1948-1955”). SIAE, *Annuario Statistico dello Spettacolo (1936-1999)*.

⁷³¹ I rotocalchi impiegavano una stampa rotativa a sistema misto: tipografico per i testi e rotocalcografico per le immagini (tramite fotoincisioni). La tecnica di stampa del rotocalco diventa quella impiegata per i principali periodici illustrati del dopoguerra. Grippa, Eva, “Il newsmagazine. Dal supplemento illustrato alla concorrenza della tv”, in Magistà, Aurelio, *L’Italia in prima pagina. Storia di un paese nella storia dei suoi giornali*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 235.

rotocalco per riprodurre foto di grande formato. Grazie anche all'opera di due collaboratori di Longanesi, Mario Pannunzio e Arrigo Benedetti, oltre che a quella dell'editore Alberto Mondadori, Milano si avvia a diventare la capitale italiana del rotocalco sin dalla fine degli anni Trenta, ospitando le reazioni di *Oggi* (1939) e *Tempo* (1939), rilanciati dopo la guerra, a cui si aggiungono quelle di *L'Europeo* (1945) e *Epoca* (1950).⁷³² Nei primi anni Cinquanta i settimanali illustrati ottengono un successo enorme, tanto che nel 1952, anno della fondazione di *Cinema Nuovo*, "si vendono in Italia un numero di copie di settimanali pari a trenta volte quello delle vendite anteguerra", arrivando nello stesso anno a un record "26 copie di settimanale vendute per ogni 100 abitanti".⁷³³ Rivolte a un pubblico di lettori ampio e vario, queste pubblicazioni cercano di mantenere un equilibrio fra contenuti "popolari" e "culturali" unendo nello stesso numero notizie nazionali e dall'estero, cronaca rosa e nera, spettacolo, moda, divulgazione scientifica, storica e artistica, collaborazioni di intellettuali e scrittori, e presentando il tutto con titoli a effetto e soprattutto immagini grandi, abbondanti, colorate e accattivanti. De Berti ha sottolineato l'importanza del rotocalco nella cultura visiva del Novecento e lo stretto rapporto che esso ha intrattenuto con il cinema. Per De Berti, il rotocalco è sin dall'anteguerra "una forma che può raggiungere e soddisfare un vasto pubblico sempre più abituato a guardare alla realtà attraverso quell'occhio del Novecento' che è il cinema insieme alla fotografia",⁷³⁴ una forma di comunicazione testuale e visiva insieme destinata a un

lettore-spettatore per il quale la dimensione visiva è fondamentale perché è quella che sperimenta nelle grandi città, non solo frequentando le sale cinematografiche nel tempo libero, ma camminando per le strade dove lo sguardo è continuamente attratto dai cartelloni pubblicitari e dalle insegne luminose.⁷³⁵

Nel dopoguerra, la forma-rotocalco caratterizza sia periodici a larghissima diffusione come *Epoca*, sia la stampa politica e culturale, che ne abbraccia il linguaggio visivo, di grande impatto e forza simbolica. A sinistra, *Vie nuove* del PCI, *Pattuglia* e *Avanguardia* della Federazione Giovanile Comunista Italiana (FGCI) o *Noi donne* dell'Unione Donne in

⁷³² *Ivi*, pp. 236-237. Si veda anche Gozzini, *Storia del giornalismo*, cit., pp. 269-270.

⁷³³ Grippa, "Il newsmagazine", cit., p. 238.

⁷³⁴ De Berti, Raffaele, "Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume", in De Berti, Raffaele; Piazzoni, Irene (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Atti del convegno (Milano, 2-3 ottobre 2008), Milano, Cisalpino, 2009, p. 13.

⁷³⁵ *Ibidem*.

Italia (UDI) sono alcune delle pubblicazioni fanno della popolare forma rotocalco – e della presenza di contenuti cinematografici – uno strumento di propaganda capace di raggiungere fasce di pubblico più ampie rispetto a periodici culturali più austeri come *Il Contemporaneo*.⁷³⁶ Anche il cinema si presta facilmente a essere discusso su pubblicazioni a rotocalco, caratterizzate da un linguaggio testuale-visivo perfetto per moderni “lettori-spettatori”. A cominciare da *Film, Cinema, Hollywood, Cine Illustrato, Cinelandia, Novelle film* o *Star*, prima e, soprattutto, dopo la guerra sono molti i periodici cinematografici che fanno largo uso delle immagini per catturare l’interesse dei lettori. Sembra quindi naturale che anche la scelta di Aristarco e Pellizzari cada su questa forma editoriale per il loro nuovo periodico. Come nota Sainati, *Cinema Nuovo* quindicinale ha

[U]n’impaginazione assolutamente non accademica: sull’onda della moda stabilita dai rotocalchi di quegli anni, le fotografie riempivano buona parte della rivista, mentre le dive più in voga comparivano sulle copertine. Ma anche la parte editoriale concedeva spazio a notizie mondane che contribuivano a convalidare quell’alone di irrealtà o di magia che avvolgeva il mondo del cinema. C’era insomma una curiosa (quanto probabilmente necessaria per ragioni di mercato) contraddizione fra la profondità di molte analisi critiche ed una certa aria fra lo svagato e l’ironico che dominava le notizie di cronaca.⁷³⁷

Cinema Nuovo quindicinale partecipa

pienamente a quella cultura rotocalchistica che caratterizza lo scenario mediale italiano degli anni Cinquanta, sia nel quadro più generale che accompagna le trasformazioni in atto, e che sfoceranno nel “boom”, sia in quello più circoscritto delle ambivalenze che caratterizzano l’area della stampa di sinistra e le politiche culturali del PCI, strette tra l’intento pedagogico e la necessità di radicarsi nella cultura popolare.⁷³⁸

Oltre a finanziarne la rivista, Pellizzari coinvolge Aristarco anche nelle sue attività educative ad Arzignano: per il ciclo di corsi 1952-1953 della Scuola, Aristarco tiene una serie di lezioni di introduzione al cinema – su temi come “il film come arte e come industria”, “le forme e i mezzi del linguaggio cinematografico”, oltre all’immancabile

⁷³⁶ Sul cinema nei rotocalchi del dopoguerra legati al PCI cfr. Cardone, Lucia, *“Noi donne” e il cinema. Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, Pisa, ETS, 2009; Zilioli, Marco, *Pagine rosse. Cinema, politica e stampa comunista (1945-1960)*, Milano, Meltemi, 2023.

⁷³⁷ Sainati, Augusto, “Cinema Nuovo. I trent’anni di una rivista”, *Il Giornale d’Italia*, 15 dicembre 1982.

⁷³⁸ Mandelli e Re, “Le belle donne ci piacciono, e come!”, cit., p. 70.

“aspetti tipici del realismo cinematografico del dopoguerra” – e organizza una serie di proiezioni.⁷³⁹ Il mecenatismo di Pellizzari, di fondamentale aiuto per l'avviamento dell'impresa di Aristarco, dura però poco. Forse per dedicarsi ad altre attività culturali – la musica era la sua passione principale – o forse a causa delle prime avvisaglie dei problemi finanziari che porteranno alla prematura chiusura della Scuola di Arzignano nel 1956, Pellizzari cessa di essere l'editore di *Cinema Nuovo* dal gennaio 1954. Non si tratta di un vero e proprio litigio, com'era accaduto con Baracco-Vitagliano, tanto che il cambio di editore (per alcuni mesi il quindicinale uscirà sotto l'egida “Cinema Nuovo Editrice”) è annunciato con un ringraziamento di Aristarco a Pellizzari e una lettera di quest'ultimo che spiega:

Quando, oltre un anno fa, venne decisa la pubblicazione della rivista, i programmi erano modesti, anche se ambiziosi nella sostanza e nell'assunto: si pensava ad una limitata tiratura, a pochi lettori, pochissimi abbonati. Invece, in poco più di sei mesi, *Cinema Nuovo* ha perduto il suo carattere di provvisoria avanguardia per assumere le dimensioni e l'impegno di un'importante rivista. [...] A questo punto ho creduto di dover serenamente considerare se la proprietà della testata di questa rivista dovesse essere più legata alla Scuola di Arzignano per diritto sancito dalla legge ovvero non spettasse a chi, della rivista stessa, era stato il vero creatore.⁷⁴⁰

Con una dichiarazione al Tribunale di Milano,⁷⁴¹ *Cinema Nuovo* passa quindi nelle mani di Aristarco, per il quale trovare un nuovo editore non è facile: “i giorni (e i numeri di Cinema Nuovo) passano, ed io non ho ancora trovato il nuovo editore. La cosa comincia a preoccuparmi, più del libro. Sono quasi sempre fuori Milano, e ho interrotto nuovamente la rubrica delle recensioni. Sono troppo agitato”, scrive Aristarco a Renzi a fine gennaio.⁷⁴² Un mese dopo, non è ancora stato fatto alcun passo in avanti e Aristarco, che nello stesso periodo deve gestire la malattia della madre, confessa a Renzi: “La situazione è veramente critica; [...] le trattative per “Cinema Nuovo” sono sempre in alto mare: e siamo già all'ultimo numero garantito da Arzignano. Spero di trovare comunque una soluzione entro la fine del mese. Ti assicuro che sto attraversando il più brutto momento della mia vita”.⁷⁴³ Le trattative e i tentativi con vari editori comunque proseguono e a fine marzo

⁷³⁹ Anonimo, “Concerti e corsi dal 1952 al 1955”, *La Scuola di Arzignano*, a. IV, n. 19, aprile 1955, p. 8.

⁷⁴⁰ Pellizzari, Antonio, “Pellizzari ad Aristarco”, *Cinema Nuovo*, a. III, n. 27, 15 gennaio 1954, p. 2.

⁷⁴¹ *Ibidem*.

⁷⁴² Milano, 28 gennaio 1954. FRR, Aristarco, 3.

⁷⁴³ Milano, 22 febbraio 1954. FRR, Aristarco, 3.

Aristarco può finalmente annunciare di aver trovato un nuovo editore: Feltrinelli.⁷⁴⁴ Per il resto della fase quindicinale, fino al n. 133 del 15 giugno compreso, Feltrinelli sarà editore della rivista e indispensabile sostenitore del sempre più ambizioso progetto culturale di Aristarco.⁷⁴⁵

⁷⁴⁴ Milano, 22 marzo 1954. FRR, Aristarco, 4.

⁷⁴⁵ Il contributo finanziario di Feltrinelli permette di arricchire la rivista con un maggior numero di contributi esterni, a partire dai reportage fotografici e dagli interventi di letterati. "Ho parlato con Feltrinelli: [...] potremo disporre di una cospicua somma per i servizi-documentari, un aumento di borderò e, di tanto in tanto, di un quartino in più per il bollettino del neorealismo". Milano, 19 maggio 1954. FRR, Aristarco, 4.

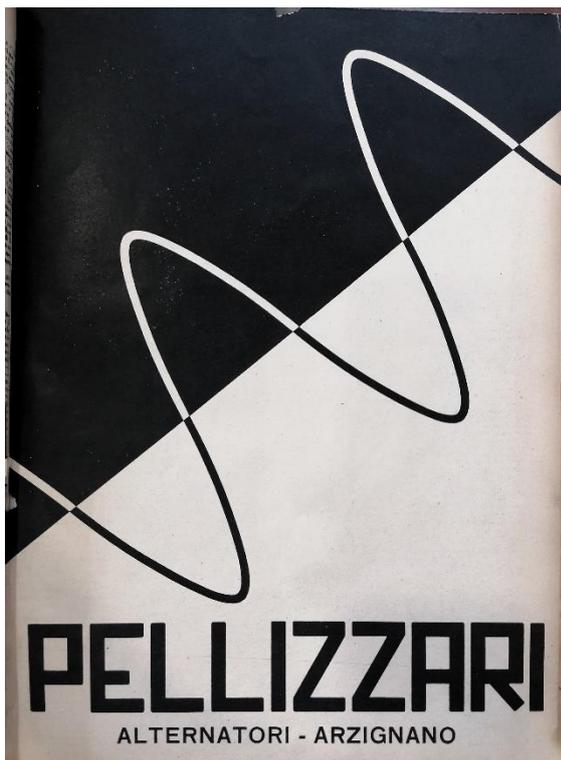
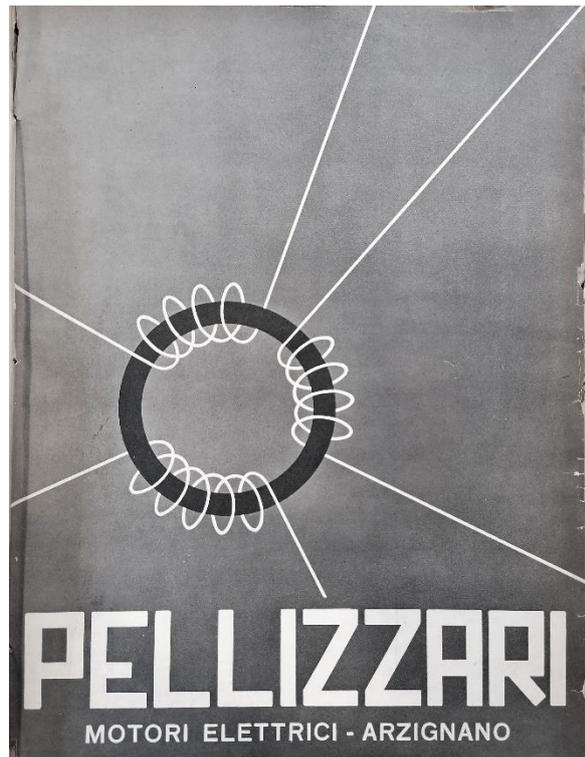
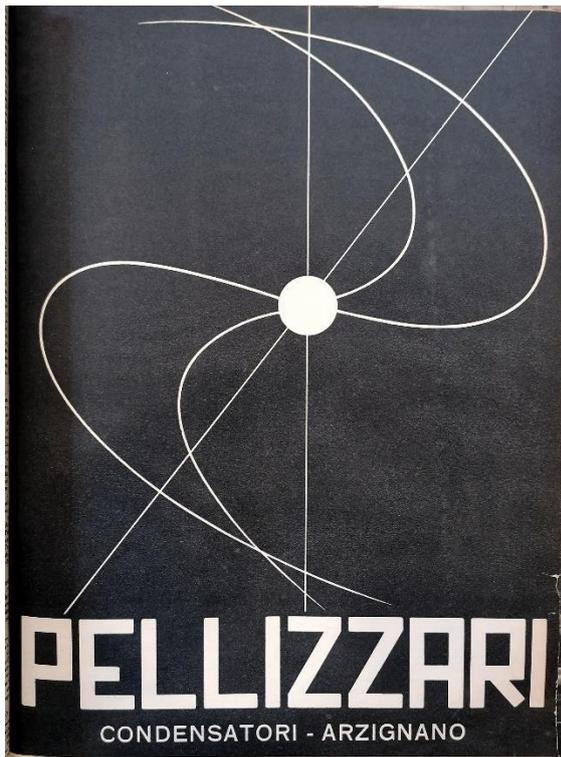


Figura 12 a-b-c-d Inserzioni della Pellizzari pubblicate su "Cinema Nuovo" nei primi anni Cinquanta.

6.2 – Una lotta culturale di gruppo: collaboratori, consiglieri, ambasciatori

Il lavoro critico in redazione non può svolgersi senza una rete di supporto presente in tutte le fasi di realizzazione del “pezzo” critico: dal reperimento di informazioni, articoli, libri e altri materiali preparatori, all’organizzazione delle collaborazioni e dei contributi per lavori collettivi, alla pianificazione dei numeri, alla revisione e all’impaginazione, alla selezione delle foto e delle illustrazioni per la rivista che ospiterà l’articolo, al lavoro di stampa, fino ai rapporti con le agenzie di distribuzione e pubblicità e a quelli con le altre riviste. Ogni “pezzo” di un periodico cinematografico arriva al lettore dopo essere passato per questa rete fatta di redattori e collaboratori, ciascuno dei quali è reclutato per svolgere determinati compiti, tutti necessari per il funzionamento di “officine culturali” come *Cinema* o *Cinema Nuovo*. Come un regista, anche il critico-direttore di queste pubblicazioni non si limita a “creare” recensioni ed editoriali, ma deve saper gestire la rete di collaborazione che supporta il suo progetto e diventare la figura centrale, nodale in questa rete.

La corrispondenza di lavoro del Fondo presenta ampia testimonianza della gestione di questa rete di supporto da parte del direttore Aristarco. Gli scambi privati con i redattori, i “consiglieri”, i collaboratori, i corrispondenti, le agenzie, i quotidiani, le altre riviste e i colleghi critici, i rappresentanti di case di produzione e distribuzione, di festival e di altre istituzioni culturali delineano una rete estesa, sfaccettata, e contribuiscono a denotare la critica come un sistema complesso, i cui confini si confondono e compenetrano in altri ambiti culturali e professionali. Inoltre, queste lettere sono leggibili come una cronaca della definitiva trasformazione di Aristarco in “timoniere” di un periodico cinematografico importante e, per alcuni anni, capace segnare i discorsi culturali attorno al cinema. La fondazione di *Cinema Nuovo* e l’assunzione del ruolo di direttore, con tutte le responsabilità gestionali che esso comporta, segnano il punto di arrivo di un apprendistato iniziato alla fine degli anni Trenta con i giornali di provincia e i fogli gufina, continuato nell’immediato dopoguerra su quotidiani tanto numerosi quanto effimeri prima e su rotocalchi e riviste di breve durata poi, per giungere alla prova finale di *Cinema* conclusasi nel settembre 1952.

La tenuta del progetto e delle ambizioni culturali di Aristarco è assicurata da alcune figure a lui vicine a cui è conferito un ruolo di primo piano nella gestione redazionale, oltre a funzioni vicariali in caso di assenza del direttore. In particolare, tra le figure associate a *Cinema Nuovo* nei primi anni di pubblicazione, i “consiglieri redazionali” Tullio Kezich e Renzo Renzi sono capaci di fornire al direttore un fondamentale ausilio professionale ed emotivo insieme.⁷⁴⁶ Stretti collaboratori di Aristarco già durante la sua esperienza a *Cinema*, Kezich e Renzi lo seguono a *Cinema Nuovo* sia in qualità di collaboratori per articoli e – come gli altri redattori – procacciatori di informazioni, foto, contratti e altre collaborazioni, sia appunto come fidati consiglieri del direttore, che con loro instaura un rapporto di stima e fiducia. Gli scambi epistolari di Aristarco con Renzi e Kezich dei primi anni Cinquanta indicano che il loro impegno come consiglieri si estende in questo periodo a tutte le fasi della gestione della rivista, anche se Kezich, che è il più giovane dei tre,⁷⁴⁷ si occupa soprattutto di aspetti organizzativi e pratici (impaginazione, distribuzione), mentre la maggiore esperienza e vicinanza al direttore di Renzi lo rendono soprattutto un confidente. Infine, un terzo “consigliere” non ufficiale è Cesare Zavattini, anch’egli fedele ad Aristarco sin dalla fondazione di *Cinema Nuovo*. Benché Zavattini rimanga collaboratore *sui generis*, sempre in viaggio e occupato in iniziative di ogni tipo, proprio il suo entusiasmo come “ambasciatore” del neorealismo in Italia e nel mondo lo rende un prezioso ideatore di progetti che, negli anni Cinquanta, contribuiscono alla ricchezza di proposte di *Cinema Nuovo* e aumentano la visibilità, anche all’estero, della rivista e del suo direttore.

6.2.1 – Apprendistato redazionale: Kezich consigliere factotum

Sin dal suo esordio come critico cinematografico e sceneggiatore sui microfoni dell’Ente Radio Trieste nel 1946, Kezich si distingue per l’interesse dimostrato per il cinema statunitense e, come ha notato Pellizzari, anche per la sua difesa del cinema neorealista, non sempre gradita dagli ascoltatori della radio.⁷⁴⁸ Dopo un periodo di formazione su

⁷⁴⁶ Benché formalmente Giuseppe Grieco (redattore capo) e Tom Granich (redattore) svolgano ruoli importanti, il loro contributo resta sullo sfondo e non è documentato nel Fondo.

⁷⁴⁷ Nato nel 1928, Kezich è di dieci anni più giovane di Aristarco. Renzi era invece nato nel 1919.

⁷⁴⁸ In quel periodo il Territorio Libero di Trieste era suddiviso in due zone di occupazione controllate dall’Allied Military Government e anche la radio era gestita da funzionari angloamericani. Sull’esperienza radiofonica di Kezich e le sue recensioni di film neorealisti si veda Pellizzari, Lorenzo, “Kezich per noi”, in

alcuni quotidiani locali,⁷⁴⁹ grazie a una raccomandazione di Pasinetti⁷⁵⁰ Kezich inizia a collaborare con Aristarco dal luglio 1950 come critico di *Cinema*,⁷⁵¹ per poi seguirlo a *Cinema Nuovo* come consigliere redazionale e infine abbandonarlo nel 1954, dopo essere stato accusato “di aver dato troppo spazio al cinema americano durante la gestione ‘autonoma’ della rivista”,⁷⁵² nel periodo in cui Aristarco e Renzi si trovavano in carcere per vilipendio alle forze armate a seguito della pubblicazione sulla rivista del controverso soggetto *L’armata S’agapò*.⁷⁵³ Prima che divergenze sul piano lavorativo, critico, e forse ideologico,⁷⁵⁴ allontanino Kezich dall’orbita aristarchiana per condurlo al più permissivo *Settimo Giorno*, dove può liberamente sviluppare i propri interessi per il cinema americano, il rapporto professionale che il critico triestino instaura con Aristarco è segnato da stima e, nel periodo di passaggio da *Cinema* a *Cinema Nuovo*, una certa complicità. Di dieci anni più giovane, Kezich trova in Aristarco una guida preziosa nel periodo del suo ingresso nel campo dell’editoria a grande diffusione, mentre Aristarco trova in lui un alleato nella difesa del realismo cinematografico e un collaboratore volenteroso.

Le lettere del Fondo scritte da Kezich nei primi anni Cinquanta alternano prove di solerzia, richieste di consigli e dimostrazioni di stima. “Conservo un caro ricordo delle ore passate insieme a Venezia (certo l’apporto più costruttivo di tutta la mostra)”, scrive Kezich dopo il Festival del 1951, aggiungendo che le “corrispondenze” di Aristarco su *Omnibus* (dove il critico pubblica alcuni pezzi tra il 1950 e il 1951) sono per lui “le più meditate ed intelligenti di quante abbia letto sulla Mostra di Venezia: confermano che Aristarco è il ‘numero uno’ della nostra ‘schiera celeste’”.⁷⁵⁵ Oltre ad arruolarlo per *Cinema*, Aristarco coinvolge Kezich anche in altre due pubblicazioni a cui collabora in quegli anni: la

Francione, Fabio (a cura di), *Tullio Kezich. Professione: spettatore*, Alessandria, Falsopiano, 2003, pp. 145-159.

⁷⁴⁹ Prima dell’ingresso a *Cinema*, la sua attività critica si era svolta alla radio e sui quotidiani *Libertà*, *Corriere di Trieste* e *Ultimissime*. Il suo solo contributo pre-*Cinema* su una rivista a distribuzione nazionale è un pezzo sul western per *Sipario: Continua a raccontare il west* (a. V, n. 50, giugno 1950).

⁷⁵⁰ Lodato, Nuccio, “‘Cinema’, ‘Cinema Nuovo’, ‘Sipario’”, in Costantini, Riccardo; Zecca, Federico (a cura di), *Tullio Kezich, il mestiere della scrittura*, introduzione, Torino, Kaplan, 2007, p. 27

⁷⁵¹ Da subito distinguendosi per uno spiccato interesse per il cinema statunitense soprattutto western, di cui dimostrerà di possedere una profonda conoscenza sin dal lungo articolo “Il western è maggiorenne”, *Cinema*, a. III, n. 42, luglio 1950, pp. 7-10 e 33.

⁷⁵² Introduzione a Costantini; Zecca (a cura di), “Tullio Kezich, il mestiere della scrittura”, cit., p.12.

⁷⁵³ Cfr. *infra*.

⁷⁵⁴ L’atteggiamento critico di Kezich era lontano da sospetti di “zdanovismo” ben prima del 1956. *Ibidem*. Sui motivi dell’abbandono della redazione di *Cinema Nuovo* da parte di Kezich cfr. *infra*.

⁷⁵⁵ Trieste, 26 ottobre [1951]. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo

parmigiana *Sequenze* e la milanese *Sipario*. Per la prima, Kezich comincia a lavorare a un numero speciale sul cinema western che, stando a una bozza di indice inviata ad Aristarco,⁷⁵⁶ avrebbe dovuto ospitare contributi di critici come Renzi, Cosulich, Castello e Casiraghi, oltre agli stessi Aristarco e Kezich. Il numero, annunciato su *Cinema* nel settembre 1950,⁷⁵⁷ non uscirà mai a causa della brusca interruzione della pubblicazione della rivista nel giugno 1951. Kezich dimostra sua conoscenza del cinema statunitense anche su *Sipario*, con il quale è messo in contatto da Aristarco all'inizio del 1951⁷⁵⁸ e per cui inizia a collaborare come recensore fisso dal febbraio 1953. "Come critico di *Sipario* sono un novizio, e non ho una precisa coscienza di quello che sto facendo",⁷⁵⁹ confesserà ad un certo punto il giovane Kezich in una lettera dei primi anni Cinquanta, ma il suo lavoro in questi anni è evidentemente apprezzato da Aristarco, che poco dopo aver lasciato *Cinema* gli propone di seguirlo nella redazione milanese del nuovo periodico che sta progettando.⁷⁶⁰ Per *Cinema Nuovo*, a cui inizia a collaborare sin dal primo numero, Kezich svolge un doppio ruolo di critico e redattore. Come critico, gli sono prima affidate solamente le recensioni letterarie, inizialmente raccolte nella rubrica *Il libro del giorno*, a cui si aggiungono col passare dei mesi – e la fine degli impegni universitari – anche articoli di argomento cinematografico.⁷⁶¹

Il 1952 si chiude in un momento di massima intesa fra Aristarco e Kezich, che scrive: "Inutile farti gli auguri per Capodanno. L'augurio migliore è nell'esistenza di *Cinema Nuovo*, 'un domani che danza'. L'anno che si chiude è stato difficile, ma il bilancio è largamente attivo: anche - io credo - per la saldissima amicizia che ci lega".⁷⁶² Aristarco è soddisfatto del lavoro di Kezich e cerca di convincerlo a diventare redattore a tutti gli effetti:

⁷⁵⁶ Bozza non datata, conservata in FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷⁵⁷ "[...] la curerà un competente, Tullio Kezich, che già sulle colonne di *Cinema* ha saputo trasmettere ai lettori il suo amore per il Far West, per gli eroi e per i desperados delle Sierre e delle praterie". Postiglione, "La diligenza. Corrispondenza coi lettori", *Cinema Nuovo*, a. III, n. 46, 15 settembre 1950, p. 160.

⁷⁵⁸ "Che tu abbia pensato a me per la critica di 'Sipario' mi ha fatto – te lo confesso – molto piacere. È stata quella che si dice un'iniezione di fiducia. Grazie." Kezich ad Aristarco, Trieste, 4 febbraio 1951. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷⁵⁹ Trieste, 10 marzo, senza indicazione di anno. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷⁶⁰ Le notizie che mi dai intorno a *Cinema Nuovo* mi riempiono di entusiasmo. Ti ringrazio per l'offerta di venire a Milano come redattore della rivista: e spero proprio che fra sei-sette mesi se ne possa riparlare in termini concreti. In giugno dovrei laurearmi: e da luglio in poi non avrò più impegni che mi leghino a Trieste. Quanto a firmare fin d'ora la rivista tra i redattori, ne sarei molto lieto: purché, s'intende, la mia collaborazione come redattore si concretasse veramente in una partecipazione (sia pure sporadica o per lettera) alla vita di *Cinema Nuovo*". Kezich ad Aristarco, Trieste, 10 novembre [1952]. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷⁶¹ Ma anche fotografico, con un articolo sulla raccolta *Naked Hollywood* (1953) di Weegee e Mel Harris. Kezich, Tullio, "Hollywood città nuda", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 13, 15 giugno 1953, p. 369.

⁷⁶² Trieste, 29 dicembre 1952. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

Ti attendo, come tu mi annunci, presto a Milano: le spese ti verranno rimborsate. Concludi subito con l'Università. Il tuo posto, o meglio la tua poltrona redazionale è quasi assicurato: intendo dire che l'ultima parola la devi dare tu. Non si può anticipare il tuo ingresso in Via Enrico Noè?⁷⁶³

L'inizio del 1953 vede effettivamente un intensificarsi del lavoro come “consigliere” di Kezich, entusiasta di *Cinema Nuovo*⁷⁶⁴ e ormai sempre più convinto di volersi trasferire a Milano per diventare redattore a tempo pieno della rivista.⁷⁶⁵ Muovendosi fra Trieste e Milano, dove si è trasferito in aprile, Kezich invia pezzi suoi e altrui, oltre a fotografie per copertine e articoli, offre pareri; ma funge anche da “termometro” di quanto avviene attorno a *Cinema Nuovo* con lettere dove riferisce impressioni e reazioni all'uscita dei numeri⁷⁶⁶ e nelle quali tiene aggiornato Aristarco sui movimenti del rivale Baracco, con il quale i rapporti sono ormai pessimi, e degli avvocati di quest'ultimo.⁷⁶⁷ Come già anticipato, a differenza di Renzi, che si occupa più direttamente dell'offerta culturale di *Cinema Nuovo*, il ruolo di Kezich è legato soprattutto al lato pratico della realizzazione della rivista ed è suddiviso in mansioni molto diverse come ottenere informazioni, fare interviste, cercare immagini e fare prove per le copertine, mantenere i rapporti con la tipografia, e con l'azienda di distribuzione STE.⁷⁶⁸ Alcuni esempi di questo ruolo sfaccettato sono contenuti in una lunga lettera del luglio 1953 (della quale sono qui forniti solo alcuni stralci) scritta da Kezich per aggiornare il direttore sulle proprie attività:

[N]on ho ancora ricevuto tue disposizioni in merito alla prova della nuova copertina. Fammi un espresso con le istruzioni. Il numero 16 esce regolarmente: oggi le prime copie vanno alla STE. Sono arrivate le seguenti risposte alle varie inchieste su

⁷⁶³ Aristarco a Kezich, Milano, 5 marzo 1953. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷⁶⁴ “L'ultimo numero di *C. N.* era formidabile: la rivista mi sembra sempre più interessante e completa, e ho il dubbio che meglio di così non si possa farla”. Trieste, 19 marzo [1953]. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷⁶⁵ *Ibidem*; Trieste, 28 febbraio [1953]. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷⁶⁶ “D'accordo per la lunga lettera dopo ogni numero: ti comunicherò puntualmente le mie impressioni e le mie riserve (e quelle dei lettori più intelligenti che posso avvicinare)”. Trieste, [1952]. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷⁶⁷ Kezich parla di una “vertenza” in cui sarebbero coinvolti lui e Baracco a causa dell'articolo che il secondo aveva pubblicato senza permesso dopo l'uscita del primo da *Cinema*. “Ho persino querelato la Vitagliano per una scorrettezza commessa nei miei riguardi da Baracco”. Kezich ad Aristarco, Milano, 3 marzo 1954. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo. Aristarco si era offerto di pagare parte delle spese processuali di Kezich. Kezich ad Aristarco, Milano, 1 febbraio 1953 e Milano, 23 febbraio 1953. Entrambe in FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷⁶⁸ Trieste, 25 febbraio [1953] e 26 luglio [1953]. Entrambe in FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

Venezia: [...]. Il numero 17 è impaginato in buona parte. Inutile mandare avanti il primo sedicesimo del numero 18 [...].⁷⁶⁹

Kezich è mandato in avanscoperta anche a Venezia in preparazione della copertura annuale del Festival, che per ogni edizione richiede l'impegno di un buon numero di collaboratori e finisce con l'occupare almeno due numeri della rivista:

Sono stato a Venezia, dove ho parlato a lungo con la [Flavia] Paulon. [...] Sono riuscito a farmi dare una quindicina di fotografie. Stamattina abbiamo appreso l'elenco dei film italiani [...]. La Paulon mi ha dato l'elenco completo e definitivo di quelli americani: [...]. Per l'ospitalità, ho parlato con [Romolo] Bazzoni, in presenza della Paulon. [...] Ti accludo la lettera che ho ricevuto dal sindacato, perché tu possa fartene un'idea.⁷⁷⁰

Le poche lettere scritte da Kezich nel 1954 conservate nel Fondo restituiscono invece i momenti conclusivi della sua attività come redattore a *Cinema Nuovo*. Allontanatosi già da qualche tempo dalla redazione,⁷⁷¹ a inizio marzo Kezich scrive una lettera ad Aristarco per spiegargli i motivi della sua insoddisfazione per la piega presa dai loro rapporti professionali, non più improntati "a quella reciproca stima e affettuosa cordialità che abbiamo sempre mantenuto"⁷⁷² e che, secondo lui, hanno portato a una svalutazione del suo ruolo a *Cinema Nuovo* come redattore-consigliere:

[M]i è francamente dispiaciuto che tu abbia disposto una nuova sistemazione della rubrica "Vice" senza dirmi una sola parola, in modo da farmi trovare sposato ad altri collaboratori solo all'uscita del giornale. Se le mie recensioni non ti sembravano adatte alla rivista, potevi dirmelo apertamente; se desideravi dar vita a una rubrica collegiale, in modo da offrire al lettore giudizi più pertinenti e articolati, ciò rientrava nel tuo pieno diritto. Ma dovevi in ogni caso mettermi a parte delle tue decisioni.⁷⁷³

Nelle settimane che seguono, una serie di botta e risposta con reciproche accuse di negligenza, scorrettezza e cattiva gestione dei rapporti interni alla redazione chiude

⁷⁶⁹ Milano, 29 luglio [1953]. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷⁷⁰ *Ibidem*.

⁷⁷¹ Aristarco a Kezich, Milano, 2 marzo 1954. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷⁷² Kezich ad Aristarco, Milano, 3 marzo 1954. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷⁷³ *Ibidem*.

definitivamente la collaborazione fra i due.⁷⁷⁴ Kezich passa a *Settimo Giorno*, del gruppo Vitagliano.

6.2.2 – Il nostromo e il suo consigliere: lettere di Aristarco dal Fondo Renzi

Carissimo Renzo, non devi ringraziarmi per il ritmo con il quale pubblico ciò che mi mandi. Sono io che debbo ringraziarti: i tuoi articoli sono tra i più belli e interessanti della nostra rivista, e io li pubblico volentieri anche se non sempre sono d'accordo con i miei. Importa la base comune del nostro lavoro, l'amicizia e la reciproca stima che ci lega. È raro trovare persone e amici come te.⁷⁷⁵

Inizia così una delle numerose lettere inviate da Aristarco a Renzo Renzi durante gli anni Cinquanta, nella prima e più calda fase dell'avventura editoriale di *Cinema Nuovo*. Amico, confidente, aiutante, cospiratore: Renzo Renzi occupa una posizione di assoluta preminenza nella rete relazionale aristarchiana. Come si è visto nel capitolo precedente, Renzi conosce Aristarco sin dall'era dei Guf, quando gestiva le molte attività del Cineguf bolognese. Mandato al fronte, Renzi è catturato dai tedeschi dopo l'8 settembre 1943 e riesce a tornare a Bologna solo nel 1945, trovando una situazione completamente mutata e scoprendo che molti dei compagni del Guf sono morti, dispersi o ancora in prigionia.⁷⁷⁶ Dal 1946 riprende l'attività di critico scrivendo prima per *Il progresso d'Italia* di Bologna e passando poi anche a *Bianco e Nero*, *Sipario* e *Cinema*. Chiusa l'amara esperienza di *Cinema* – nella quale Renzi è già un confidente prezioso – Aristarco gli propone senza indugi, come si è visto, di entrare nel nuovo periodico che sta progettando.⁷⁷⁷

Le lettere che Aristarco invia a Renzi nei primi anni di pubblicazione di *Cinema Nuovo* – scritte tra la fine del 1952 e il 1958, quando il quindicinale diventa bimestrale – sono preziose per uno studio della gestione redazionale della rivista, poiché in esse Aristarco dimostra un grado di sincerità e affabilità unico, assente negli altri carteggi esaminati. Se, anche troppo spesso, il direttore di *Cinema Nuovo* è stato descritto dai suoi avversari come

⁷⁷⁴ Cfr. Kezich ad Aristarco Milano, 10 marzo 1954 e Milano, 12 marzo 1954. Entrambe in FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo. L'ultima lettera di Aristarco a Kezich, che chiude la corrispondenza fra loro, è Milano, 16 marzo 1954. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁷⁷⁵ Milano, 25 maggio 1955. FRR, Aristarco, 5.

⁷⁷⁶ Renzi, "Rapporto di un ex balilla", cit., p. 47.

⁷⁷⁷ "Naturalmente conto molto nella tua collaborazione". Milano, 29 ottobre 1952. FRR, Aristarco, 1.

un tiranno intransigente e intrattabile, queste lettere mostrano il lato più umano e vulnerabile di un uomo impegnato a gestire un progetto culturale ambizioso, costantemente intralciato da problemi di ogni tipo (economico, legale, politico, ideologico, personale). La carica di “consigliere redazionale” posta, sin dal primo numero di *Cinema Nuovo*, a fianco del nome di Renzi nell’elenco dei redattori non è *pro forma*: negli anni cruciali in cui Aristarco costruisce finalmente una rivista di cinema veramente sua, pensata come megafono capace non solo di “continuare il discorso” ma di amplificarlo, rendendolo più incisivo ed esplicito per diffonderlo in tutta la Penisola (e oltre), Renzi è un appoggio indispensabile, degno della più grande fiducia e sempre ascoltato.

Merita di essere trascritta integralmente una lettera del maggio 1953 (scritta quando *Cinema Nuovo* ha iniziato solo da pochi mesi la sua attività) che, con le sue frasi telegrafiche e nell’insieme di nomi di collaboratori, titoli di futuri articoli, richieste, proposte e considerazioni personali, aiuta a rendere l’idea della stretta collaborazione in corso nel periodo e dell’estensione delle mansioni affidate a Renzi da Aristarco:

Carissimo Renzo, torno da Cannes e penso subito al consigliere redazionale. L’armata s’agapò se ne è andata. Hai visto? Il Celentano-Benedetti va bene: con qualche taglio andrà tra due numeri. Non ho ancora nulla deciso su *Romolo e il cinema* dello stesso Benedetti. A ogni modo le rubriche sono già troppe. Si potrebbe pubblicare fuori rubrica (eventualmente). Zampa dirige o non dirige *Anni facili*? Tu hai altri soggetti da farmi avere? Perché non ti decidi a mandarmi una seconda proposta per film, sulla linea da te stesso suggerita in una delle tue precedenti lettere? Vorrei avere la tua firma in ogni numero, e non dimenticarti degli editoriali. *Lettere dall’interno*. Sta bene per Guerra. Fammi avere il suo indirizzo. A Cattivelli scrivi pure tu (però te lo immagini *Cinema Nuovo* con la firma “Cattivelli”?). Attendo le lettere e i consigli del consigliere; non avere paura di offenderci. I tuoi suggerimenti, cioè i suggerimenti della tua “corrente”, sono necessari. Abe Saba (impaginatore) e i redattori tutti, compreso il Tullio, ti salutano cordialmente (almeno credo). Un abbraccio dal tuo affezionatissimo Guido.⁷⁷⁸

Oltre a scrivere articoli e talvolta editoriali, come “consigliere” Renzi è continuamente interpellato da Aristarco circa i contenuti della rivista. Da Bologna, Renzi deve dare pareri su cosa sia adatto pubblicare e su come organizzarne la pubblicazione (tagli, aggiunte,

⁷⁷⁸ Milano, 5 maggio 1953. FRR, Aristarco, 2.

puntate), deve trovare collaboratori occasionali, mantenere i contatti con i collaboratori e inserzionisti emiliani, dare pareri sui numeri pubblicati, scrivere proposte per nuove iniziative. Aristarco, che ha fiducia in lui, lo sprona costantemente a contribuire, anche solo con qualche idea. Come ripete più volte nelle sue lettere, Renzi per Aristarco è la pietra angolare che sorregge la rivista: “Ci troviamo in una età critica: la rivista deve più che mai, proprio in questi numeri, essere solida, viva, interessante. Ecco perché insisto nel richiedere i tuoi scritti”.⁷⁷⁹

Da parte di Aristarco, in questa prima fase di fermento redazionale le dimostrazioni di amicizia e fiducia nelle capacità del suo consigliere sono continue. Ad esempio quando, in merito a un pezzo di Renzi dedicato alla propaganda cinematografica della DC inizialmente pensato per un editoriale, Aristarco scrive: “L’editoriale è giunto in ritardo, quando cioè la pagina di apertura era già composta e impaginata. Ma l’argomento da te trattato è talmente vivo e attuale che ho pubblicato l’articolo in altra parte della rivista, con la tua firma. [...] tu sei molto più che un consigliere”.⁷⁸⁰ Oppure quando, dopo aver ricevuto da Renzi un profilo dedicato a Luigi Zampa, Aristarco esprime tutta la sua soddisfazione: “grazie di Zampa: come al solito sei stato chiaro, conciso ed equilibrato. Credimi, non è un complimento: mi occorrerebbero molti collaboratori come te”.⁷⁸¹ Aristarco è chiaro sull’importanza del ruolo dell’amico all’interno della redazione:

I consigli del consigliere, come vedi, sono presi nella dovuta considerazione. Non avere paura. Non faremo soltanto gallerie di italiani. Ti ho chiesto le gallerie di Zampa, Castellani, De Santis e Germe perché ritengo che tu sia il più indicato per farle, Ad altri ho chiesto “soggetti” anche stranieri. Se tu hai qualcosa da propormi in merito mi fai felice. Insisto: ogni numero della rivista dovrebbe portare la tua firma e non soltanto nel frontespizio, specie ora che Tullio ti ha abbandonato e sei rimasto solo, unico consigliere redazionale.⁷⁸²

È in questo periodo di frenetica attività e stretta collaborazione che scoppia il “caso *S’agapò*”, momento di crisi che vede il campo critico formare un raro fronte comune ma che ne rivela anche la debolezza nei confronti delle istituzioni. Come primo contributo alla nuova rubrica “Proposte per film”, l’1 febbraio 1953 viene pubblicato sul n. 4 di *Cinema*

⁷⁷⁹ Milano, 14 maggio 1953. FRR, Aristarco, 2.

⁷⁸⁰ Milano, 6 giugno 1953. FRR, Aristarco, 2.

⁷⁸¹ Milano, 18 giugno 1953. FRR, Aristarco, 2.

⁷⁸² Ibidem. Il pezzo su Zampa è Renzi, Renzo, “Luigi Zampa *Cinema Nuovo*, a. II, n. 14, 1 luglio 1953, p. 12.

Nuovo un soggetto cinematografico di Renzi intitolato *L'armata s'agapò* ed incentrato sui crimini commessi dall'esercito italiano nel corso dell'occupazione della Grecia.⁷⁸³ Il soggetto rientra nella campagna contro la censura cinematografica che la rivista sta sostenendo e si lega all'interesse di Renzi per aprire una discussione sul cinema bellico italiano e sul rischio che esso diventi propaganda per altre guerre. Il soggetto passa inizialmente quasi inosservato ed è solo mesi dopo, a seguito di una sua traduzione parziale in un periodico greco, che l'autorità militare italiana inizia ad interessarsi al caso.⁷⁸⁴ Arrestati il 10 settembre 1953, Renzi (in quanto autore) e Aristarco (in quanto direttore della rivista che ha ospitato il pezzo incriminato) sono condotti al carcere militare di Peschiera e accusati di vilipendio delle forze armate. Nonostante la mobilitazione *bipartisan* di critici, scrittori e intellettuali, Renzi e Aristarco sono condannati il 9 ottobre a due anni di reclusione militare ciascuno ma subito scarcerati per effetto della condizionale.⁷⁸⁵ Questo momento chiave per la storia della cultura cinematografica italiana del dopoguerra è stato interpretato da Brunetta come un "caso di applicazione di leggi fasciste" esemplare del clima censorio del tempo e che chiarisce "come anche il settore del cinema applichi con successo la formula di repressione capillare e sistematica 'militarizzazione della giustizia' in atto nel paese in tutti i settori produttivi".⁷⁸⁶ Da un'altra prospettiva, rimandando agli studi di Zelizer sulle comunità interpretative e sul ruolo unificante delle crisi campo,⁷⁸⁷ Noto e Mariani parlano del caso *S'agapò* come di "uno di quei *critical incidents* attorno a cui la comunità professionale si coagula e si riconosce".⁷⁸⁸

Superate sia la crisi *S'agapò* che la stressante fase di ricerca di un editore nei mesi tra l'addio alla Scuola di Arzignano e il contratto con Feltrinelli, il regolare rapporto direttore-consigliere può ricominciare. Di tutti i carteggi fra Aristarco e i suoi collaboratori, quello con Renzi è il più confidenziale: con il suo "consigliere" Aristarco può sfogarsi e chiedere

⁷⁸³ "La nostra generazione deve parlare di queste cose" concludeva Renzi. Renzi, Renzo, "Proposte per film. *L'armata s'agapò*", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 4, pp. 73-75.

⁷⁸⁴ Guarneri, Michael; Santarelli, Lidia, "Il silenzio e il rumore. L'onore militare nella corrispondenza pubblica e privata relativa al caso *L'armata s'agapò*", *Cinergie*, n. 23, 2023, pp 40-41. Si rimanda a questo articolo per una trattazione approfondita del processo. Cfr. anche l'"instant book" Renzi, Renzo; Aristarco, Guido; Calamandrei, Piero, *Il processo s'agapò. Dall'Arcadia a Peschiera*, Bari, Laterza, 1954.

⁷⁸⁵ *Ivi*, p. 50.

⁷⁸⁶ Brunetta, "Il cinema neorealista italiano", cit., p. 91.

⁷⁸⁷ Zelizer, Barbie, "Journalists as Interpretive Communities", *Critical Studies in Mass Communication*, v. X, n. 3, 1993, pp. 219-237.

⁷⁸⁸ Mariani e Noto, "Critica e potere nella cultura cinematografica italiana", cit., p. 36.

pareri e articoli su questioni di ogni tipo; in cambio a Renzi è lasciata una libertà di espressione che non ha eguali fra gli altri collaboratori fissi. Anche se Renzi talvolta dissente con le posizioni e i progetti di *Cinema Nuovo*, Aristarco pubblica ogni sua replica e controproposta. Il tono delle lettere è quasi sempre amichevole, finanche spiritoso:

Ho ricevuto il tuo lunghissimo pezzo sul Documentario non ti dico con quale piacere: a tutti raccomando di essere brevi, ma non a te: tu puoi scrivere anche venti cartelle e su o contro chi vuoi. [...] Il pezzo sui baci lo firmo Renzo Renzi; solo un vitellone di Bologna può firmare con una autorità un articolo sui baci.⁷⁸⁹

Questo tono si trova anche nelle lettere di “rimprovero”, come nella seguente, scritta dopo che Renzi aveva inviato un pezzo nel quale, non troppo celatamente, dissentiva con la linea polemica assunta da *Cinema Nuovo* durante il periodo delle accese battaglie di Aristarco per la revisione critica e il passaggio al realismo:

Tu devi piantarla di mandarmi cartoline allusive – volgarmente allusive – firmate [...] tra un piatto e l'altro di tagliatelle, ecc. ecc. Credevo, anzi speravo, che i vitelloni fossero andati in America con Sordi, e invece no. E invece mi mandi un articolo che io non posso né voglio “sbranare”, ma che invece tende a sbranarmi. È inutile nascondersi, e mettere le mani avanti: il tuo articolo è contro di me e contro altri, naturalmente. In fondo appartieni sempre alla classe degli ufficiali.⁷⁹⁰

L'articolo di Renzi – *La costruzione dell'orologio* – viene comunque pubblicato a maggio,⁷⁹¹ dopo che Aristarco aveva ammesso la possibilità di una “voce critica” interna alla rivista: “Sono sempre più convinto che la polemica all'interno della rivista sia necessaria, soprattutto per chiarire le idee tra di noi e per dimostrare la nostra assoluta indipendenza”.⁷⁹²

⁷⁸⁹ Milano, 17 febbraio 1955. FRR, Aristarco, 4. Gli articoli da pubblicare a cui si riferisce Aristarco sono Renzi, Renzo, “Esperienze di gruppo nel documentario”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 56, 10 aprile 1955, pp. 267-269 e Renzi, Renzo, “Il senso dei baci”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 54, 10 marzo 1955, p. 172.

⁷⁹⁰ Milano, 22 marzo 1955. FRR, Aristarco, 4.

⁷⁹¹ Renzi, Renzo, “La costruzione dell'orologio”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 58, 10 maggio 1955, pp. 345-347.

⁷⁹² Milano, 31 marzo 1955. FRR, Aristarco, 3. Anche in una lettera precedente Aristarco aveva toccato la questione rispondendo a Renzi, dopo che quest'ultimo si era lamentato che un suo articolo sul maccartismo fosse stato impaginato assieme a pezzi dalle conclusioni opposte. “Non, dire, neppure per scherzo” gli risponde Aristarco “che la possibilità di una opposizione ‘interna’ ad un sistema non è morta soltanto nel nostro cinema ma sta morendo anche in ‘Cinema Nuovo’; e non dirmi che ti ho messo come sentinella al tuo articolo il neretto di ‘Nuovi argomenti’ e il [John Howard] Lawson. [...] io credo proprio che mettendoli insieme, pubblicando cioè articoli con posizioni diverse, diamo la possibilità di una polemica ‘interna’”. Milano, 1 marzo 1955. FRR, Aristarco, 4. L'articolo in oggetto è Renzi, Renzo, “Fine del maccartismo?”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 53, 25 febbraio 1955, pp. 146-147.

Fino a tutto il 1957 Renzi continua a svolgere il suo ruolo di consigliere, ma è sempre più impegnato a Bologna come animatore del Circolo bolognese del cinema e curatore della collana di opere monografiche “Dal soggetto al film” introdotta nel 1956 dall’editore Cappelli.⁷⁹³ La collaborazione per *Cinema Nuovo* inizia a rallentare. “Ricordi le lunghe lettere che una volta mi inviava il Consigliere redazionale bolognese?”,⁷⁹⁴ gli scrive Aristarco, che comunque insiste sempre con lettere e telegrammi per ottenere materiale di ogni tipo dal suo prezioso collaboratore:

[V]isto il successo considerevole del nostro numero doppio, abbiamo deciso di farne un altro e precisamente sul cinema americano [...]. Mi preme ora ottenere da te una risposta affermativa all’articolo che ti propongo: una panoramica per generi (fantascienza, guerra musicale, western, comico, gangsters, psico-analisi, ecc.: ogni genere un “paragrafo”). [...] Il saggio – e devi farlo tu ad ogni costo, anche perché sei il meno passionale (in fatto di film) – deve essere lungo una decina di cartelle e dovrebbe essere pronto entro il 15 dicembre. Hai, come vedi, un mese e mezzo. Non dirmi di no, e mettiti al lavoro subito invece di vitellonare come al solito. Ti pagherò abbastanza bene.⁷⁹⁵

Renzi è insieme collaboratore su cui fare più affidamento per trattare certe questioni (per un pezzo su Pudovkin: “Abbiamo scelto te perché sei l’unico, nel nostro gruppo, che non passi per comunista”; per uno su Hollywood: “[T]i considero, tra quelli che compongono il gruppo di Cinema Nuovo, l’elemento più obiettivo, meno passionale”)⁷⁹⁶ e quello da cui aspettarsi più problemi per la schiettezza delle sue prese di posizione (“Ho letto la tua lettera aperta, che va in questo numero. Mi procurerà non so quante grane. Sei sempre il solito. Sto scherzando, naturalmente”).⁷⁹⁷ Di questa schiettezza renziana talvolta fanno le spese *Cinema Nuovo*, come nel già citato articolo *La costruzione dell’orologio*, e lo stesso Aristarco, che però con Renzi (e solo con lui) è sempre indulgente. Ad esempio, quando nel febbraio 1957 Renzi scrive un commento per la rubrica “Parlatorio” dove discute i

⁷⁹³ Per la collana, Renzi è autore dei volumi dedicati a *Le notti Bianche* di Visconti (1957) ed *Era notte a Roma* di Rossellini (1960), Aristarco di quello su *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti assieme a Gaetano Carancini (1960).

⁷⁹⁴ S. l., 24 ottobre 1956. FRR, Aristarco, 3.

⁷⁹⁵ S. l., 31 ottobre 1956. FRR, Aristarco, 3.

⁷⁹⁶ Rispettivamente nelle lettere: Locarno, 3 luglio 1953. FRR, Aristarco, 2; Milano, 10 novembre 1956. FRR, Aristarco, 3.

⁷⁹⁷ S. l. 30 novembre 1956. FRR, Aristarco, 3.

pregi di *Il ferroviere* di Germi e critica implicitamente le posizioni assunte da Aristarco nella sua recensione allo stesso film, il direttore gli risponde: “Ho letto la tua risposta per il Parlatorio: non sono proprio d'accordo con te ma non cambierò neppure una virgola e naturalmente non farò note. Come vedi alzo le braccia”.⁷⁹⁸

Il cambio di periodicità di *Cinema Nuovo*, che nel 1958 diventa bimestrale, comporta un rallentamento dell'attività redazionale e, di conseguenza, nel rapporto di fra Aristarco e i redattori ai quali non è più assiduamente richiesto l'invio di articoli e degli altri materiali che erano necessari per riempire per le tante rubriche proposte dal quindicinale. Aristarco continua a impegnarsi come direttore ma l'indirizzo che dà al suo periodico, così come lo stile dei suoi stessi articoli, è sempre più saggistico, “accademico”. Negli anni Sessanta, con il graduale l'abbandono delle recensioni, sostituite da articoli sempre più lunghi e densi volumi critico teorici, Aristarco sembra quasi voler preparare il terreno in vista di un futuro ingresso nel campo universitario, passo a cui inizia a pensare sin dal 1957.⁷⁹⁹ Dall'inizio degli anni Sessanta anche la collaborazione di Renzi a *Cinema Nuovo* rallenta e la corrispondenza con Aristarco si dirada. Come tuttavia testimoniano le lettere rimanenti nel Fondo Renzi, il “il vecchio consigliere bolognese”⁸⁰⁰ resterà fino all'ultimo un costante punto di riferimento e confronto per il suo direttore.

6.2.3 – L'ambasciatore di *Cinema Nuovo*: Zavattini e il *Bollettino del neorealismo*

Zavattini è uno dei più assidui collaboratori di *Cinema Nuovo* per tutti gli anni Cinquanta: oltre a partecipare sin dal primo numero della rivista con il suo *Diario*⁸⁰¹, rubrica che continuerà fino al 1957 raggiungendo una settantina di episodi, Zavattini è autore di articoli sulla sua attività cinematografica e promotore di iniziative come il concorso

⁷⁹⁸ S. l. 12 febbraio 1957. FRR, Aristarco, 6. La recensione di Aristarco era stata pubblicata su *Cinema Nuovo* n. 96 (15 dicembre 1956), il pezzo di Renzi esce come commento alla domanda di due lettori nel n. 104 (1 aprile 1957). Aristarco sembra incapace di litigare con Renzi, reagendo sempre con ironia alle “provocazioni” dell'amico: “Tu sei spesso ingiusto con me, e te la fai con i miei nemici (ma non ti eliminerò né ti farò eliminare: altra cosa che mi differenzia dagli stalinisti). Il film di De Santis [*Uomini e lupi*], che ho visto e relegato nelle schede, è davvero una cosa divertentissima: mi sento tanto luparo”. Milano, 1 marzo 1957. FRR, Aristarco, 6.

⁷⁹⁹ “Ho deciso di concorrere alla cattedra storia e critica del cinema”. Aristarco a Renzi, Genova, 22 maggio 1957. FRR, Aristarco, 6.

⁸⁰⁰ Aristarco a Renzi, s. l., 26 settembre 1957. FRR, Aristarco, 6.

⁸⁰¹ Il *Diario cinematografico* di Zavattini nasce nel 1940 su *Tempo* e, prima di approdare a *Cinema Nuovo* passa da *Bis* e *Cinema*, durante i periodi “aristarchiani” dei due periodici. In seguito, Zavattini pubblicherà il *Diario* anche su *Rinascita* e *Paese Sera*. Si veda Zavattini, Cesare, *Diario cinematografico*, a cura di Valentina Fortichiari, Milano, Mursia, 1991.

Contributi al neorealismo,⁸⁰² l'invito ai lettori di *Che film fareste se dipendesse da voi?*,⁸⁰³ il *Bollettino del neorealismo*⁸⁰⁴ e i fotodocumentari, per i quali scrive anche alcune presentazioni.⁸⁰⁵ Soprattutto nei primissimi anni di pubblicazione, precedenti al passaggio "dal neorealismo al realismo", *Cinema Nuovo* è un potente megafono per il progetto zavattiniano; viceversa, l'amicizia di Zavattini è doppiamente utile ad Aristarco, in quanto la sua presenza dà lustro alla rivista – tanto che il suo nome è usato in alcune inserzioni pubblicitarie – ed egli grazie alla sua opera di ambasciatore internazionale del neorealismo funge anche da avanscoperta per l'espansione oltreconfine della rete aristarchiana. Messaggero del verbo neorealista nel mondo, oltre a raccontare ai lettori le proprie scoperte tramite il *Diario*, Zavattini tiene informato Aristarco per lettera circa incontri, contatti utili, possibilità di collaborazione.

Nel Fondo Aristarco della Biblioteca "Renzo Renzi" della Cineteca di Bologna è conservato un carteggio di circa 300 scambi (lettere, telegrammi, cartoline) fra Aristarco e Zavattini che copre il periodo 1949-1984.⁸⁰⁶ Di questi scambi, quelli relativi agli anni Cinquanta sono i più consistenti, a testimonianza della vivacità della collaborazione e dell'affinità umana e intellettuale che alimenta il loro sodalizio in questi anni. Il rapporto professionale e di amicizia fra i due accompagna tutta la storia di *Cinema Nuovo*: come scrive Aristarco pochi giorni prima dell'uscita del numero inaugurale, per lui la collaborazione di Zavattini è un elemento indispensabile per la rivista e il suo *Diario* "non deve assolutamente mancare in nessun numero".⁸⁰⁷ Dopo l'uscita riuscita della nuova rivista e i commenti in merito ricevuti da Zavattini, Aristarco scrive all'amico: "Il tuo giudizio mi è particolarmente gradito, perché so sincero e disinteressato. Se *Cinema Nuovo* ha successo il merito è anche tuo"⁸⁰⁸ La stima fra i due è forte, tanto che anche nei momenti di disaccordo – quando Aristarco giudica negativamente un film in cui è coinvolto Zavattini

⁸⁰² Lanciato nel marzo 1953. Cfr. *infra*.

⁸⁰³ Zavattini, Cesare, "Che film fareste se dipendesse da voi?", *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 72, 10 dicembre 1955, p. 406.

⁸⁰⁴ Allegato ai numeri 51 (25 gennaio 1955) e 57 (25 aprile 1955) di *Cinema Nuovo*. Si veda più sotto per dettagli.

⁸⁰⁵ Zavattini cura i testi di un fotodocumentario di Paul Strand sugli abitanti di Luzzara e la prefazione alla raccolta dei fotodocumentari di *Cinema Nuovo*. Strand, Paul; Zavattini, Cesare, "25 persone", *Cinema Nuovo*, a. V, n. 53, 25 febbraio 1955, pp. 137-144: AA., VV., *I fotodocumentari di Cinema Nuovo*, Milano, Edizioni Cinema Nuovo, 1956.

⁸⁰⁶ I materiali conservati nel Fondo, in parte originali e in parte fotocopiati, sono contenuti in nei fascicoli 403 e 403 bis.

⁸⁰⁷ Milano, 8 dicembre 1952. FGA, Bo, 403 bis.

⁸⁰⁸ Milano, 27 dicembre 1952. FGA, Bo, 403 bis.

o quando Zavattini inizia a notare la piega anti-cronachistica presa dal pensiero sul realismo di Aristarco – i toni dei loro scambi si mantengono civili e amichevoli, aperti al confronto.

Ora dovrei parlarti degli appunti che mi fai su certe mie idee neorealistiche. [...] Allontanarci dal neorealismo significa la morte del cinema italiano, significa Cannes 1953. In tutte le mie idee, anche quelle sbagliate, anche quelle troppo ingenuie, c'è questo bisogno, come c'è in te, in Chiarini e in un'altra dozzina di persone e probabilmente nei giovani, il bisogno di far diventare il neorealismo qualcosa di categorico, dal quale non si può uscire oggi se si vuol fare del cinema utile. Ma ti manderò subito l'intervista [sulle sue idee sul neorealismo] così tu mi scriverai cosa ne pensi.⁸⁰⁹

Sin dalle prime lettere inviate dopo la nascita di *Cinema Nuovo*, Zavattini si dimostra all'altezza del suo ruolo di "ambasciatore" non ufficiale della rivista. Tornato a inizio marzo 1953 da un viaggio in Spagna, Zavattini fa il suo rapporto:

Per il prossimo [*Diario*] puoi contare sul mio viaggio in Spagna, credo che qualche cosa di abbastanza interessante lo potrò dire. Intanto sappi che è proprio vero che il nostro cinema è guardato come messaggero di verità, di umanità, in tutto il mondo; abbiamo una meravigliosa responsabilità, per questo dobbiamo continuare a lottare perché tutto non diventi di cartapesta.⁸¹⁰

E fornisce un contatto:

In Spagna c'è il professor [Giuseppe] Cardillo, di un Istituto Italiano di Cultura [...] che gradirebbe la rivista; c'è un gruppo di gente che conosce benissimo anche il movimento critico italiano, conosce te e Chiarini benissimo; ma là pochi conoscono ancora le vostre nuove riviste. [...] Ti avverto che il prof. Cardillo è un potente propagandista e un uomo che crede intelligentemente nel nostro cinema e che ha una capacità di contatti e di propaganda non comuni. Ti consiglierai di mandargli anche i numeri arretrati.⁸¹¹

Tornato da una visita a Cuba, Zavattini chiede invece ad Aristarco di inviare copie di *Cinema Nuovo* a Emma Peiez, dell'Università dell'Avana: "La Peiez è una giornalista cubana

⁸⁰⁹ Zavattini ad Aristarco, Roma, 24 aprile 1953. FGA, Bo, 403.

⁸¹⁰ Zavattini ad Aristarco, Roma, 12 marzo 1953. FGA, Bo, 403. Il *Diario* con il resoconto del viaggio in Spagna è pubblicato nel n. 9 (15 aprile 1953).

⁸¹¹ *Ibidem*.

ed è grande propagandista del cinema italiano nel Centramerica”.⁸¹² In una cartolina da Città del Messico, scritta verso il 1955, invece esorta Aristarco a inviare regolarmente in Messico copie della rivista perché “Qui *Cinema Nuovo* arriva un mese dopo, dicono, e non lo ricevono coloro che dovrebbero. Aspettano il bollettino”.⁸¹³ Il Fondo contiene numerose lettere e cartoline inviate da Zavattini nei suoi viaggi all’estero, missioni utili anche ad Aristarco poiché gli terreno per eventuali collaborazioni – come per i futuri viaggi in Spagna, Cuba o a Mar del Plata in Argentina, dove Aristarco svilupperà legami utili con i critici locali – e in generale aiutando la promozione di *Cinema Nuovo*.⁸¹⁴

Zavattini si mostra sempre attento alla rivista di Aristarco e soprattutto nei primi anni di pubblicazioni, come si è detto, si impegna molto per coinvolgerla nel suo progetto di diffusione di cultura neorealista. Scrive per esempio ad Aristarco a proposito di future iniziative:

Ti aspetto a Roma per quel gran discorso che abbiamo detto. Hai fatto già un miracolo a lanciare così “Cinema Nuovo”, ora devi fare il secondo miracolo, e io ti darò una mano con tutto il cuore per quel poco che posso. Amo “Cinema Nuovo” quasi come te e sento che tu puoi portarlo molto su se si rompono certi schemi.⁸¹⁵

Le esperienze fatte all’estero da Zavattini come “ambasciatore” del neorealismo incidono inoltre sulla genesi di un progetto che lo occuperà per alcuni anni assieme ad Aristarco: il *Bollettino del neorealismo*. All’origine del progetto c’è la doppia constatazione dell’impatto del neorealismo all’estero – Zavattini stesso nei suoi viaggi raccoglie commenti entusiastici da critici e registi di tutto il mondo – e delle sempre più rumorose dichiarazioni della sua morte. Dopo aver letto della “Settimana del cinema italiano” di Londra, organizzata da Unitalia Film nell’ottobre 1954, Zavattini scrive:

Vedi che a Londra il neorealismo è stato l’argomento centrale [...]. Gli inglesi dicono, lo avrai letto, che il neorealismo ha forse chiuso in bellezza con un’opera che essi giudicano grande, cioè ‘Umberto D.’; c’è da mangiarsi le mani perché noi marchiamo il passo non per sfinimento, ma solo perché Andreotti e Ermini, che significa tutta

⁸¹² Roma, 20 settembre 1955. FGA, Bo, 403.

⁸¹³ Città del Messico, s.d. FGA, Bo, 403.

⁸¹⁴ Degna di nota è la lettera di un lettore di Tully, Australia, che Aristarco invia in copia a Zavattini: “spero che Zavattini sia veramente lieto di sapere che le sue iniziative sono apprezzate e seguite anche in questa lontana terra. Ma gli uomini di ‘buona volontà’ trovano sempre un punto di contatto. E personalmente ho fiducia nel buon frutto di questo fervore di iniziative, perché di uomini di ‘buona volontà’ ve ne sono tanti e in tutto il mondo”. S. d. FGA, Bo, 403 bis.

⁸¹⁵ Roma, 7 settembre 1953. FGA, Bo, 403.

una ondata di interessi politici pratici psicologici e di uomini alle loro dipendenze, come da Contini a Ogetti ecc. ecc., hanno messo in opera tutto quello che era possibile per frenare lo slancio. [...] Ma vedrai, caro Aristarco, che qualcosa di nuovo sta per nascere.⁸¹⁶

Ciò a cui sta pensando Zavattini è un *Bollettino del Neorealismo*, una nuova e agile pubblicazione periodica con contributi di critici italiani e stranieri. Zavattini crede molto nel progetto del *Bollettino*, di cui è ideatore e che avrebbe voluto lanciare già nel gennaio 1954, dopo la fine del primo convegno sul neorealismo a Parma (dicembre 1953).⁸¹⁷ La nascita del progetto è immediatamente successiva a un altro viaggio, come racconterà Aristarco rispondendo alla domanda di un lettore:

Il Bollettino in sintesi è nato così: dall'aeroporto, di ritorno dal Messico, Zavattini telefona e mi dice: bisogna andare all'estero per avere le esatte dimensioni dell'interesse e delle influenze che il cinema italiano neorealistico suscita. È necessario un Bollettino del neorealismo, magari piccolo piccolo. Trovai l'idea buona e utilissima.⁸¹⁸

Le lettere ad Aristarco, che è stato coinvolto nei preparativi, mostrano l'entusiasmo, quasi l'ansia, di far uscire una pubblicazione in cui Zavattini crede moltissimo: "Urge decidere per il bollettino. Ne sono sempre più convinto. [...] Il bollettino è atteso sul serio. *Bisogna che esca*".⁸¹⁹ Sono coinvolti a vario titolo anche Livio Zanetti, Michele Gandin, Aldo Paladini e Luigi Chiarini, vengono contattati critici stranieri (menzionati Nino Frank e André Bazin)⁸²⁰ e si inizia a formare con fatica un comitato redazionale. Si inizia anche a pensare alla forma (quattro o due pagine) alla possibilità di far uscire il *Bollettino* come edizione di *Cinema Nuovo*.⁸²¹ Come spiega Zavattini ad Aristarco, il *Bollettino* è strumento fondamentale per mantenere viva e rafforzare la lotta per il neorealismo:

A metterci: diretto da Z., come consigliano Chiarini e Gandin, temo fortemente che esso assuma un carattere troppo personale nell'opinione del pubblico, quando invece io lo concepisco non certo come il Bollettino del mio neorealismo, quanto come il Bollettino di tutte le possibilità che il neorealismo contiene e vuole

⁸¹⁶ Roma, 3 novembre 1954. FGA, Bo, 403.

⁸¹⁷ Roma, 16 marzo 1954. FGA, Bo, 403.

⁸¹⁸ Il testo inaugura la sezione "Domande e risposte" del *Bollettino del neorealismo*, a. I, n. 1, gennaio 1955, p. 4.

⁸¹⁹ Roma, 13 febbraio 1954. FGA, Bo, 403.

⁸²⁰ *Ibidem*.

⁸²¹ Roma, 16 marzo 1954. FGA, Bo, 403.

esprimere; e soprattutto come continuo sollecitamento a non mollare, perché vedo sempre meglio che tutti mollano e che le cose si mettono in modo da far mollare anche quelli che vorrebbero resistere. In questo senso il bollettino può avere una funzione straordinaria.⁸²²

Il *Bollettino* rientra anche nel progetto di internazionalizzazione del neorealismo che in questi anni Zavattini sta seguendo con estrema dedizione.

[C]on il Bollettino, col quale collaborano gli stranieri, si conferma la paternità italiana del neorealismo, anche se c'è il desiderio, anzi il bisogno che il neorealismo non sia solo un fatto italiano. Dobbiamo dire addirittura che non lo è più un fatto sociale italiano, dobbiamo dire addirittura che gli italiani corrono il rischio di passare alla retroguardia.⁸²³

Programmato per gennaio prima e aprile poi, il *Bollettino* è continuamente rimandato per gli impegni di Zavattini, il passaggio di editore di *Cinema Nuovo* e difficoltà nell'organizzarne i contenuti e deciderne la periodicità. Una lettera di Aristarco a Zavattini contiene un prospetto sommario per il primo numero, ancora in fase iniziale di progettazione, che mostra come i due pensavano inizialmente di realizzarlo e l'ampiezza dei temi che premeva loro discutere:

I pagina, un editorialino, un pezzo tuo e uno di Chiarini sul tema "È popolare il neorealismo? Per quali ragioni?" al quale facciamo seguire un parere di Padre Taddei; poi una proposta: fondare una cooperativa cinematografica, o più cooperative. E ancora una proposta di film. II pagina, notiziario dal mondo intitolato Giro del sole (lo spieghiamo nella lettera allegata). III pagina, intitolata Spettatore Domanda, domande di questo genere: cosa pensano del dialetto nel film, p. es: Visconti, Germi, Mattoli; cosa pensa della nuova legge un produttore; qual è il miglior film neorealista italiano (critico-produttore-cameriere-questurino); il neorealismo

⁸²² *Ibidem*.

⁸²³ *Ibidem*. L'idea ricorda quella avuta alla fine degli anni Quaranta da Zavattini per il settimanale mai uscito *Italia domanda*, poi trasformato nell'ottobre 1950 una rubrica per *Epoca*. *Italia domanda* era stato pensato come un rotocalco del neorealismo, pieno di foto e illustrazioni per attirare il grande pubblico e realizzato con il fine di "sollecitare gli italiani a porsi problemi" e "dirigere l'opinione pubblica": "Ho a disposizione un trust di cervelli che rispondono a tutte le domande che l'Italia rivolge loro" scrive Zavattini nel 1947, "Noi aiuteremo gli Italiani a pensare, a essere autonomi, a colloquiare con la loro coscienza. Il sogno è che arrivi un ciclone di lettere, da tutta Italia, che noi si sia una clinica delle coscienze, che noi si contribuisca a portare fuori questo popolo dall'asservimento a qualsiasi idea preconcepita". Citato in Fabi, Chiara, "Che idiota, chissà com'è intelligente". La pittura naïf nelle riviste a larga diffusione. *Fisionomia, protagonisti e connessioni di un genere artistico*, in Cinelli, Barbara, *et al., Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 252-253. Cfr. anche Moneti, Guglielmo, *Lessico zavattiniano. Parole e idee su cinema e dintorni*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 99-100.

e l'esperienza personale di un'attrice; quando può essere necessario a un film neorealista lo schermo panoramico; a un tizio qualsiasi: quale suo ricordo di quand'era ragazzo vorrebbe realizzato in un film; tutte queste domande, naturalmente, verranno dai lettori, o, come dice il titolo, dagli spettatori. La quarta pagina, poi, è intitolata contributi al neorealismo.⁸²⁴

Nonostante le difficoltà Zavattini insiste, anche dimostrando una certa rivalità con altri periodici (o forse cercando di produrla in Aristarco): "Quelli di 'Cinema' non lo avranno e non avranno niente di simile. Urge batterli su piani giornalistici, e guai a stancarsi".⁸²⁵ Zavattini è convinto che una pubblicazione come i *Bollettino* possa contribuire alla crescita dei lettori di *Cinema Nuovo* e al suo predominio sul mercato rispetto alla rivale *Cinema*, in un periodo in cui entrambe le riviste escono da una fase di crisi interna.⁸²⁶ In giugno Zavattini scrive tre lettere-fiume ad Aristarco per convincerlo a pubblicare il *Bollettino* e, soprattutto, per chiedere a Feltrinelli di finanziarlo. Le lettere sono sia una prova della passione con cui Zavattini seguiva il progetto, sia la testimonianza più esauriente del lavoro che svolgeva in quegli anni come "consigliere redazionale" non ufficiale di *Cinema Nuovo*. Nella prima delle tre lettere, Zavattini fa riferimento a recenti avvicendamenti nella redazione della rivale *Cinema*:

I lettori sono quelli che sono per riviste come "Cinema Nuovo" e "Cinema" sono attualmente. Bisogna arrivare a un tipo di lettore non così specializzato, altrimenti entro un anno sarete entrambi sulle 10.000 copie nel migliore dei casi, e non ti dico di vendita. Il tuo editore, che è anche uomo pratico, comprenderà che questo è il momento più difficile per "Cinema Nuovo" e che per non perdere 3 corre il rischio di perdere 6, mentre invece arrischiando subito 6 c'è la possibilità di non perdere affatto e di garantire una lunga vita alla rivista. [...] L'epoca del tran-tran è finita o "Cinema Nuovo" si insabbierà. Illustragli - lo avrai già fatto - che quelli di "Cinema" si stanno mettendo molto bene, e cioè a danno di "Cinema Nuovo", con 'un'importante redazione romana [...]. Castello ha delle qualità notevoli che il suo

⁸²⁴ Milano, 2 giugno 1954. FGA, Bo, 403 *bis*. Nella lettera, Aristarco prevede di uscire entro il primo luglio e saluta ottimista "Viva il Bollettino!".

⁸²⁵ Roma, 1 giugno 1954. FGA, Bo, 403.

⁸²⁶ Come *Cinema Nuovo*, anche *Cinema* nel 1954 subisce una trasformazione quando Vitagliano smette di esserne l'editrice. Dal n. 135 del giugno 1954 *Cinema* ha un nuovo direttore (Egidio Ariosto) e condirettore (Giulio Cesare Castello).

Ariosto lo mette in condizioni di portare al massimo. Se non ti segue in questo momento, l'editore non ti seguirà mai più.⁸²⁷

Come mostra la lettera, la strategia di Zavattini per il miglioramento e la crescita di *Cinema Nuovo* non si ferma alle proposte sui contenuti, ma mostra anche aspetti molto concreti. Occorre spingere Feltrinelli a

spendere qualche cosa subito per il miglioramento della rivista, dall'aumento dei borderò all'aumento delle pagine. Caratterizzazione della rivista nei confronti della concorrente con l'inserito regolare, cioè tutti i numeri, del bollettino del neorealismo o alternandolo con l'inserito inchiesta. Questa caratterizzazione di cui gli inserti sono solo uno degli aspetti, va fatta tenendo presente che il cinema è sempre meno il cinema dell'attrice in copertina; come si allarga il cinema nei suoi concetti, nei suoi interessi, così deve allargarsi anche il giornale cinematografico".⁸²⁸

Dopo il passaggio di editore, Aristarco deve cercare di protrarre la fase di cambiamento in cui si trova la rivista per trasformazioni ancora più ardite:

Questa era poi l'occasione di trasformare "Cinema Nuovo" in settimanale, naturalmente con la ricca articolazione di contenuto di cui abbiamo discusso varie volte. Guarda la tempestività del "Borghese". Si tratta di togliere agli avversari molte possibilità anche formali di affermazione arrivando prima".⁸²⁹

L'entusiasmo rivoluzionario di Zavattini comprende anche gli aspetti grafici:

[R]omperei anche lo schema della copertina dando subito qualche copertina forte, drammatica, perfino con scritte di richiamo (naturalmente copertine relative a quei nuovi argomenti della realtà e anche della cronaca angolata realisticamente). Insomma tutto tende a fare uscire il periodico di cinema dalle tradizionali regole; come il cinema, ripeto, tende a uscire dal divismo per cui bisognerà lasciare le copertine dei divi e delle dive agli altri fogli che hanno un pubblico adatto a essere adescato dalle copertine delle attrici. Il tuo pubblico è un pubblico diverso e non ha

⁸²⁷ *Ibidem*. Zavattini comunque precisa: "Per me, è inutile che te lo dica, non voglio una lira per il bollettino e non desidero neanche una lira in più per il diario [...] la mia battaglia perché l'editore spenda di più riguarda gli altri e non me".

⁸²⁸ *Ibidem*.

⁸²⁹ *Ibidem*.

niente in comune, anche quantitativamente, con le 100.000 e passa (dico 100.000 come minimo) persone del rotocalco attori.⁸³⁰

Della lotta culturale deve far parte anche la lotta editoriale secondo Zavattini, “consigliere” decisamente più agguerrito di Kezich e Renzi. Per Zavattini il bollettino deve essere seguito a tempo pieno da un condirettore (propone l'amico Aldo Paladini) che comunichi costantemente con i direttori Aristarco e Zavattini per garantire una pubblicazione regolare. La regolarità delle uscite è infatti ritenuta fondamentale per garantirne l'affermazione e per la “moltiplicazione della sua utilità nei confronti di quelli che sono tiepidi, degli incerti”.⁸³¹

Una settimana dopo, Zavattini torna alla carica con consigli e proposte riguardo a *Cinema Nuovo*, scrivendo una lettera con toni simili a quelli di un rapporto militare fatto da uno stratega al suo generale:

[A]lmeno per questo periodo di impianto della lotta con “Cinema” tu dovresti abbandonare qualsiasi altra cosa, perfino i tuoi libri. Ti parlo come un fratello, caro Guido, e sai che questi sono i miei sentimenti. Dico lotta, ma attento, Ariosto impianta la cosa insieme a Castello con molta apertura e molta cordialità rendendo minime le ragioni per le quali uno non potrà collaborare; quindi non ti dovrai meravigliare troppo di qualche defezione, la carne essendo debole. L'errore sarebbe isolarsi. Bisogna vincere con le idee, con la bontà del giornale.⁸³²

Zavattini riferisce anche di un colloquio avuto con Chiarini, che ha coinvolto nel progetto del *Bollettino*, durante il quale i due hanno discusso dei rischi che corre *Cinema Nuovo* in questa fase: la rivista rischia di perdere collaboratori se Aristarco si dimostra eccessivamente ostile verso chiunque non pubblica esclusivamente per lui. Zavattini è realista: “Conterei sulle dita di una mano coloro i quali per puro spirito di coerenza o di amicizia nei tuoi confronti diranno: *vade retro, Satana* agli inviti dell'altra parte”.⁸³³

⁸³⁰ *Ibidem*. Anche nella lettera successiva, Zavattini torna sul tema delle copertine di *Cinema Nuovo*, secondo lui poco adatte al carattere di una rivista che dovrebbe essere paladina dei valori del neorealismo, non un rotocalco dedicato al divismo e al cinema di consumo. “La copertina con l'attrice è il simbolo di un cinema morto e di un giornalismo morto, o almeno appartenente ad altri interessi diversi dai nostri e da quelli dei nostri lettori”. Roma, 7 giugno 1954. FGA, Bo, 403. Sul rapporto fra il discorso critico promosso da *Cinema Nuovo* e la sua veste editoriale rotocalchistica si rimanda a Mandelli e Re, “Le belle donne ci piacciono, e come!”, cit.

⁸³¹ Roma, 1 giugno 1954. FGA, Bo, 403.

⁸³² Roma, 7 giugno 1954. FGA, Bo, 403.

⁸³³ *Ibidem*.

Occorre evitare defezioni e mantenere unita e fedele la “truppa” dei collaboratori: “devi essere a mio avviso direttore al 100% [...] devi tutti i giorni scrivere lettere e lettere ai tuoi collaboratori, tenere i contatti molto stretti [...]. Gli uomini sono quello che sono e badano molto anche alla forma [...] basta un soffio perché defezionino”.⁸³⁴ Zavattini, che conosce il carattere non talvolta poco conciliante di Aristarco, passa a consigli sul piano personale e di condotta professionale:

C'è qualcuno – ti riferisco e ti riferirò sempre tutto quello che suppongo ti possa essere utile – che ha paura delle tue impennate, che dice: Aristarco s'impenna spesso. Ecco che anche questo rientra in quella diplomazia del direttore che in qualche momento può dare fastidio al tuo carattere schietto, ma direttore sei, direttore sarai, e hai l'obbligo di formarti sempre di più la mentalità da direttore, pur conservando la tua autonomia radicale.⁸³⁵

La struttura del *Bollettino del neorealismo* intanto è in fase di definizione. Zavattini scrive che vorrebbe pubblicare, tra gli altri: contributi da tutti i circoli del cinema e cineforum, sotto forma di resoconti delle riunioni e opinioni sul neorealismo; inchieste sulle cineteche scolastiche con il coinvolgimento dei docenti dei vari istituti; interviste a preti; una rubrica “di confidenze umane [...] di un documentarista a contatto con tutte le realtà che lui vorrebbe raccontare” tenuta da Renzi; interventi di personalità straniere note su temi di carattere generale.⁸³⁶ La *miscellanea neorealista* sognata da Zavattini è destinata ad avere successo e a “battere” qualsiasi proposta simile proveniente da Cinema, “essendo alla radice più sincera e definitiva la nostra esigenza di libertà che è connaturata col neorealismo stesso”.⁸³⁷ Il giorno seguente, Zavattini manda ancora una lettera ad Aristarco per ulteriori dettagli circa il *Bollettino*, il cui primo numero, a seguito di un'ulteriore rinvio, è previsto per luglio. Zavattini propone alcuni critici da affiancare ad Aristarco nel “comitato di direzione”, in una lista esemplare del carattere ecumenico che vuole dare al progetto: gli “aristarchiani” Chiarini e Gandin, gli “zavattiniani” Paladini e Francesco Maselli, i critici Di Giammatteo e Rondi, ma anche Valerio Zurlini e Bartolo Ciccardini, direttore della rivista giovanile *Terza Generazione*.⁸³⁸ La risposta di Aristarco a queste

⁸³⁴ *Ibidem*.

⁸³⁵ *Ibidem*.

⁸³⁶ Sulle domande da porre Zavattini specifica: “un tipo di domanda sarebbe: quale film lei crede si dovrebbe fare, utile all'umanità; tu vedi, caro Aristarco, che in una domanda di questo genere c'è implicito il neorealismo e tante altre cose”. *Ibidem*.

⁸³⁷ *Ibidem*.

⁸³⁸ Roma, 8 giugno 1954. FGA, Bo, 403.

lunghe lettere piene di consigli, proposte e avvertimenti è più breve e indica i due problemi concreti che affliggono il lavoro redazionale e la preparazione di nuove iniziative: mancanza di tempo e di denaro. All'invito di Zavattini di interrompere temporaneamente la scrittura di libri, Aristarco ribatte:

[I]o non scrivo più libri dal giorno in cui è nato Cinema Nuovo, e soprattutto in questi ultimi mesi non trovo nemmeno tempo per le recensioni (e dovrei trovarlo). Voglio dire che mi preoccupo della rivista e del bollettino per tutto quel che posso e anche di più. Non sottovaluto il pericolo di Cinema ma non vorrei che ce ne facessimo un incubo [...]. Poi: uno dei motivi per cui non scrivo più libri è perché seguito a scrivere lettere ai collaboratori.⁸³⁹

Aristarco dichiara che ormai deve spedire “una media di 25 lettere al giorno” per mandare avanti la redazione e il lavoro a progetti paralleli. Ma il problema maggiore è la difficoltà a trovare fondi per la rivista e per il *Bollettino*, che quindi Aristarco non può garantire di riuscire a realizzare come Zavattini sogna: “le spese qui stanno assumendo proporzioni paurose. All'editore posso chiedere magari anche di più ma non credo che la rivista potrebbe sopportare un deficit superiore all'attuale, che è già considerevole”.⁸⁴⁰

Le proposte di Zavattini risultano da ultimo troppo radicali e, soprattutto, dispendiose per Aristarco e Feltrinelli; il progetto del *Bollettino* continua ad essere rimandato e Zavattini nelle sue lettere inizia a mostrare un certo sconforto. A ottobre scrive ad Aristarco che “il problema n.1 non è farlo bene, ma farlo”;⁸⁴¹ a novembre incalza: “non bisogna tardare”.⁸⁴² Il primo *Bollettino del neorealismo*, di quattro pagine, esce finalmente il 25 gennaio 1955 come allegato al n. 51 di *Cinema Nuovo*.⁸⁴³ In apertura sono presentate dichiarazioni sul neorealismo da parte di un assortimento personalità attive in campi diversi (Jean-Paul Sartre, Marlon Brando, Vittorio De Sica, il direttore della fotografia Enzo Serafin, il gesuita Nazareno Taddei, il critico spagnolo Ricardo Muñoz Suay, l'attrice Maria Michi) e un testo di presentazione eloquentemente intitolato *Il cinema di domani*:

⁸³⁹ Milano, 10 giugno 1954. FGA, Bo, 403 *bis*.

⁸⁴⁰ *Ibidem*.

⁸⁴¹ Roma, 9 ottobre 1954. FGA, Bo, 403.

⁸⁴² Roma, 3 novembre 1954. FGA, Bo, 403.

⁸⁴³ Scrive Aristarco a Zavattini inviandogli una copia in anteprima: “ecco la prima copia del Bollettino; finalmente è uscito. Non mi sembra male, anche se è, naturalmente, suscettibile di miglioramenti. Con l'occasione desidero ancora ringraziarti per aver concesso di concretizzare la tua idea nell'ambito delle iniziative di Cinema Nuovo. Grazie anche, si intende, per la tua collaborazione che non ha bisogno di aggettivi”. Milano, 24 gennaio 1955. FGA, Bo, 403 *bis*.

Questo bollettino pubblicherà discussioni, notizie, documenti, proposte sulla vita del neorealismo in Italia e nel mondo. Esso è aperto a chiunque voglia contribuire a una sempre più approfondita conoscenza e a un ulteriore sviluppo di questo movimento nei suoi modi e temi. Il bollettino nasce dalla fiducia che il neorealismo non sia soltanto il cinema di oggi, in quello che ha di più vivo e consapevole, ma anche e sopra tutto il cinema di domani.⁸⁴⁴

Il resto del primo *Bollettino* mette in pratica il programma indicato da questa presentazione, dimostrando una concezione di neorealismo come fenomeno globale, esportabile, capace di stimolare la ricerca e la produzione cinematografica in tutto il mondo. La seconda pagina del numero è interamente dedicata a notizie circa la diffusione di una sensibilità neorealista nel mondo, con pezzi su Cuba, Inghilterra, Spagna, Stati Uniti e Unione Sovietica. La terza pagina riprende col titolo *Italia mia*, la rubrica *Contributi al neorealismo*, apparsa su *Cinema Nuovo* nel 1953 e fatta di brevi cronache quotidiane inviate dai lettori. Nella quarta e ultima pagina, infine, la sezione *Domande e risposte*, nella quale critici e cineasti rispondono alle domande sul cinema poste dei lettori. Il secondo e ultimo numero del *Bollettino* esce invece col numero speciale di *Cinema Nuovo* del 25 aprile 1955, mantenendo la stessa struttura del precedente: quattro pagine con brevi interventi di personalità diverse (in questo caso Galvano della Volpe, lo scrittore Carlo Bernari, lo scultore Marino Mazzacurati, Alberto Carocci di *Nuovi Argomenti* e Renato Guttuso); notizie sul neorealismo nel mondo (da Belgio, Francia, Inghilterra, Messico e Stati Uniti); i contributi dei lettori di *Italia mia*; la sezione finale con domande dei lettori e risposte di critici e cineasti (come Antonioni, Blasetti, Castellani, Visconti).

Nelle sue lettere ad Aristarco, Zavattini è a tratti un entusiasta utopista, sempre pronto a proporre nuove iniziative per la diffusione del neorealismo, a tratti un consigliere molto concreto e sincero, attento alla posizione di *Cinema Nuovo* nel mercato dei periodici cinematografici e conscio dei pregi e dei difetti del suo direttore, di cui ha grande stima. Il carteggio Zavattini-Aristarco prosegue anche nei decenni seguenti, ma dopo la trasformazione di *Cinema Nuovo* in bimestrale gli scambi fra i due diminuiscono. Con l'abbandono della forma rotocalchistica e di una periodicità quindicinale, che richiedevano un costante e vario apporto di materiale per riempire rubriche di ogni tipo, Aristarco inizia a pubblicare soprattutto articoli-saggio più elaborati, che riempiono la

⁸⁴⁴ Anonimo, "Il cinema di domani", *Bollettino del neorealismo*, a. I, n. 1, gennaio 1955, p. 1.

maggior parte dello spazio ora disponibile, e rallenta l'attività redazionale per concedersi più tempo per progetti personali, diversi dalla rivista.

6.3 – Primi sconfinamenti della rete aristarchiana: le redazioni all'estero

Benché al centro del progetto culturale di Aristarco e della sua rivista ci sia il cinema italiano, l'estero non viene ignorato. Negli anni Cinquanta compaiono articoli sul viaggio del "neorealismo" fuori dai confini nazionali, con approfondimenti su film, registi o eventi che mostrano un aumento di interesse per il neorealismo italiano o, in generale, per il cinema realista. Altre iniziative sono volte a stabilire un contatto fra *Cinema Nuovo* e i critici di altre riviste. Ad esempio, nel luglio 1953, in chiusura del VII Festival di Locarno è organizzato un aperitivo per i critici cinematografici ticinesi con lo scopo di "illustrare alla stampa ticinese le finalità e i compiti che *Cinema Nuovo* si propone". Vinicio Beretta, direttore del Festival e amico di Aristarco, e altri critici di radio e quotidiani della Svizzera italiana sono inoltre invitati a scegliere il miglior film e le migliori interpretazioni tra le opere presenti alla manifestazione.⁸⁴⁵ Inoltre, in ogni nuovo numero della rivista, una delle prime rubriche fisse presenti è quella dedicata alle notizie cinematografiche italiane e a quelle provenienti dall'estero. La sezione estera è composta da notizie miscelate legate al cinema, talvolta fornite dai corrispondenti esteri, altre pubblicate senza firma e probabilmente ottenute da agenzie stampa. In ogni numero, dopo le immancabili notizie da Francia e Stati Uniti, è lasciato spazio a una selezione di paesi europei, a cui talvolta si aggiungono località più "esotiche" come Asia orientale o Sud America. Ai corrispondenti principali è chiesto di contribuire anche con articoli veri e propri, dedicati generalmente a un regista o a una questione specifica legata al cinema del paese da cui scrivono. Nel caso di corrispondenze occasionali o da paesi meno regolarmente coperti, nella sezione notizie è lasciato un certo spazio a singoli corrispondenti per piccoli approfondimenti dedicati a notizie di particolare importanza o per reportage di eventi di interesse cinematografico.⁸⁴⁶

⁸⁴⁵ Anonimo, "Un referendum di Cinema Nuovo", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 15, 15 luglio 1953, p. 67. Negli anni Cinquanta, Aristarco organizza cocktail simili anche al Festival di Venezia.

⁸⁴⁶ Ad esempio, nel n. 5 P. R. Persichini, corrispondente da Città del Messico tra il 1952 e il 1955, descrive la prima giornata nazionale del cinema messicano; Francesco Biagi, per breve tempo corrispondente dal Brasile, scrive nel n. 24 un pezzo sulla presenza di italiani nell'industria cinematografica brasiliana e un pezzo sul Congresso nazionale del cinema brasiliano.

Nell'ottobre 1954 è introdotta la rubrica *Giro del sole* per raccogliere notizie sui film in lavorazione e relazioni più lunghe e articolate scritte dai corrispondenti esteri dei paesi "maggiori" (Francia, Stati Uniti, Germania, Inghilterra). Nel 1955 la rubrica si apre anche agli altri corrispondenti e a collaboratori occasionali che scrivono dall'estero, trasformandosi in un appuntamento periodico di approfondimento sulla produzione cinematografica mondiale o di introduzione alla storia di cinematografie straniere. Fra gli articoli scritti dai redattori stranieri, solamente quelli di argomento più manifestamente teorico restano fuori rubrica e sono pubblicati assieme a quelli degli altri collaboratori. Infine, con un cambio di veste tipografica nell'ottobre 1956, gli articoli dall'estero sono stampati senza distinzioni con gli altri (salvo talvolta la dicitura "Dal nostro inviato a ..."), rimane la sezione notizie ma viene introdotta la nuova ed effimera rubrica *Le "prime" all'estero* che presenta una scelta di articoli in traduzione dalla stampa straniera. La natura della collaborazione con la rivista dei redattori dall'estero cambia ulteriormente intorno alla fine degli anni Cinquanta, con la trasformazione di *Cinema Nuovo* il bimestrale (estate 1958).

Nelle sottosezioni che seguono saranno presentati alcuni esempi, ricostruiti mediante il lavoro d'archivio, di una delle modalità principali di "sconfinamento" culturale e cinematografico per Aristarco e la sua rivista negli anni Cinquanta: il rapporto con i responsabili delle "redazioni estere" di *Cinema* e *Cinema Nuovo*.⁸⁴⁷

6.3.1 - Parigi

Data la lunga e profonda influenza del cinema francese sulla cultura cinematografica italiana, non è sorprendente che molti dei primi corrispondenti stranieri di Aristarco provengano dall'Esagono: Jean-Georges Auriol, André Bazin, Georges Sadoul e Joseph-Marie Lo Duca. I quattro critici francesi, che con Aristarco instaurano un rapporto di amicizia e stima reciproca, conducono la propria collaborazione in maniera diversa: i primi tre sono collaboratori occasionali, che mandano articoli saltuariamente a *Cinema* o *Cinema Nuovo*, non sempre rispondendo alle richieste di Aristarco; Lo Duca invece è per

⁸⁴⁷ Per altre modalità di sconfinamento – le traduzioni e i viaggi verso festival ed altri eventi cinematografici – si rinvia al capitolo successivo.

alcuni anni il redattore da Parigi di Cinema Nuovo, come indica l'elenco dei redattori tra il 1952 e il 1956.

Auriol, critico della *La Revue du Cinéma* è promotore del cinema italiano in Francia, collabora nei tardi anni Quaranta a numerosi periodici cinematografici italiani (*La Critica cinematografica*, *Sequenze*, *Film rivista*, *Rivista del cinematografo*), tiene una corrispondenza amichevole con Aristarco e pubblica qualche articolo su *Cinema*.⁸⁴⁸ Auriol muore inaspettatamente nel 1950; il suo ultimo articolo per la rivista esce postumo, preceduto da una nota redazionale che lo indica come “uno dei migliori collaboratori della nostra rivista [...] un vero amico del vero cinema”.⁸⁴⁹ Il rapporto fra Bazin e Aristarco è oggi principalmente ricordato in relazione ai loro dibattiti critico-teorici sul neorealismo, ma comprende anche momenti di collaborazione più classica come reportage dal Festival di Venezia, Cannes o Bruxelles e articoli d'introduzione al cinema francese contemporaneo.⁸⁵⁰ Bazin inoltre è tra i primi ad adoperarsi per una traduzione della *Storia delle teorie del film* (1951) di Aristarco, anche se i suoi sforzi non avranno successo.⁸⁵¹ La lotta di Aristarco per il realismo lo porta a dissentire con Bazin, specialmente dalla svolta di post-*Senso* nel 1955.⁸⁵² Il rapporto teorico fra Bazin e Aristarco è stato descritto da Gubern come un dialogo che giunge a conclusioni differenti ma partito da una stessa base di “sintomatiche coincidenze e preoccupazioni comuni”.⁸⁵³ Per Gubern, le divergenze sviluppatesi fra i due corrispondono non solo “alla utilizzazione di diversi metodi critici”, ma “in ultima istanza, a due coerenti visioni filosofiche – cristiana in Bazin, marxista in Aristarco – che sul piano dell'estetica cinematografica dovevano svilupparsi verso ulteriori conseguenze”.⁸⁵⁴

⁸⁴⁸ Su Auriol e l'Italia si rimanda a Gheller, Enrico; Husson, Laurent, “Jean George Auriol (1907-1950), un mediatore critico tra Roma e Parigi”, *Cinergie*, 2023, 12, pp. 25-35.

⁸⁴⁹ Auriol, Jean George, “Di là dalle immagini”, *Cinema*, nuova serie, a. III, n. 37, 30 aprile 1950, pp. 231-232. Un testo dattiloscritto di Aristarco in ricordo di Auriol per *La Revue du Cinéma* è conservato in FGA, Bo, 409.

⁸⁵⁰ Ad esempio: Bazin, André, “Una sconfitta giustificata”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 67, 25 settembre 1955, p. 227; Bazin, André, “Sul festival del tramonto (Cannes)”, *Cinema Nuovo*, a. VII, n. 132, 1 giugno 1958, pp. 335-338; Bazin, André, “Bruxelles”, *Cinema Nuovo*, a. VII, n. 134, luglio-agosto 1958, pp. 68-69; Bazin, André, “Il dopoguerra dei registi francesi”, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 2, 1 gennaio 1953, pp. 20-21.

⁸⁵¹ Sulle traduzioni straniere della *Storia delle Teorie* si rimanda al capitolo seguente.

⁸⁵² A seguito dei vari appelli aristarchiani in favore del realismo critico di un film come *Senso*, Bazin invia una celebre lettera aperta al direttore di *Cinema Nuovo*: Bazin, André, “Difesa di Rossellini”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 65, 25 agosto 1955, pp. 147-149. “Oserò dirle, caro Aristarco, che la severità con cui *Cinema Nuovo* giudica certe tendenze da voi considerate involuzioni del neorealismo, mi fa temere che voi tagliate a vostra insaputa nella materia più viva e ricca del vostro cinema”. *Ivi*, p. 147.

⁸⁵³ Gubern, Román, “André Bazin, sistema critico di un pre-strutturalista”, *Cinema Nuovo*, a. XVIII, n. 201, settembre-ottobre 1969, p. 352.

⁸⁵⁴ *Ibidem*. Sul rapporto tra Bazin e Aristarco si rimanda allo studio di Wehrli, basato sull'analisi della corrispondenza fra i due. Wehrli, “Bazin/Aristarco. Une relation en montage alterné”, cit.

Aristarco contatta per la prima volta Sadoul nell'ottobre 1948 per chiedergli di partecipare con qualche articolo alle attività della rinata *Cinema*; Sadoul risponde affermativamente, proponendo l'invio di articoli sul recente cinema francese.⁸⁵⁵ La corrispondenza tra i due continua col nuovo anno, insieme a un fitto scambio di riviste cinematografiche.⁸⁵⁶ Pur dichiarando di ammirare molto e di collezionare ogni nuovo numero di *Cinema*, inizialmente Sadoul è restio a scrivere per la rivista poiché non vuole usurpare le mansioni del corrispondente parigino "ufficiale": Lo Duca.⁸⁵⁷ Dopo ulteriori inviti da parte di Aristarco, nel luglio 1949 Sadoul accetta finalmente di scrivere un pezzo di carattere storico-retrospettivo sul Festival di Venezia,⁸⁵⁸ dando il via a una collaborazione che si estende anche a *Sequenze*.⁸⁵⁹ Nel nei primi anni Cinquanta continua lo scambio di riviste e Sadoul invia ancora qualche articolo, mentre Aristarco contraccambia recensendo positivamente le sue opere su *Bianco e Nero*, dove tiene una rubrica sulle novità editoriali di argomento cinematografico. La collaborazione porta frutti soprattutto a partire dai primi anni Cinquanta, quando Sadoul inizia a inviare articoli a *Cinema Nuovo* con una certa regolarità, in una collaborazione amichevole che prosegue fino alla morte del critico francese nel 1967.

Diversamente da Auriol, Bazin e Sadoul, il ruolo svolto da Lo Duca è più in linea con quello di altri redattori esteri di *Cinema* e *Cinema Nuovo*. Lo Duca, nato in Italia ma naturalizzato francese, è collaboratore di *Cinema* sin dal n. 1 della nuova serie (ottobre 1948) e invia regolarmente alla rivista pezzi da Parigi, prevalentemente dedicati a eventi e film francesi. Nel 1952 Lo Duca passa a *Cinema Nuovo* comparando con un proprio articolo sul n. 1 della nuova rivista (dicembre 1952).⁸⁶⁰ Le lettere da lui inviate ad Aristarco e oggi conservate del Fondo, risalenti principalmente agli anni della sua collaborazione a *Cinema*, restituiscono una personalità forte, che con una scrittura svolazzante e spesso ironica non

⁸⁵⁵ Sadoul ad Aristarco, Parigi, 20 dicembre 1948. FGA, Ro, Corrispondenza Ro-Sc.

⁸⁵⁶ Parigi, 22 gennaio 1949. FGA, Ro, Corrispondenza Ro-Sc.

⁸⁵⁷ Parigi, 11 luglio 1949. FGA, Ro, Corrispondenza Ro-Sc.

⁸⁵⁸ Parigi, 29 luglio 1949. FGA, Ro, Corrispondenza Ro-Sc. L'articolo di Sadoul, *Festival, visioni e idee*, è pubblicato in agosto sul n. 20.

⁸⁵⁹ Parigi, 13 ottobre 1949. FGA, Ro, Corrispondenza Ro-Sc. Per *Sequenze* Sadoul scrive *Il cinema visto da un francese*, pubblicato nel numero curato da Aristarco sul cinema italiano del dopoguerra (n. 4, dicembre 1949). Di Sadoul la rivista parmigiana aveva già pubblicato un estratto in traduzione nel n. 1 (settembre 1949) e nel n. 3 (novembre 1949).

⁸⁶⁰ Lo Duca, [Joseph-Marie], "Dov'è il cinema francese?", *Cinema*, nuova serie, a. I, n. 1, 25 ottobre 1948, pp. 28-29; Lo Duca, [Joseph-Marie], "La maschera del pessimismo", *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 22. Il critico firmava generalmente i propri articoli con il solo cognome.

manca di offrire consigli ed esternare opinioni, anche critiche, per il miglioramento della rinata rivista di Baracco e Aristarco. Nelle sue lettere il critico parigino è molto attento agli aspetti visivi (copertine, foto) e alla resa sulla pagina degli articoli, specialmente i propri. Dopo aver inviato in redazione le bozze del suo secondo contributo per *Cinema*, Lo Duca scrive un'ulteriore lettera ad Aristarco per precisazioni:

Per la lettera, mi sono permesso qualche suggestione di “messinpagina” per rendere meno arido il soggetto: ma mi raccomando le fotografie Lo Duca. Ti prego di indicare che provengono dalla mia collezione e che restano di mia proprietà. Penso che la mia collaborazione, così articolata, vi sarà più utile ed interesserà i lettori più direttamente.⁸⁶¹

Come accade per gli altri redattori esteri, anche Lo Duca inizia uno scambio di riviste, libri e informazioni inerenti alle culture cinematografiche dei rispettivi paesi con Aristarco:

Sono di nuovo sfasato rispetto a *Cinema*. Il quale mi è giunto sabato (e una sola copia), datato del 10 novembre! [...] dai istruzioni all'Amministrazione perché mi siano inviate almeno sei copie al mio indirizzo personale. [...] Cosa ti manca della biblioteca Lo Duca? Attendo il tuo elenco. Dispongo tra l'altro di Canudo: *L'Autre Aile* (film) Ivan Goll: *Le Nouvel Orphée* (coi disegni del “Ballet Mécanique” di Léger, Charlot). Scegli tu i tuoi lingotti...⁸⁶²

Lo Duca mette a frutto la conoscenza di Aristarco per i propri scopi – ad esempio per piazzare i suoi libri sul mercato italiano o per ottenere inviti a eventi – ma in cambio cerca di promuovere *Cinema* in Francia e avvia organizza scambi di numeri tra *Cinema* e redazioni di riviste francesi.⁸⁶³ “*Cinema* piace molto e attendo con impazienza la venuta a Parigi di Adriano Baracco per suggerirgli un piano di battaglia che mi sembra possibile e utile”, scrive in una lettera del gennaio 1949.⁸⁶⁴ “Ho molti progetti per *Cinema*. Ma attendo sempre la venuta di Baracco” aggiunge qualche mese dopo,⁸⁶⁵ anticipando poi la sua

⁸⁶¹ Parigi, 12 ottobre 1948. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo. Dopo aver ricevuto il n. 3 di *Cinema* (novembre 1948), la cui foto di copertina reca la didascalia “Gérard Philipe e Cécile Aubry nel film ‘Manon’ di Clouzot”, Lo Duca avverte: “Eccoti l'articolo promesso. Ti raccomando di dar posto alla fotografia n. 1, che è essenziale per il film. [...] Nel n. 3, copertina, c'è un errore troppo grosso, che bisogna rettificare: Michel Auclair al posto di Gérard Philipe. Si vede che non avete un segretario di redazione à la page! Ho dato la rivista a Cécile Aubry: per fortuna che Michel Auclair non era a Parigi!”. Parigi, 1 gennaio 1949. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁸⁶² Parigi, 6 dicembre 1948. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁸⁶³ Parigi, 15 maggio 1949. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁸⁶⁴ Parigi, 1 gennaio 1949. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁸⁶⁵ Ad esempio, quando scrive “Ti prego di scrivere agli organizzatori del Festival di Palermo (disegni animati) che, in cambio di dodici o quindici film che potrei portare, bisognerebbe invitare Lo Duca e signora

strategia promozionale nella lettera seguente, dove presenta spazi per la vendita (“Per la sua diffusione in Francia ho trovato: due librerie specializzate, di cui una tra i famosissimi *cafés de Flore et les Deux Magots*”), offre indicazioni pratiche come quella di inviare le copie di *Cinema* evitando di stampare timbri postali sulla copertina di ogni numero (“visto che cercherò di metterlo in vetrina”) e commerciali (“Se metto in vendita *Cinema* bisognerà che sia a titolo di propaganda, per provocare abbonamenti. Lo metterò quindi a 50 fr, il che è già caro!”).⁸⁶⁶ Nel loro insieme, le lettere di Lo Duca ad Aristarco mostrano un rapporto più informale⁸⁶⁷ rispetto a quello con altri collaboratori stranieri: come nel caso del collaboratore newyorkese Fenin, tra i fondatori di *Film Culture*,⁸⁶⁸ Lo Duca è un giornalista-scrittore in ascesa entro il campo critico del proprio paese, già fortemente sviluppato, e necessita di un minor grado di capitale culturale proveniente dalla sua collaborazione a *Cinema Nuovo*. Inoltre, mentre i collaboratori stranieri più longevi nella redazione di *Cinema Nuovo* aderiscono tutti all’informale “internazionale realista” capitanata da Aristarco, è possibile che gli interessi eclettici di Lo Duca, come il cinema d’animazione e la letteratura erotica, poco si armonizzassero con il progetto culturale aristarchiano.⁸⁶⁹ Dopo aver fondato nell’aprile 1951 i *Cahiers du cinéma*, assieme a Bazin e Jacques Doniol-Valcroze, l’invio di articoli sul cinema francese diminuisce e le sue collaborazioni divengono sempre più occasionali, scritte quasi esclusivamente a seguito di visite a festival o di altri viaggi.⁸⁷⁰ Nell’estate del 1956, Pierre Billard lo sostituisce come corrispondente da Parigi nell’elenco dei redattori.

[...] dopo tutto sanno che sono (necessariamente) il più grosso specialista di disegno animato... No? Insomma sii buon “politico”... nell’interesse di Lo Duca e – dopo tutto – del cinema”. Parigi, 2 maggio 1949. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁸⁶⁶ Parigi, 15 maggio 1949. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁸⁶⁷ “No, non sono morto, nonostante il furioso articolo necrologico che tu nascondi nel cassetto da settimane. E per dispetto ti invio *due* articoli. Hai il capogiro, vero?”. Parigi, 2 luglio 1949. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁸⁶⁸ Cfr., *infra*.

⁸⁶⁹ Lo Duca è curatore della collana *Bibliothèque internationale d'érotologie* e autore di numerosi volumi sull’arte erotica. Per l’edizione italiana del suo romanzo più famoso chiede consiglio proprio ad Aristarco: “Longanesi è in gamba come editore? Ti chiedo questo perché ho da cedere per l’Italia un romanzo dal titolo strepitoso: *Journal secret de Napoléon Bonaparte*”. Parigi, 6 dicembre 1948. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo. Del libro, che non sarà mai pubblicato in Italia, è presente nel Fondo la prima pagina, strappata e con dedica di Lo Duca ad Aristarco. FGA, Bo, 263.

⁸⁷⁰ Anche questi reportage si fanno meno celeri: “Avrai ricevuto nella giornata di lunedì il malloppo di Lo Duca. Sappi che ho dovuto impiegare tutte le armi a mia disposizione per convincerlo a lavorare. Il tuo telegramma è stato comunque di valido appoggio”. Casiraghi ad Aristarco. Cannes, 1 maggio 1955. FGA, Ro, Corrispondenza Ca-Ch.

6.3.2 – New York

Benché la produzione hollywoodiana sia lontana dal tipo di cinema attorno a cui si concentrano gli sforzi e gli interessi di Aristarco, che anzi orienta la propria “lotta per una nuova cultura” in direzione anti-hollywoodiana, una rivista di cinema letta in tutta Italia come *Cinema Nuovo* non può permettersi di ignorare quanto avviene negli Stati Uniti. Specialmente nella sua prima veste rotocalchistica e quindicinale, *Cinema Nuovo* dedica quasi in ogni numero spazio a Hollywood, con notizie sull’industria cinematografica e sui film in uscita e in preparazione, recensioni e articoli in traduzione da riviste statunitensi e un gran numero di fotografie di attori e, soprattutto, attrici. Per oltre un decennio a fornire molti di questi materiali, oltre a contribuire con articoli più lunghi, è Giorgio N. Fenin della “Redazione di New York”, come è indicato per anni nell’elenco dei redattori. Grazie alla comune conoscenza di Roberto Paoletta, Fenin comincia a collaborare con Aristarco sin dall’ottobre 1949, quando quest’ultimo lo ingaggia per inviare notizie di prima mano “in merito ai films attualmente più discussi od in cantiere”⁸⁷¹ e scrivere articoli per *Cinema*, il primo dei quali esce lo stesso mese sul n. 25.⁸⁷² A New York, oltre a collaborare a *Cinema*, Fenin segue le vicende dell’industria cinematografica statunitense e scrive articoli sul cinema italiano, per i quali chiede materiale ad Aristarco.⁸⁷³ Inoltre, grazie alla “gentile opera di appoggio”⁸⁷⁴ di Aristarco, che lo raccomanda a Chiarini, Fenin pubblica anche un paio di articoli su *Bianco e Nero*.⁸⁷⁵ Fenin si occupa di inviare ritagli di articoli apparsi su *Cinema* in merito a film hollywoodiani alle rispettive case produttrici⁸⁷⁶ e in qualche caso degli abbonamenti alla rivista di lettori statunitensi.⁸⁷⁷ Inoltre, lettere del biennio 1950-1951 indicano che, come altri collaboratori stranieri, anche a Fenin è richiesto regolarmente di inviare fotografie, libri, periodici e riferimenti bibliografici,⁸⁷⁸ e

⁸⁷¹ Fenin ad Aristarco, New York, 16 ottobre 1949. FGA, Ro, Corrispondenza E-F.

⁸⁷² Fenin, Giorgio N., “Guerra fredda registrata dai sismografi di Hollywood”, *Cinema*, nuova serie, a. II, n. 25, 30 ottobre 1949, pp. 228-229.

⁸⁷³ New York, 19 novembre 1949; New York, 29 settembre 1950. Entrambe in FGA, Ro, Corrispondenza E-F.

⁸⁷⁴ New York, 25 marzo 1951. FGA, Ro, Corrispondenza E-F.

⁸⁷⁵ La mediazione di Aristarco è menzionata in New York, 9 febbraio 1951. FGA, Ro, Corrispondenza E-F. Gli articoli di Fenin per *Bianco e Nero* sono “Il cinema americano alla vigilia di una svolta decisiva”, a. XII, n. 7, luglio 1951, pp. 28-43 e “Il cinema americano nel 1951”, a. XIII, n. 1, gennaio 1952, pp. 52-59.

⁸⁷⁶ *Ibidem*; New York, 9 febbraio 1951. FGA, Ro, Corrispondenza E-F.

⁸⁷⁷ New York, 5 febbraio 1951; New York, 4 novembre 1957. Entrambe in FGA, Ro, Corrispondenza E-F.

⁸⁷⁸ New York, 19 febbraio 1950; New York, 15 gennaio 1950; New York, 29 settembre 1950; New York, 25 marzo 1951. FGA, Ro, Corrispondenza E-F. Tutte conservate in FGA, Ro, Corrispondenza E-F.

persino di informarsi circa la possibilità di vendere *Cinema* negli Stati Uniti.⁸⁷⁹ L'entusiasmo di Fenin e i suoi sforzi per la promozione di *Cinema* ricorrono in numerose lettere del periodo, come nella seguente, scritta nel marzo 1951:

Sono lieto di annunziarti che la mia modesta ma infaticabile campagna a pro di *Cinema* sta attirando l'attenzione dei gruppi responsabili di Hollywood, e sempre più incrementa la cerchia delle persone desiderose di seguire il movimento culturale cinematografico italiano ed europeo in generale. Insisti coll'editrice per le tre copie di *Cinema* che mi occorrono per ogni articolo. Sono subissato di richieste dalle Case. Se ciò non è possibile, è disposta la signora Vitagliano ad inviare dieci od undici abbonamenti in omaggio alle rispettive compagnie a New York, le quali poi penserebbero ad inoltrarle a Hollywood? Si tratta di una questione di massima importanza, alla quale ti prego di rispondere subito. Il momento è molto favorevole per noi.⁸⁸⁰

Nonostante la buona volontà del suo corrispondente newyorkese, i piani per una distribuzione di *Cinema* sul mercato statunitense vengono accantonati, forse anche a seguito del crescere di tensioni interne nella stessa redazione. Quando nel 1952 Aristarco lascia *Cinema*, Fenin lo segue a *Cinema Nuovo* mantenendo sostanzialmente le stesse mansioni. Per tutti gli anni Cinquanta, Fenin manda articoli, foto e informazioni ad Aristarco e cerca di promuoverne l'opera negli Stati Uniti. Dopo essere diventato redattore di *Film Culture*, fondata da Adolfas e Jonas Mekas nel 1954, traduce e pubblica sulla rivista una serie di articoli sul cinema italiano scritti da Aristarco, che rappresentano le prime pubblicazioni nordamericane del critico.⁸⁸¹ Per tutto il resto degli anni Cinquanta il rapporto di collaborazione fra i due prosegue con uno scambio alla pari di articoli sul cinema statunitense per *Cinema Nuovo* e su quello italiano per *Film Culture* – raro momento in cui è Aristarco a svolgere il ruolo di “corrispondente dall'estero” per un

⁸⁷⁹ New York, 29 settembre 1950. FGA, Ro, Corrispondenza E-F. Fenin si adopera molto per la promozione di *Cinema* in terra statunitense e in una lettera successiva consiglia: “Circa la diffusione di *Cinema*, ti prego di far subito scrivere dall'editore a Mr. Cuthbertson, Manager della International News Company [...] la più potente organizzazione di diffusione e vendita di riviste americane ed estere negli Stati Uniti. Fa anche inviare una trentina di copie di *Cinema* allo stesso indirizzo, per tentare la vendita. [...] Ho parlato recentemente con Mr. Cuthbertson ed egli mi ha consigliato di seguire tale procedura”. New York, 9 febbraio 1951. FGA, Ro, Corrispondenza E-F.

⁸⁸⁰ New York, 25 marzo 1951. FGA, Ro, Corrispondenza E-F.

⁸⁸¹ Alcuni degli articoli di Aristarco usciti su *Film Culture* sono *Italian Cinema* (n. 2, 1955); *Il Tetto* (n. 9, 1956); *Venice Film Festival* (n. 10, 1956); *A Postscript to the Venice Film Festival* (n. 15, 1957); *Guido Aristarco answers Fellini* (n. 17, 1958); *La Notte and L'avventura* (n. 24, 1962). Sulla traduzione di Fenin cfr. New York, 4 novembre 1957. FGA, Ro, Corrispondenza E-F.

periodico cinematografico.⁸⁸² Con l'inizio del nuovo decennio però questo scambio si fa più saltuario, forse complici gli impegni crescenti di Fenin come redattore per *Film Culture* che, nonostante la poca disponibilità di fondi,⁸⁸³ si è ormai affermata come una delle principali pubblicazioni di cinema "indipendente" in Nord America, o la mancata pubblicazione sulla stessa rivista di articoli di Aristarco per ragioni di spazio o di "difficoltà di comprensione", come scrive Fenin a giustificazione dell'esclusione di un articolo su Visconti inviatogli da Aristarco nel 1960:

Spero che nel frattempo tu abbia ricevuto il n. 20 di F. C. Avrai notato che il tuo articolo su Visconti non è stato pubblicato. Ciò è dovuto al fatto che il tuo testo riesce alquanto difficile per un lettore americano, che ignora sia 'La terra trema' che 'Senso' e 'Notti Bianche'. [...] Ne consegue che il lettore può seguirti fino ad un certo punto.⁸⁸⁴

Film Culture pubblicherà in seguito, "con opportuni tagli",⁸⁸⁵ ancora qualche articolo Aristarco, ma il nome del critico cesserà di essere indicato come corrispondente dall'Italia a partire dal n. 25 della rivista (1962). In questo periodo anche la corrispondenza si dirada, pur mantenendosi sempre su un tono cordiale, e le ultime lettere di Fenin, scritte a distanza di anni l'una dall'altra, menzionano solo qualche sporadico scambio di informazioni o pubblicazioni.⁸⁸⁶

6.3.3 - Londra

Fra i vari responsabili delle "redazioni estere" di *Cinema Nuovo*, un caso particolare è rappresentato da Carlo Doglio, redattore da Londra dalla primavera del 1958 fino a tutto il 1960.⁸⁸⁷ A differenza degli altri collaboratori esteri, pur essendo interessato al cinema Doglio non è infatti un critico di professione e si trova in Inghilterra come corrispondente di un'altra rivista ed esperto di urbanistica.

⁸⁸² Fenin annovera esplicitamente Aristarco fra i "corrispondenti esteri" di *Film Culture* nella lettera New York, 14 luglio 1959. FGA, Ro, Corrispondenza E-F.

⁸⁸³ New York, 15 marzo [1961]. FGA, Ro, Corrispondenza E-F.

⁸⁸⁴ New York, 11 gennaio 1960. FGA, Ro, Corrispondenza E-F.

⁸⁸⁵ New York, 16 maggio 1960. FGA, Ro, Corrispondenza E-F.

⁸⁸⁶ Le ultime tre lettere presenti nel fondo sono, in ordine cronologico: New York, 13 agosto 1964; New York, 16 novembre 1970; New York, 15 febbraio 1971. Tutte e tre conservate in FGA, Ro, Corrispondenza E-F.

⁸⁸⁷ Su Doglio si veda la voce Landi, Gianpiero; Ciampi, Alberto, *ad vocem*, "Doglio, Carlo", in Antonioli Maurizio, *et al.*, *Dizionario biografico degli anarchici italiani*, Vol. I, Pisa, Biblioteca Franco Serantini, 2003, pp. 536-539. Si vedano anche le note biografiche e bibliografiche di Chiara Mazzoleni in Doglio, Carlo, *Selezione di scritti. 1950-1984*, a cura di Chiara Mazzoleni, Venezia, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 1992; Doglio, Carlo, *Per prova ed errore*, a cura di Chiara Mazzoleni, Recco, Le mani, 1995.

Doglio è legato ad Aristarco da un'amicizia di lunga data che risale al tempo dei Guf e si sviluppa grazie a comuni esperienze. Vincitore dei Littoriali della Cultura per due volte, per la critica e grazie un soggetto per un cortometraggio, Doglio frequenta il Centro Sperimentale per qualche mese e diventa uno degli animatori del Cineguf di Bologna durante i primi anni di attività, precedenti alla gestione di Terzi e Renzi.⁸⁸⁸ Dal 1936, Doglio matura precocemente una coscienza antifascista che lo porta a iscriversi al Partito d'Azione; nonostante due arresti, persevera nelle sue attività antifasciste, avvicinandosi al movimento anarchico. Nel dopoguerra inizia a lavorare per Olivetti come urbanista e direttore del periodico *Giornale di fabbrica Olivetti*, mantenendo però contatti con gli ambienti della critica cinematografica: Doglio è tra i membri fondatori della Cineteca Italiana di Milano, contribuisce a *Cinema* con alcuni articoli e, per qualche anno, è attivo nella creazione di sceneggiature e cortometraggi assieme a Michele Gandin della redazione romana di *Cinema Nuovo*.⁸⁸⁹ Nel 1955 si trasferisce a Londra per conto di Olivetti, dove rimarrà fino 1960 lavorando come redattore dell'olivettiana *Comunità* e studiando architettura e urbanistica.

Il Fondo Carlo Doglio della Biblioteca Libertaria "Armando Borghi" di Castel Bognese conserva numerosi documenti relativi all'attività cinematografica di Doglio, ai suoi rapporti con la critica sia prima che dopo la guerra e al suo ruolo come corrispondente da Londra per *Cinema Nuovo*. I materiali del Fondo Doglio permettono di "toccare con mano" l'archivio di lavoro di uno dei redattori stranieri di *Cinema Nuovo* e comprendere meglio come si svolgessero le attività preparatorie per gli articoli e le sezioni di notizie dall'estero (come *Giro del sole*). Nel 1958 Doglio sostituisce il precedente redattore londinese, Massimo Olmi. Il passaggio di consegne è testimoniato da una lettera di Olmi che comunica l'invio della carta intestata di *Cinema Nuovo*, elenca i giornali e le società cinematografiche inglesi che hanno ricevuto notifica del nome del nuovo corrispondente e consiglia la lettura di articoli sul cinema inglese contemporaneo.⁸⁹⁰ Una lettera di inizio aprile da Aristarco saluta la nuova collaborazione e menziona alcuni temi possibili, che esulano dal solo cinema britannico:

⁸⁸⁸ Materiali legati a queste esperienze sono conservati in FCD, 1, Cinema 1, f. 1. La numerazione dei fascicoli segue quella adottata dalla Biblioteca Libertaria "Armando Borghi".

⁸⁸⁹ Ricerche presso il Fondo Doglio hanno permesso di individuare alcune sceneggiature, appunti, verbali di riunioni e altro materiale risalenti al periodo della collaborazione di Doglio con la Cineteca Italiana.

⁸⁹⁰ Olmi a Doglio, Londra, 13 febbraio 1958. FCD, 3, Cinema 2, f. 2.

I temi che proponi sono tutti interessanti: potresti cominciare con il “free cinema” (e non dimenticarti le considerazioni sul perché oggi Grierson e Rotha non sono più niente); e poi continuare con la lettera saggio sul cinema svedese (di Bergman abbiamo visto diverse cose a Venezia: non mi entusiasmano), sulla scuola di Lodz e le varie sale cinematografiche specializzate in questo o quel tipo di film. Cerca di farmi avere, subito, le foto, intanto. Sono molto contento di poter contare, finalmente, su una tua collaborazione, e non saltuaria.⁸⁹¹

In Inghilterra Doglio è in contatto sin dal 1955⁸⁹² con Ernest Lindgren, curatore del National Film Archive di Londra, che lo aiuta a recuperare informazioni sul cinema britannico per i suoi articoli. In cambio Doglio si propone come aiutante per la redazione dei programmi dedicati alla presentazione di film italiani all’Istituto.⁸⁹³ A Londra Doglio conosce altri giovani critici di sinistra e frequenta proiezioni di film internazionali che non arrivano in Italia e sui quali promette di inviare notizie a *Cinema Nuovo*.⁸⁹⁴ Locandine, programmi e biglietti presenti nel Fondo Doglio indicano la frequentazione assidua di proiezioni e rassegne cinematografiche al National Film Theatre, in altre sale londinesi e durante eventi dell’associazione di sinistra Progressive League da parte di Doglio. Un invito a un’anteprima per la stampa e diverse copie di bollettini con notizie sulla produzione cinematografica inglese – molti inviati dal *press office* del British Film Institute – sono altre tracce del suo “lavoro redazionale” per *Cinema Nuovo*. Lavoro che però inizia a rallentare abbastanza presto. A Londra Doglio è impegnato in altre attività, legate ai suoi interessi principali: l’urbanistica e il socialismo. Le sue attività comprendono la scrittura di pezzi di urbanistica, economia e politica per *Comunità* e *Nuova Repubblica*, il lavoro al servizio italiano della BBC e la frequentazione dei gruppi socialisti Fabian Society e International Society for Socialist Studies.⁸⁹⁵ Una lettera ad Aristarco Doglio confessa:

⁸⁹¹ Aristarco a Doglio, Milano, 1 aprile 1959. FCD, 3, Cinema 2, f. 2.

⁸⁹² Doglio conosce Lindgren appena arrivato a Londra ma la loro collaborazione professionale inizia più tardi, nel 1959. Doglio a Lindgren, Londra, 28 marzo 1959. FCD, 3, Cinema 2, f. 2. Nella lettera Doglio menziona di essere stato ingaggiato da Aristarco come corrispondente londinese di *Cinema Nuovo* e aggiunge: “I started to write about films about 24 years ago, with Aristarco and Antonioni (may-be they started after me?); never on a professional basis I have written and published scripts, edited essays, translated the Krakauer’s *From Caligari to Hitler*, and I have spent a good amount of time in favour of the Cineteca Italiana, of which I am one of the founding members. In fact when I left Italy I was very active in going around presenting films the Cine-clubs where borrowing from the Cineteca”.

⁸⁹³ Doglio a Lindgren, Londra, 27 aprile 1959; Lindgren a Doglio, Londra, 28 aprile 1959. Entrambe in FCD, 3, Cinema 2, f. 2.

⁸⁹⁴ Doglio ad Aristarco, Londra, 20 febbraio 1958. FCD, 3, Cinema 2, f. 2.

⁸⁹⁵ Landi, Gianpiero; Ciampi, Alberto, *ad vocem*, “Doglio, Carlo”, cit., p. 538; nota biografica di Chiara Mazzoleni in Doglio, Carlo, *Selezione di scritti. 1950-1984*, cit., p. 223.

la nostra corrispondenza è meraviglioso che non sia terminata da tempo, estenuata per la lentezza delle reciproche risposte. E nemmeno valse che tu sia venuto a Londra (secoli fa?), io ti abbia veduto a Milano 15 mesi or sono, telefonato (a Milano) soltanto 3 mesi fa. Forse ha voluto dire “qualcosa” i ripetuti incontri con Michele [Gandin] [...]; siamo stati assieme alcuni giorni (compreso al cinema) in Londra a metà febbraio. E lui insisteva: “ma Carlo, non è vero che noi in Italia sappiamo tutto anzi non sappiamo nulla, di fondo, sul cinema inglese. Avanti scrivi, scrivi, scrivi...” Oh, non ho scritto! Ma mi son messo a prendere appunti, e ad andare al cinema “con intenzione”.⁸⁹⁶

I temi adatti per articoli sono molti, le comunicazioni sono rade anche da parte di Aristarco, in questo periodo impegnato nella trasformazione della rivista in bimestrale:

Ma poi lo sai, caro Guido, che gli argomenti si sprecano (il cinema della domenica mattina per i bambini, in mano ai cattolici; i “cinema particolari”, dove si danno solo certe cose di sesso; e i cinema di periferia dove si corre a veder i film belli come Il Dittatore – quante volte andrò a vederlo e rivederlo?). Suvvia è questione, da parte tua, non di mandarmi una lettera ma due righe, con scritto “fai pure”: e beninteso almeno una copia della rivista, perché devo ben dire che sono il tuo rappresentante e parrà strano che non conosca che cosa pubblichi.⁸⁹⁷

Ma la comunicazione resta scarsa, come indica in giugno una lettera da Aristarco:

non ho più avuto tue notizie. Nel frattempo sono accadute diverse cose: Cinema Nuovo [...] cessa le pubblicazioni quindicinali. [...] Spero di poter contare sulla tua gradita collaborazione. Puoi mandarmi, di tanto in tanto, una lettera da Londra? Una lettera sui problemi del cinema inglese, con molte osservazioni critiche, che possa andar bene, appunto, per un bimestrale.⁸⁹⁸

E come conferma in agosto una lettera da Doglio: “tutt’insieme non si può dire che la nostra corrispondenza abbia funzionato. [...] Scusami, Guido, che è soprattutto colpa mia. Tra l’altro avrei potuto mandarti qualche pezzo, o pezzetto, e almeno compensavo il silenzio con la collaborazione”.⁸⁹⁹ La lettera è di particolare interesse perché mostra una reazione “esterna”, scritta con toni colloquiali, da parte di un vecchio compagno del Partito

⁸⁹⁶ Londra, 28 marzo 1959. FCD, 3, Cinema 2, f. 2.

⁸⁹⁷ *Ibidem*.

⁸⁹⁸ Milano, 16 giugno 1958. FCD, 3, Cinema 2, f. 2.

⁸⁹⁹ Londra, 19 agosto 1958. FCD, 3, Cinema 2, f. 2.

d'Azione ora militante gruppi socialisti inglesi, al dibattito critico-ideologico del 1956 e alle conseguenti trasformazioni del campo critico italiano.

Mah, finalmente apparivo tra i tuoi corrispondenti [...] ed ecco che, addirittura, Cinema Nuovo scompare... Protesto. Come se, poi, ne avessi colpa tu! Immagino che, al solito, si sarà trattato di differenze d'opinione su come "fare" la rivista; e i "sciolti dal giuramento" quante copie - di lettori, che lettori veri non erano - vi è costato? Tu sai che subito io dico, come avranno detto i reazionari "ecco, non appena non sono più d'osservanza - almeno formale - sovietica, le sezioni PC hanno il divieto di acquistare la rivista e smettono in effetti di prenderla [...] e la tiratura crolla a poche migliaia di copie: perché gli intellettuali - o para int. - che hanno lasciato le osservanze russe dopo l'Ungheria non sono poi molti, e comunque le masse di lettori non erano intellettuali ma "genere vario", e adesso lo si è perduto: peccato.⁹⁰⁰

Pur accettando di continuare nel suo ruolo di redattore da Londra, con la sua lettera Doglio mostra un certo pessimismo, che forse riflette la sua stessa stanchezza nei riguardi di una critica cinematografica che sta sempre più abbandonando:

Ma penso, e dico, anche: "la verità è che un quindicinale "serio", di cinema, è difficile farlo: sono anni e anni che Guido ci dà dentro, ma la materia è stanca e poco a poco si è dato fondo al passato; non si [sa] più di che cosa parlare, seriamente, ogni quindicina.... Quindi giusto il mensile, anche il bimestrale: unico pericolo che, se non erro, ci sono già riviste del genere, in Italia: e minacci una inflazione filosofico-bizantineggiante in volgare.⁹⁰¹

Questa lettera è l'ultima, in ordine cronologico, del carteggio con Aristarco presente nel Fondo Doglio. Il nome di Doglio rimane nell'elenco dei redattori ancora nel 1960, ma in tutto l'anno nessun pezzo scritto da lui appare sulla rivista.

6.3.4 - Altre redazioni all'estero: Stoccolma, Praga, Varsavia

Altri responsabili delle "redazioni estere" di *Cinema Nuovo* hanno lasciato una corrispondenza meno sostanziosa, ma che risulta comunque utile per individuare alcune tendenze comuni al rapporto fra Aristarco e i suoi collaboratori stranieri.

⁹⁰⁰ *Ibidem.*

⁹⁰¹ *Ibidem.*

L'elusivo corrispondente da Stoccolma, Kurt Linder, scrive: "here are a few news which I hope you will find suitable to publish under the heading *Cinema Nuovo*. I will try to send you short news like these regularly so that you and your readers will know what is going on here".⁹⁰² Nella stessa lettera, Linder suggerisce il nome di un editore svedese specializzato in pubblicazioni internazionali a tema cinematografico, comunica di essere alla ricerca dei libri svedesi sul cinema richiestigli da Aristarco, promette l'invio di fotografie, anticipa temi per futuri articoli e chiede copie di *Cinema Nuovo*. Ma la collaborazione con Linder si interrompe presto, anche per uno scarso interesse di Aristarco a pubblicare articoli sul cinema nordico in anni ancora lontani dalla *bergmania* che conquisterà la critica italiana (e specialmente *Cinema Nuovo*) dalla fine del decennio.⁹⁰³

Questo rapporto direttore-corrispondente è simile a quello con Jaroslav Brož, che lavora come corrispondente da Praga di *Cinema Nuovo* per tutti gli anni Cinquanta. Oltre a scrivere articoli sul cinema cecoslovacco, Brož è una risorsa molto utile alla rivista grazie alla sua esperienza di lavoro presso l'ufficio stampa del Festival di Karlovy Vary.⁹⁰⁴ Come il corrispondente dagli Stati Uniti Giorgio N. Fenin, Brož è reclutato da Aristarco ai tempi di *Cinema*,⁹⁰⁵ e lo segue poi a *Cinema Nuovo*. Anche Brož è incaricato di inviare foto e

⁹⁰² Linder ad Aristarco, Stoccolma, 20 settembre 1953. FGA, Ro, Corrispondenza K-Lo.

⁹⁰³ Come si è visto sopra, ancora nel 1958, quando Aristarco affida a Doglio il compito di scrivere – da Londra – di cinema svedese, il critico si dichiara poco entusiasta del cinema di Bergman. I primi film di Bergman ad arrivare in Italia sono *Musik i mörker* (it. *Musica nel buio*) nel 1948, *Sommarlek* (it. *Un'estate d'amore*) nel 1951 e *Kvinnors väntan* (it. *Donne in attesa*) nel 1952, presentati tutti, senza grande successo, al Festival di Venezia. È nella metà degli anni Cinquanta che il suo cinema inizia ad ottenere un maggior interesse da parte della critica italiana, a seguito soprattutto del successo nel 1956 di *Sommarnattens leende* (it. *Sorrisi di una notte d'estate*) al nono Festival del cinema di Cannes e degli elogi dei critici francesi. Dalla seconda metà degli anni Cinquanta il cinema di Bergman ottiene una sempre maggiore attenzione da parte dei critici cinematografici italiani di entrambi gli schieramenti, cattolico e marxista, che vedono in esso il terreno ideale per portare avanti le proprie rivendicazioni e affermare la propria idea di cinema. Agli inizi degli anni Sessanta vengono distribuiti in rapida successione numerosi film del regista in precedenza inediti in Italia, che stimolano il lavoro critico e provocano dibattiti accesi nel campo culturale del paese. A sinistra, *Cinema Nuovo* – e Aristarco in particolare – avranno un ruolo di primo piano nella canonizzazione italiana di Bergman. Steene, Birgitta, *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, pp. 913-914; Pezzetti Tonion, Fabio, "Questa malattia non è mortale. Cinema Nuovo, Guido Aristarco e il cinema di Ingmar Bergman tra crisi, esistenzialismo e dissolvimento della ragione", in Guerra, Michele; Martin, Sara (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Reggio Emilia, Diabasis, 2019, pp. 441-252.

⁹⁰⁴ L'informazione è fornita da Vinicio Beretta. Beretta ad Aristarco, Lugano, 10 agosto 1956. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be. In una lettera del 1957 Brož comunica di aver agito da intermediario con la direzione del Festival in modo da far ottenere ad Aristarco una stanza d'albergo adeguata. Praga, 26 giugno 1957. FGA, Ro, Corrispondenza Bi-Bu.

⁹⁰⁵ Per il quale collabora a partire dal 1950 con qualche breve intervento sulla cultura cinematografica cecoslovacca. Con un articolo su Jiří Trnka, che conosce personalmente, contribuisce a introdurre anche in Italia l'opera del regista e animatore ceco. Brož, Jaroslav, "Leggende e favole con marionette", *Cinema*, nuova

informazioni, oltre che articoli, e anche con lui Aristarco avvia uno scambio di libri e riviste.⁹⁰⁶ Le lettere disponibili presentano un legame fatto, prima che di articoli da pubblicare, principalmente di scambi di informazioni e materiale “riempitivo” come foto e notizie, che tanto Aristarco quanto i suoi corrispondenti necessitano per i propri progetti editoriali. Un altro compito affidato spesso ai collaboratori è la promozione estera di *Cinema Nuovo* e la ricerca di possibili recensori o editori per gli scritti di Aristarco, a cominciare dalle *Teoriche*.

La Polonia è rappresentata presso *Cinema Nuovo* da Jerzy Bereda, che lavora come corrispondente da Varsavia per la rivista dall’inizio degli anni Cinquanta sino alla fine degli anni Sessanta. Le lettere di Bereda presenti nel Fondo, scritte a partire dal 1953 in italiano, inglese e francese, mostrano la costruzione di un ponte culturale fra Italia e Polonia fatto da scambi di informazioni, libri e articoli sul cinema dei due paesi.⁹⁰⁷ La collaborazione consente inoltre a Bereda di uscire dalla Polonia per viaggiare in Europa in qualità di corrispondente certificato della rivista di Aristarco. Una foto del 1957 ritrae Bereda presso la redazione milanese di *Cinema Nuovo*, seduto a una scrivania con l’allora caporedattore Paolo Gobetti alla sua destra e Satyajit Ray e Aristarco alla sua sinistra,⁹⁰⁸ mentre in una lettera dell’anno seguente inviata da Varsavia, il critico polacco esprime la sua gratitudine nei confronti di Aristarco:

È un grande piacere per me il fatto di essere riuscito a conquistare la tua simpatia in così breve tempo [...] le conseguenze di questa amicizia e di questo aiuto sono di gran lunga più fruttuose di quanto potessi prevedere. Infatti sono stato invitato a Venezia, alla giuria della I Mostra internazionale del Film Sull’Arte, che si svolgerà dal 10 al 12 giugno. Come tu stesso puoi comprendere questo invito ha per me un significato non solo – esagerando un po’ – internazionale, ma anche nazionale; tanto più in questo momento è molto difficile fare il critico di quanto lo fosse un anno fa.

serie, a. III, n. 37, 30 aprile 1950, pp. 246-247. Cfr. anche Praga, 15 marzo 1951. FGA, Ro, Corrispondenza Bi-Bu.

⁹⁰⁶ Praga, 10 gennaio 1951; Praga, 1 giugno 1951. Le lettere da Praga di Brož ad Aristarco sono conservate in FGA, Ro, Corrispondenza Bi-Bu.

⁹⁰⁷ Un esempio di questi scambi di materiale è presente nella più vecchia lettera di Bereda fra quelle conservate nel Fondo: il periodico *Kwartalnik Filmowy* e il libro *Szkice filmowe* (1952) di Jerzy Płażewski in cambio di *Cinema Nuovo* e di *Storia delle teoriche del film*. Bereda aggiunge che gli piacerebbe ricevere anche *L’arte del film* e, presumibilmente per scrivere un articolo, informazioni dettagliate sul “Premio Pasinetti”. Varsavia, 10 marzo 1953. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be. In una lettera successiva Bereda chiede informazioni sui premi cinematografici italiani “for an article about the italian cinema”. Varsavia, 12 agosto 1953. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

⁹⁰⁸ La foto è riprodotta in Aristarco, Guido; Aristarco, Teresa (a cura di), *Il cinema. Verso il centenario*, Bari, Dedalo, 1992, p. 168.

Qui sono molto ben visti gli apologeti, ma questo è un mestiere contrario alle mie idee liberali.⁹⁰⁹

Anche le lettere restanti del periodo indicano che, nonostante le difficoltà incontrate talvolta da Bereda nell'ottenere permessi per lasciare il paese, la collaborazione da Varsavia resta solida: i due discutono di cinema polacco e si adoperano per aumentare la diffusione di *Cinema Nuovo* in Polonia;⁹¹⁰ Aristarco fornisce a Bereda copie di *Cinema Nuovo* e pubblicazioni sul cinema italiano,⁹¹¹ che il critico polacco gli chiede con regolarità, e stila certificati per consentirgli di viaggiare;⁹¹² Bereda in cambio sonda il terreno per una possibile traduzione polacca delle *Teoriche*, raccontando come già aveva fatto Umberto Barbaro che il volume è conosciuto e apprezzato dai "professori della scuola cinematografica" ed è stato parzialmente tradotto per uso interno, ma che per il momento difficilmente sarà pubblicato poiché

[C]i sono diversi signori a cui l'intelligenza fa difetto ma che sono molto cauti dal punto di vista politico. Secondo loro, lei dà troppo poco spazio alle questioni sovietiche, non ne scrive con l'entusiasmo desiderato e dedica troppa attenzione ad altri teorici borghesi. In queste circostanze, la sua opera dovrebbe essere pubblicata o in frammenti o accompagnata da una prefazione adeguata. In sostanza, sarebbe meglio aspettare.⁹¹³

Pur rimanendo formalmente fino al 1975 nell'elenco dei corrispondenti esteri elencati nel frontespizio della rivista, per ragioni non chiare Bereda riduce le collaborazioni a *Cinema Nuovo* dalla fine degli anni Sessanta con grande dispiacere di Aristarco, che continuerà inutilmente per anni a chiedere altri articoli.⁹¹⁴

Dopo il cambio di periodicità e formato di *Cinema Nuovo*, Aristarco ridimensiona molte rubriche "minori" o più adatte a un quindicinale come le notizie dall'estero. Negli anni Sessanta spariscono le "redazioni" straniere e i loro responsabili, se restano con Aristarco,

⁹⁰⁹ Varsavia, 29 maggio 1958. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

⁹¹⁰ Varsavia, 14 aprile 1959. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

⁹¹¹ *Ibidem*. Nella lettera Bereda chiede copie di *Panorama del cinema contemporaneo* (1957) di Chiarini e *L'industria cinematografica italiana* (1958) di Bizzarri e Solaroli.

⁹¹² S.l., 23 novembre 1959 e Varsavia, 16 gennaio 1960. Entrambe in FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

⁹¹³ Originale in francese. Varsavia, 2 settembre 1960. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be. Nonostante l'uscita nel 1966 a Mosca di una traduzione russa del volume (*Istorija teorij kino, Iskusstvo*), la traduzione polacca non sarà mai realizzata.

⁹¹⁴ In lettere inviate a Bereda nel 1970, 1971 e 1972 Aristarco lamenta la carenza di articoli dalla Polonia. Rispettivamente in FGA, Bo, 102, 183 e 360. L'ultima lettera del Fondo contiene gli auguri di nuovo anno per il 1986 e un ennesimo invito a riprendere la collaborazione. Roma, 10 febbraio 1986. FGA, Bo, 258.

diventano collaboratori a cui è richiesto l'invio di pezzi lunghi, di approfondimento su cinematografie straniere o nello stile del saggio critico-teorico.⁹¹⁵ Per quanto alcune collaborazioni siano di breve durata, grazie all'opera dei redattori stranieri la rete aristarchiana comincia negli anni Cinquanta la sua espansione oltreconfine, avviando un graduale processo di raccolta di contatti e collaborazioni e di aumento di notorietà all'estero che inizierà a dare i suoi frutti soprattutto a partire dal decennio seguente.



Figura 13 a-b Cambio di periodicità e formato nel 1958: n. 133 (quindicinale) e n. 134 (bimestrale).

⁹¹⁵ I piani originari di Aristarco erano leggermente diversi, come spiega in una lettera a Doglio. L'abbandono del formato quindicinale è "un momento difficile per la rivista", scrive Aristarco, che chiede una rinnovata collaborazione ai redattori esteri: "Il mensile, abolendo tra l'altro la rubrica Notizie, avrà bisogno in particolare dei collaboratori all'estero, i quali dovrebbero redigere dei 'giornali' dalle maggiori capitali d'Europa: dei panorami, cioè, più critici che informativi sui maggiori avvenimenti". Milano, 1 aprile 1958. FCD, 3, Cinema 2, f. 2.

6.4 – Il progetto culturale di Cinema Nuovo

L'attività della rivista è diretta alla protezione, discussione e diffusione del realismo cinematografico e alla formazione di una nuova cultura dove il cinema possa dialogare alla pari con le altre arti e contribuire alla lotta sociale. Le recensioni e gli articoli di *Cinema Nuovo* non hanno solo una funzione informativa o quella di spingere i lettori a vedere o non vedere un dato film ma, presi nel loro insieme, sono uno strumento per persuadere i lettori ad aderire a un sistema di valori, a una certa idea di cinema e di cultura. Il progetto culturale perseguito da Aristarco nei primi anni di attività al timone della sua nuova rivista, benché rivolto principalmente al cinema, mira ad abbracciare ogni area della cultura in senso lato, dalla letteratura, al teatro, alle arti visive, alla filosofia e alla politica. Negli anni Cinquanta, su *Cinema Nuovo* l'attività del direttore e dei suoi redattori è frenetica, la strategia è articolata, con nuove rubriche e iniziative proposte di continuo che cercano di promuovere le istanze culturali della rivista in campi diversi non solo in Italia ma idealmente anche all'estero. Se Aristarco è la forza trainante della rivista, ai collaboratori è consentito uno spazio di manovra relativamente esteso; e quando sembra che un articolo vada troppo contro la linea della redazione, esso viene stampato comunque con l'aggiunta di una nota redazionale o affiancato da una breve replica. Aiutato dai suoi collaboratori, Aristarco conduce una battaglia su due fronti, mirando a due bersagli: letterati e intellettuali, che vanno coinvolti nel progetto di formazione di una nuova cultura; lettori e spettatori, che vanno sia guidati nella loro educazione cinematografica e culturale, sia fatti partecipare "da basso" alla lotta per il (neo)realismo.

6.4.1 – A. I, n.1

Benché sia realizzato velocemente, in una situazione di tensione e con una squadra di collaboratori ancora in formazione, il primo numero di *Cinema Nuovo*, è comunque esemplare per il taglio che Aristarco (con Pellizzari) vuole dare alla propria impresa culturale. La struttura della rivista ricorda quella di *Cinema*: una sezione iniziale di notizie cinematografiche dall'Italia e dal mondo, lettere al direttore – spesso da parte critici, giornalisti, intellettuali e altri personaggi noti – articoli di argomento critico, storico, teorico, la rubrica delle recensioni di Aristarco, brevi sezioni su musica, teatro, editoria e,

in chiusura, la posta dei lettori con le risposte dell'anonimo Nostromo. Ma *Cinema Nuovo* è più caustico, esplicito nelle sue accuse e recriminazioni nei confronti di politici, produttori e registi responsabili della "crisi" che affligge il cinema italiano. La pubblicità presente sul numero inaugurale è indicativa del target di lettori a cui si rivolge: un pubblico colto che, oltre a frequentare le sale cinematografiche, va a teatro, legge saggistica,⁹¹⁶ usa una "Lettera 22", può permettersi la nuova berlina "1900" della Fiat e sfizi come Gilda, macchina "per i buongustai del caffè" della Gaggia. Si prevedono anche lettori specializzati, come indica la presenza di pubblicità di pellicole cinematografiche Ferrania e dei proiettori Ducati - ditta bolognese presente sulla rivista grazie all'interessamento di Renzi. Non può infine mancare una pubblicità a tutta pagina per la Pellizzari, che sarà presente in ogni numero con una serie di inserzioni dalla grafica geometrica e minimale di grande effetto per promuovere i macchinari costruiti ad Arzignano.⁹¹⁷

Che con Pellizzari come editore Aristarco non debba più pubblicare "di nascosto" i pezzi polemici suoi o dei suoi collaboratori, a cominciare da Renzi, è chiaro sin da questo numero. Il primo articolo incontrato dal lettore sfogliando la rivista è scritto da Renzi e comincia con un commento sulla lettera di Andreotti a De Sica per *Umberto D.*, lettera accostata a *Ritorno alla censura* (Laterza, 1952) di Vitalino Brancati, da poco pubblicato: "Il primo scritto cerca di dare indirettamente una giustificazione a tutti gli imbrogli denunciati dal secondo, affermando l'esigenza di un cinema di regime contro il 'neorealismo', il quale non sarebbe altro che un fenomeno sovversivo e antinazionale".⁹¹⁸ Renzi passa poi ad una difesa dell'"indirizzo 'neorealista'" che, per gli argomenti impiegati, anticipa l'approccio critico che seguirà la rivista nel giudicare i nuovi film, specialmente se italiani. Per Renzi i migliori film italiani restano quelli neorealisti, gli unici che "cercano

⁹¹⁶ In seconda di copertina sono presenti, affiancati, il programma della stagione 1952-1953 del Piccolo Teatro di Milano e una lista delle opere di cultura cinematografica edite da Einaudi, che comprendono testi di Sadoul, Balázs, Ejzenstejn, Raghianti e naturalmente Aristarco con la sua *Storia delle Teoriche del film*.

⁹¹⁷ Le inserzioni della Pellizzari, che continuano anche quando questa non è più editrice della rivista, promuovono prodotti come motori elettrici, motori per telai, macchinari per irrigazione, riduttori, trasformatori, alternatori, raddrizzatori, condensatori etc.

⁹¹⁸ Renzi, Renzo, "Una tendenza sedentaria contro gli impegni del realismo", *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 9. Il discorso di Renzi è ripreso dall'editoriale del n. 3: prima di arrivare al "sano e costruttivo ottimismo" auspicato da Andreotti per il cinema italiano, occorre "avere storicamente e criticamente indagato le ragioni morali, sociali, economiche che hanno determinato e determinano i mali della nostra società, ovvero i panni sporchi". "All'ottimismo si arriva soltanto con il realismo critico, quello cioè che supera la denuncia, o indica una via di uscita, una soluzione". *Cinema Nuovo*, "Ottimismo e pessimismo", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 3, 15 gennaio 1953, p.39.

di affrontare minuziosamente problemi e drammi dell'attuale società italiana rifiutando decisamente l'evasione, il sogno, tutto ciò, insomma, che serve a distrarre dagli impegni morali e civili".⁹¹⁹ Il resto dell'articolo, una carrellata ragionata su alcuni film italiani recenti, dei quali sono discussi pregi e difetti, funge da prima applicazione pratica di questo criterio. In particolare, l'entusiasmo che il pubblico ha riservato a *Don Camillo* è l'esempio più evidente di una preoccupante "tendenza sedentaria" fra il pubblico. A film più scomodi e di impegno civile come *Bellissima*, *Due soldi di speranza* o *Umberto D.*, gli spettatori preferiscono una gratificazione immediata, una narrazione semplice e rassicurante che, invece di mettere a nudo contrasti sociali e ideologici, con la sua morale conciliante allievi la "stanchezza della lotta in corso", soddisfi il loro "segreto e prepotente bisogno di pacificazione" e il loro "desiderio di pensare in termini facili la storia".⁹²⁰ Come innumerevoli altri articoli e recensioni di *Cinema Nuovo* ripeteranno negli anni, la scelta tra impegno ed evasione è una scelta politica: il successo di film come *Don Camillo* è "la sconfitta degli impegni civili: una nuova preparazione alla dittatura più prossima".⁹²¹

Anche molti degli altri contributi al primo numero non sono da meno di quello di Renzi e, nel loro insieme, rappresentano un'introduzione al tono delle discussioni e agli argomenti che i lettori si abitueranno a vedere regolarmente su *Cinema Nuovo*. In aggiunta alla prima puntata del redivivo *Diario* di Zavattini e all'immane lettera sul cinema come arte di Croce,⁹²² il n.1 contiene infatti: l'inizio di un'inchiesta sul realismo italiano in cinematografico e letterario;⁹²³ tre pezzi in elogio a Chaplin "l'attore che accomuna gli uomini in un solo sentimento d'umanità";⁹²⁴ una Lettera aperta all'On. Andreotti, che sarebbe stata impubblicabile su *Cinema*; un altro articolo, questa volta del collaboratore francese Lo Duca, sulla crisi del cinema e sulle sue cause ("conformismo, assenza di verità, stupidità sorridente");⁹²⁵ e un altro articolo dove *Don Camillo* è contrapposto al cinema di impegno e riflessione sul passato recente.

⁹¹⁹ *Ibidem*.

⁹²⁰ *Ivi*, p. 30.

⁹²¹ *Ibidem*.

⁹²² Croce, "Una lettera", cit.

⁹²³ *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*. Cfr. *infra*.

⁹²⁴ Pandolfi, Vito, "Il suicidio del clown", *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, pp. 13-14. Gli altri articoli su Chaplin sono firmati da Giuseppe Grieco, Georges Sadoul e André Bazin. Dei registi attivi a Hollywood, Chaplin resterà sempre il più caro ad Aristarco, che continuerà negli anni a sostenerlo su *Cinema Nuovo*.

⁹²⁵ Lo Duca, Joseph-Marie, "La maschera del pessimismo", *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 22.

Oltre a redigere l'editoriale a sei mani con Renzi e Kezich, per il primo numero Aristarco inaugura la rubrica delle recensioni *Il mestiere del critico* con tre film che ritiene esemplari dello stato di involuzione in cui si trova il cinema italiano: *Europa '51*, *Il brigante di Tacca del Lupo* e *Lo sceicco Bianco*. Come già il pezzo di Renzi, questo trittico di severità aristarchiana precisa sin dal primo numero il tono assunto la nuova rivista. In *Europa '51* molto è “ambiguo, contraddittorio, confuso. [...] il ragionamento è spesso sbagliato, la proposizione la cui verità dovrebbe essere dimostrata per via deduttiva si complica e si smarrisce per la strada”.⁹²⁶ Alla fine del film, Rossellini non è riuscito che a fornire una spiegazione superficiale e schematica di conflitti umani, culturali e politici ben più complessi, sostiene Aristarco, che conclude: “Sorge il dubbio che con questa accusa di ‘sordità morale’, e di conformismo, il Rossellini abbia voluto quasi mettere le mani avanti, proprio come fa chi, sapendo di essere colpevole, accusa gli altri della sua stesa colpa”.⁹²⁷ Il passaggio dal Rossellini “sincero, autentico, artistico di *Paisà*” a quello ambiguo e superficiale di *Europa '51* è simile a quello compiuto da Germi, che con *Il brigante di Tacca del Lupo* conferma un'involuzione cominciata con *Il cammino della speranza*. La colpa di Germi è di aver trasformato “una pagina di storia italiana, che andava studiata in ogni suo aspetto anche negativo” in un'opera superficiale, nello stile di “una vicenda epico-avventurosa tipo ‘western’”, e in fondo reazionaria.⁹²⁸ Il racconto realistico di Bacchelli sulle lotte tra briganti e bersaglieri, che funge da ispirazione al film, è “attento a un fondo storico-morale” e “descrive più che non interpreti le condizioni di vita nel Meridione”; il film di Germi dimentica la drammaticità della Storia, sostituendola con lo spettacolo: “infine il capitano e i suoi bersaglieri non si avviano, come nel racconto e nella realtà, ‘a chiudere uno degli ultimi atti di una guerra civile triste e senza gloria’, ma la loro pare la conclusione melodrammatica e retorica di una ‘gloriosa avventura’”.⁹²⁹ *Lo Sceicco Bianco* è per Aristarco più riuscito rispetto ai film precedenti, in esso persone, ambienti e azioni “assumono significati precisi” e contengono elementi di critica sociale. Ma, anche nel caso di Fellini, positivi momenti di giudizio e critica della realtà italiana, sono turbati dall'interferenza di elementi leggeri che fanno scendere il film “nella caricatura, nella parodia, nella farsa, nel macchiettistico”.⁹³⁰ Le recensioni che seguiranno negli anni

⁹²⁶ Aristarco, Guido, “Europa '51”, *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 25.

⁹²⁷ *Ibidem*.

⁹²⁸ Aristarco, Guido, “Il brigante di Tacca del Lupo”, *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 26.

⁹²⁹ *Ibidem*.

⁹³⁰ Aristarco, Guido, “Lo Sceicco Bianco”, *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 26.

manterranno sostanzialmente il tono severo e intransigente delle prime tre. Anche a costo di perdere l'amicizia con i registi dei film giudicati "sbagliati" (come avverrà con Fellini), Aristarco resterà fedele alla propria linea, alla sua idea di cinema come impegno serio di interpretazione e trasformazione del mondo.

6.4.2 – Coinvolgimento dei letterati, "invito al romanzo"

Pubblicata tra il n.1 (dicembre 1952) e il n. 23 (novembre 1953) e ideata a partire da un articolo di Giovanni Titta Rosa uscito nel luglio 1952 su *Cinema*,⁹³¹ la rubrica *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa* è un tentativo di coinvolgere scrittori e critici letterari nello sviluppare un discorso comune sul neorealismo. La rubrica si compone di brevi articoli di scrittori che discutono e comparano letteratura e cinema neorealisti a partire da alcune questioni comuni indicate in una lettera che tutti hanno ricevuto quando Aristarco e Titta Rosa erano ancora a *Cinema*: i caratteri specifici del neorealismo cinematografico, la sua importanza storica ed estetica, i rapporti tra cinema realista e narrativa italiana contemporanea, le opere più rappresentative. Nel corso di una dozzina di puntate intervengono Corrado Alvaro, Rosario Assunto, Carlo Bo, Libero Bigiaretti, Romano Bilenchi, Italo Calvino, Arrigo Cajumi, Franco Fortini, Raffaello Franchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Vittorio Sereni, Pietro Sissa, Giorgio Soavi, Giovanni Titta Rosa, Claudio Varese ed Elio Vittorini. Ad alcune risposte laconiche e quasi sprezzanti, che sono chiare nel voler mantenere su piani diversi cinema e letterature, si aggiungono anche molti contributi ricchi di sia di aneddoti personali e dichiarazioni di amore per il cinema, sia suggestioni teoriche e proposte costruttive. Nel loro insieme, le risposte ottengono l'effetto probabilmente auspicato da Aristarco – un riconoscimento della pari dignità e valore di cinema e letteratura realista – e contribuiscono all'ampliamento multidisciplinare del dibattito sul realismo alimentato da *Cinema Nuovo*.

La discussione che risulta dall'insieme degli articoli può oggi essere riletta per comprendere meglio l'atteggiamento ambivalente di molti scrittori nei confronti del cinema all'inizio degli anni Cinquanta. Se ormai la dignità del cinema come arte è accettata da tutti, non tutti gli scrittori riescono a scindere le due parti e accordare piena *autonomia*

⁹³¹ Benché le risposte dei letterati siano pubblicate su *Cinema Nuovo*, le domande iniziali e l'articolo di introduzione al progetto erano state rese note in Titta Rosa, Giovanni, "Cinema e narrativa. Uno + uno = uno", *Cinema*, nuova serie, a. V, n. 90, 15 luglio 1952, pp. 5-6.

artistica al cinema. Per Alvaro, “il cinema migliore d’oggi in Italia è fatto da scrittori: Brancati, Flajano, Moravia, Berto [...]. Non vedo il dissidio con la letteratura, ne vedo anzi la filiazione o la parentela”.⁹³² Scrive ad esempio Sereni: “a partire da un certo punto non abbiamo più fatto distinzioni tra il modo di leggere un libro e quello di guardare un film. Segno, questo, che esiste ormai un certo numero di uomini di cinema che si comportano di fronte alla propria opera esattamente come fa lo scrittore”.⁹³³ Nella puntata successiva invece, è ospitato un pezzo di Calvino che si distingue dagli altri contributi all’inchiesta per un atteggiamento nei confronti del cinema distante sia da molti colleghi scrittori, sia dai critici di *Cinema Nuovo*. All’opposto di Alvaro e Sereni, Calvino esordisce col primo dei suoi scritti per la rivista⁹³⁴ dichiarando:

A me il cinema quando somiglia alla letteratura dà fastidio; e la letteratura quando somiglia al cinema anche. M’interessano i film da cui posso imparare o verificare determinate cose della vita (tipizzazioni, modi di rapporti umani, rapporti tra persona e ambiente, ecc.) che se non c’era il cinema a dirmele, non sarei riuscito a capire in altro modo.⁹³⁵

All’opposto di quanto sta sostenendo ormai da anni Aristarco, l’autore del *Sentiero dei nidi di ragno* afferma:

Il nuovo cinema italiano con la letteratura contemporanea ha qualcosa di più che un terreno in comune; i nuovi cineasti e i nuovi letterati sono per lo più giovani delle stesse covate, con gusti, educazione, letture in comune. [...] io trovo che vedere i film ha perso molto del suo carattere meraviglioso, adesso che quelli che li fanno sono dei nostri amici: il film non è più quello strano fiore di una pianta spuria e contaminata, con radici che vengono su dal circo equestre, dal castello dei misteri, dalle cartoline al bromo, dai tabelloni dei cantastorie. Ed è un fatto che io mi diverto

⁹³² Alvaro, Corrado, “Filiazione e parentela”, *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 12.

⁹³³ Sereni, Vittorio, “Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa”, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 8, 1 aprile 1953, p. 221.

⁹³⁴ Calvino rimane a lungo vicino a *Cinema Nuovo*, contribuendo con articoli, partecipando a sondaggi e, in un caso, fungendo da sostituto di Aristarco per la recensione di alcuni film al Festival di Venezia 1954. Cfr. I. C. [Italo Calvino], “La paura di sbagliare”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 43, 25 settembre 1954, pp. 171-174.

⁹³⁵ Calvino, Italo, “Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa”, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 10, 1 maggio 1953, p. 262. Calvino fa seguire alla sua affermazione una dichiarazione di amore quasi “cinefila” per un tipo di cinema che sulla rivista di Aristarco non riscuote e mai riscuoterà molto successo: “Il mio cinema ideale resta – forse perché mi ha nutrito quotidianamente per tutti gli anni della mia adolescenza – quello americano dell’anteguerra, col suo catalogo di divi personaggi, di convenzioni-situazioni, che corrispondono ad altrettante realtà o ad altrettante ipocrisie anch’esse storicamente reali e importanti; quei film mi divertivo a vederli, e mi divertivo ancor di più a rifletterci sopra, a smontarli, a demolirli, a sceverare il vero dal falso, cosicché anche quelli brutti erano interessanti e istruttivi”. *Ibidem*.

di meno. Forse sto invecchiando: vedo i film con lo stesso atteggiamento con cui leggo i manoscritti della mia casa editrice. A pensarci bene è terribile: *come uno che se ne sta da solo e legge*. Ma questa è la fine del cinema. (Ahi tu Guido Aristarco, che scrivi *leggere un film* invece di *vedere un film*, non ti rendi conto di che delitto compi?).⁹³⁶

Per Calvino, “cinema” equivale all’*esperienza* di andare al cinema in una sala gremita di persone, non solo all’opera cinematografica in sé. Il film d’arte resterà un’eccezione, un prodotto per critici e pochi intellettuali, se non sarà in grado di “proliferare” di “diventare lingua corrente” per “dar vita a una buona serie di drammi popolari e di farse popolari di produzione media”, trasformandosi da movimento culturale a un più vasto “movimento d’esigenze e di gusti nel pubblico”.⁹³⁷ Benché non sempre giungano a conclusioni simili, complessivamente i contributi della serie *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa* mostrano come nel dopoguerra non ci fosse ancora una piena concordia fra letterati e critici riguardo a come situare il cinema in rapporto alla letteratura. Se si sfogliano i numeri *Cinema Nuovo* dei primi anni Cinquanta, si riscontra spesso la presenza di discorsi sulla letterarietà del cinema o sulla sua autonomia che procedono in parallelo, senza scontrarsi apertamente ma nemmeno influenzandosi completamente. Da un lato i critici della redazione, dall’altro i letterati loro ospiti; i due gruppi sostengono istanze diverse e lottano civilmente sulle pagine della rivista per rimarcare il valore del proprio medium di elezione. Tutti, relativamente al loro settore, pienamente partecipi a quella che Bourdieu descrive come l’“immensa impresa di *alchimia simbolica* alla quale collabora [...] l’insieme degli agenti impegnati nella produzione” e nella consacrazione, di un’opera d’arte.⁹³⁸

⁹³⁶ *Ibidem*.

⁹³⁷ *Ibidem*.

⁹³⁸ Bourdieu, “Le regole dell’arte”, cit., p. 240.

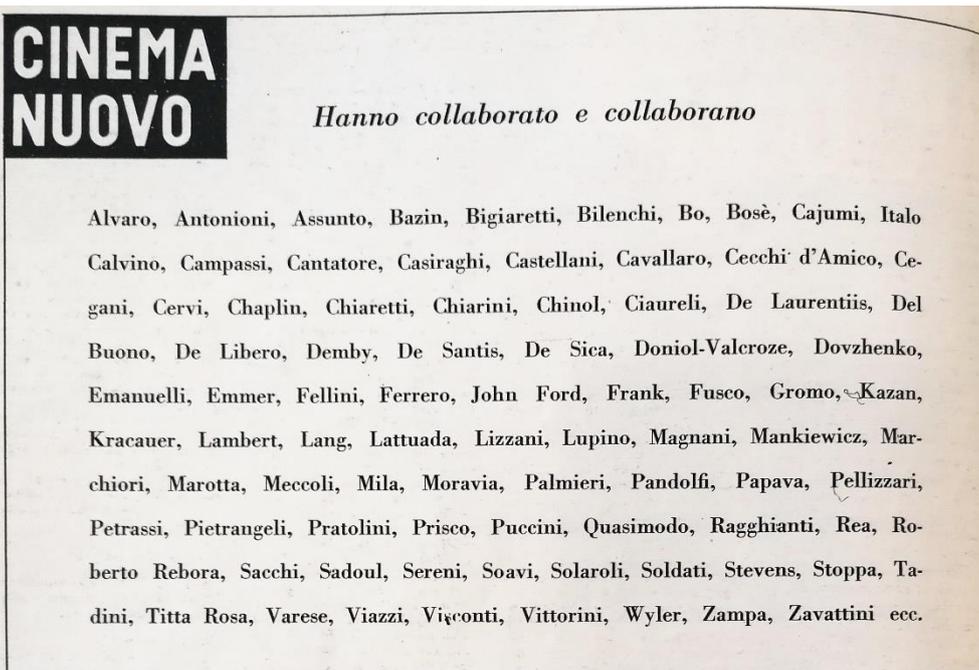


Figura 14 Inserto promozionale ricorrente sulle pagine di *Cinema Nuovo* del periodo.

Oltre a *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, per tutti gli anni Cinquanta sulla rivista vengono pubblicati articoli sulla letteratura realista e sul rapporto fra cinema e letteratura. Nel n. 22 (novembre 1953) inizia la pubblicazione di *Letterati al cinema* di Emilio Tadini, uno studio “sul modo in cui la cultura italiana ha accolto e valutato il cinema”, da *La Voce*, D’Annunzio e Marinetti fino al presente.⁹³⁹ Aristarco ospita sulla sua rivista opinioni talvolta discordanti, ma che comunque contribuiscono ad alimentare il discorso culturale attorno al neorealismo. Nel n. 39 (luglio 1954) appare un articolo di Carlo Bernari che funge da appendice a *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa* riesaminando molte delle risposte che i colleghi scrittori avevano dato l’anno precedente. Oltre a rimarcare come altri scrittori la stretta parentela fra narrativa e cinema neorealista (e chiarendo che il rapporto di filiazione va dalla prima al secondo), Bernari aggiunge anche che “un contributo non meno imponente al rinnovamento della cultura realistica ci venne anche da quella pubblicistica che di solito si lascia ai margini delle storie letterarie, parlo dei servizi giornalistici, delle inchieste etnologiche, dei viaggi, delle memorie, degli epistolari”.⁹⁴⁰ Il cinema neorealista fa parte di un generale clima culturale neorealista; la

⁹³⁹ Tadini, Emilio, “Letterati al cinema”, prima parte, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 22, 1 novembre 1953, pp. 264-265.

⁹⁴⁰ Bernari, Carlo, “Dalla parte dello scrittore”, *Cinema Nuovo*, a. III, n. 39, 15 luglio 1954, p. 12.

critica deve quindi tenere conto di tutti i fenomeni culturali che concorrono nella nascita di un film neorealista. Per contro, in *Neorealismo e narrativa popolare*, Vittorio Spinazzola sostiene che “[o]ccorre giungere alla Liberazione e passare dal campo letterario a quello cinematografico per trovare il solo filone di vera narrativa democratica popolare della nostra moderna storia culturale”, il neorealismo cinematografico, “un fenomeno nuovo e profondamente originale” sviluppatosi soprattutto nel cinema, medium non appesantito e “raggelato” dalla tradizione come la letteratura.⁹⁴¹ Per Spinazzola, più che alla narrativa neorealista “alta”, occorre ricondurre le origini del neorealismo cinematografico da un lato al cinema francese, russo e americano, dall’altro alla letteratura verista, “con tutte le sue contraddizioni e i suoi fermenti mischiati a elementi di conservazione, che non gli potevano certo attribuire un carattere esemplare”,⁹⁴² e la letteratura popolare da cui prende “un certo gusto per il melodrammatico, per l’avventuroso, per il romantico, per l’orrido”.⁹⁴³ Proprio questo lascito culturale è forza propulsiva e insieme punto problematico per neorealismo cinematografico: il legame di registi come Rossellini e Vergano al periodo della lotta antifascista al centro dei loro film più celebrati “è soprattutto un legame sentimentale, emotivo, poco elaborato”, nel cinema neorealista “il legame con i personaggi e le vicende popolari narrate è fatto di simpatia umana, e non rivissuto alla luce di una salda concezione del mondo”.⁹⁴⁴ In sostanza, conclude Spinazzola, i registi non si sono del tutto emancipati da un “individualismo di schietta marca romantica”: se la forza del neorealismo era il suo “carattere di narrativa popolare ricca di colpi di scena, di situazioni sensazionali, di finali a effetto” uniti a ideali democratici e propositi di miglioramento sociale, la sfiducia nel presente e il pessimismo “emotivo” dei registi finiva per indebolire le loro opere rendendole vulnerabili agli attacchi della “buona borghesia” e del governo.⁹⁴⁵

Su *Cinema Nuovo* la letteratura è più che un tema di dibattito e confronto. Un editoriale nel n. 30 (marzo 1954), *Novellistica d’evasione*, introduce ad esempio il tema aristarchiano del cinema-romanzo: un approccio alle opere cinematografiche come se fossero racconti e romanzi “su pellicola”.⁹⁴⁶ La moda del film a episodi – come *Altri tempi*, *Villa borghese*, *Via Veneto*, *Destino di donne* o *Amori di mezzo secolo* – è un fenomeno collettivo che affligge

⁹⁴¹ Spinazzola, Vittorio, “Neorealismo e narrativa popolare”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 62, 10 luglio 1955, p. 27.

⁹⁴² *Ivi*, p. 28.

⁹⁴³ *Ivi*, pp. 28-29.

⁹⁴⁴ *Ivi*, p. 29.

⁹⁴⁵ *Ibidem*.

⁹⁴⁶ *Cinema Nuovo*, “Novellistica d’evasione”, *Cinema Nuovo*, a. III, n. 30, 1 marzo 1954, p. 103.

tanto cinema italiano contemporaneo: un “passaggio dal romanzo al racconto, o meglio, alla novella”, una vacanza o un diversivo per un artista come Visconti e un limite e una rinuncia all’arte a favore del guadagno per altri registi. Mentre la letteratura italiana si dirige verso il romanzo, il cinema italiano fa l’opposto dedicandosi a film a episodi, a “racconti brevi”. In *Paisà*, nonostante la struttura a episodi, “la cronaca diventava ‘romanzo’, storia: i fatti si legavano a una precisa radice morale, a una geografia autentica, a problemi concreti.”; nei film a episodi recenti invece manca un elemento unificante e armonizzante che leghi il film a una situazione reale, manca un “asse morale, un legame con le fonti dei vari fenomeni”. Il grande romanzo realista sognato da Aristarco è impossibile quando un regista predilige la superficialità e l’evasione di bozzetti che, ben lontani dalla grande letteratura, ricordano piuttosto una novella illustrata o un rotocalco popolare.⁹⁴⁷ Lo stesso passaggio dal neorealismo al realismo, culminato nel dibattito del 1955 attorno a *Senso*, è legato a questa tendenza letteraria, in particolare all’idea che il cinema non debba essere “cronaca” bensì “romanzo”. Un primo esplicito appello ad attuare questo passaggio si trova in un articolo di Fabio Carpi, pubblicato poco dopo l’editoriale sopracitato, dal programmatico titolo *Finita l’inchiesta si trova il romanzo*. Per Carpi è giunto il momento che i registi si lascino alle spalle il neorealismo delle origini, la cui importanza culturale è innegabile ma la cui carica innovativa si è ormai esaurita. Per Carpi, che anticipa quanto scriverà meno di un anno dopo lo stesso Aristarco, occorre superare il neorealismo di scuola zavattiniana “assetato di realtà, nemico di ogni costruzione romanzesca, immerso nella cronaca” ma dimentico della storia.⁹⁴⁸ Come Spinazzola, anche Carpi individua nella sopravvivenza di un “romantico individualismo” il problema maggiore per il neorealismo. Secondo Carpi, questo atteggiamento ha reso il neorealismo un mero diario filmato, un aneddoto, una cronaca stenografata di fatti minuscoli. All’“instancabile e patetica caccia al documento, al personaggio vero, al fatto di cronaca preso nella sua scheletrica obiettività” di uno Zavattini “superindividualista”,⁹⁴⁹ va sostituito il romanzo:

Un romanzo attuale, vero, contemporaneo, immerso nel nostro tempo; questa mi pare dovrebbe essere la funzione del neorealismo, la strada più giusta che il neorealismo dovrebbe seguire oggi per svolgere ed approfondire il suo discorso. [...]
Invito al romanzo vuol dire anche invito alle idee, ai problemi, a un atteggiamento

⁹⁴⁷ *Ibidem*.

⁹⁴⁸ Carpi, Fabio, “Finita l’inchiesta si trova il romanzo”, *Cinema Nuovo*, a. III, n. 34, 1 maggio 1954, pp. 232-233.

⁹⁴⁹ *Ivi*, p. 233.

polemico con la realtà, poiché il romanziere la realtà non dovrà mai subirla, bensì interpretarla o magari denunciarla.⁹⁵⁰

L'“invito al romanzo” di Carpi è prontamente accolto quasi alla lettera dal direttore di *Cinema Nuovo* che, complice anche la lettura di Lukács, in questi anni si sta avvicinando sempre più a un'idea di realismo come *narrazione* critica della realtà.

Novellistica d'evasione e Finita l'inchiesta si trova il romanzo sono due sintomi di un cambiamento generale che sta avvenendo nell'orientamento critico di *Cinema Nuovo*, che a partire dal suo direttore si sta progressivamente allontanando dal neorealismo di ispirazione zavattiniana per avvicinarsi al realismo critico lukacsiano. Questo cambio di orientamento è palese nella lunga recensione di Aristarco al film a episodi *L'amore in città* (1953), pezzo che funge in realtà da pretesto per un'analisi critica del neorealismo zavattiniano e, insieme, da proposta per un passaggio al realismo critico.⁹⁵¹ Per Aristarco, *L'amore in città* è “l'opera che più porta alle estreme conseguenze il realismo secondo Za: un realismo in cui il protagonista deve avere nome e cognome veri e dove pertanto è necessario che ognuno sia attore di se stesso”.⁹⁵² Zavattini fa un cinema-diario, un cinema-inchiesta, legato a un'esperienza, un luogo e un tempo specifici. In quasi tutti i suoi episodi, *L'amore in città* è simile alla cronaca, è un “film utile subito”, ma se la cronaca era necessaria nel 1945, continua Aristarco, quasi dieci anni dopo un ennesimo richiamo alla necessità della cronaca può apparire come “antistorico”.⁹⁵³ È giunto il momento di andare oltre alla cronaca e al diario del neorealismo zavattiniano, per arrivare a un autentico, pieno realismo:

Non si tratta, è chiaro, di portare alle estreme conseguenze il neorealismo [...] quanto di arrivare al realismo, distinguendolo dal verismo, dal naturalismo, dalla formula: da tutto ciò che insomma realismo non è. La civiltà del nostro cinema è arrivata, nel dopoguerra, tolte le solite eccezioni (Visconti), a una fase oggettiva del realismo: alla

⁹⁵⁰ *Ivi*, p. 234.

⁹⁵¹ Più che al film in sé, o all'episodio *Storia di Caterina* diretto da Zavattini assieme Francesco Maselli, il riferimento principale di Aristarco è ad alcuni scritti zavattiniani: “Alcune idee sul cinema”, *Rivista del cinema italiano*, a. I, n. 2, dicembre 1952; “Tesi sul realismo”, *Emilia*, a. II, n. 21, novembre 1953; “Il neorealismo secondo me”, testo dell'intervento fatto da Zavattini al convegno di Parma sul neorealismo del dicembre 1953 pubblicato in *Rivista del cinema italiano*, a. III, n. 3, marzo 1954.

⁹⁵² Aristarco, Guido, “Amore in città”, *Cinema Nuovo*, a. III, n. 27, 15 gennaio 1954, p. 27.

⁹⁵³ *Ivi*, p. 28.

cronaca, al documento, alla denuncia. Tutto questo costituisce soltanto la prefazione al vero realismo, il quale, per sua natura, non può essere che critico, storicistico.⁹⁵⁴

E, riguardo all'“urgenza di attualità” costantemente dimostrata da Zavattini:

L'exasperazione zavattiniana dovrà dunque, a tale scopo, lasciare il posto al superamento della fase oggettiva del realismo (che non è ancora vero realismo); e non importa se con un nome e un cognome veri o falsi di persona, con l'uomo attore di se stesso o l'attore interprete dell'uomo.⁹⁵⁵

Il “vero realismo” per Aristarco non può limitarsi a una semplice descrizione passiva della realtà ma deve diventare uno strumento per trasformarla, migliorarla: “Non si tratta di dare o far trarre deduzioni allo spettatore, ma, una volta risaliti alle fonti dei vari fenomeni, suggerirne anche le soluzioni”.⁹⁵⁶

A questa riflessione teorica è collegato lo sforzo per la creazione di una cultura comune nella quale il cinema e le altre arti convivano all'insegna del realismo. L'idea che letteratura e cinema – e con loro anche critica letteraria e critica cinematografica – siano impegnate in uno stesso sforzo di avvicinamento al realismo, già alla base della rubrica *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, ritorna nel 1955 alla vigilia del dibattito sul passaggio dal neorealismo al realismo. Esattamente un mese prima di pubblicare la sua recensione a *Senso*, visto a Venezia nel 1954 ma recensito nel febbraio 1955, Aristarco pubblica una recensione su *Giorni d'amore* di De Santis ritornando ancora una volta a parlare della situazione di stallo in cui si trova la critica cinematografica “militante” e istituendo un paragone con la critica letteraria. Dopo aver citato un articolo di Niccolò Gallo dove si parla del ritardo accumulato dalla critica letteraria di sinistra sulla nuova letteratura realista,⁹⁵⁷ Aristarco torna a parlare di “incertezze e dubbi, ostacoli, inibizioni e complessi” che

⁹⁵⁴ *Ivi*, p. 29.

⁹⁵⁵ *Ibidem*.

⁹⁵⁶ *Ibidem*.

⁹⁵⁷ Gallo, Niccolò, “L'ultima narrativa italiana”, *Società*, a. IX, n. 3, settembre 1953, pp. 399-410. Gallo si muove in questi anni in una direzione simile a quella di Aristarco: nei primi anni Cinquanta entrambi passano attraverso una crisi metodologica e ideologica provocata dalla stasi che avvertono nei rispettivi campi critici. Durante il suo periodo come critico di *Società*, “Gallo muove la prima critica *da sinistra* al neorealismo e alla narrativa italiana del dopoguerra in generale, che nel suo insieme – scrive – è passata sostanzialmente indenne attraverso la guerra e la Resistenza, e si è adeguata alla nuova realtà in termini meramente ‘letterari’, sostituendo ‘schemi a schemi precedenti’, anziché maturare un profondo ‘rinnovamento delle coscienze’, e ‘un autentico rinnovamento dei mezzi espressivi tradizionali’”. Ferretti, Gian Carlo, “Caro Niccolò, caro Vittorio. Storia di un sodalizio”, in Esposito, Edoardo (a cura di), *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, Atti del convegno di Milano e Luino, 24-26 ottobre 2013, Milano, Ledizioni, 2014. p. 320.

caratterizzano la critica cinematografica militante, priva di un metodo valido e aggiornato di giudizio e quindi bisognosa di “revisione”.⁹⁵⁸ Seguendo alcune dichiarazioni dello stesso De Santis,⁹⁵⁹ Aristarco vede in *Giorni d'amore* un ancora imperfetto ma deliberato allontanamento dai modelli cronachistici del neorealismo zavattiniano in favore di un cinema più vicino alla “grande arte narrativa italiana”, da Boccaccio, a Goldoni, a Manzoni e Verga:

La critica militante – e *Cinema Nuovo* tra i primi – ha avvertito [...] come il vero realismo non fosse ancora nato, come spesso non fosse avvenuto il passaggio dalla cronaca alla storia, da un realismo documento, cronachistico, di denuncia – cioè oggettivo – a un realismo critico. E trovare un legame con la grande arte narrativa italiana è un’indicazione, un’esigenza giusta, necessaria: ma non nuova. Il passaggio dal realismo oggettivo al realismo critico – nei pochi casi in cui si è verificato – è avvenuto seguendo quel legame.⁹⁶⁰

Aristarco parla quindi della *presenza* di Verga e Manzoni in *La terra trema*, di Boito e Nievo in *Senso*, del romanzo ottocentesco in *Bellissima*, per poi affermare che *Cronache di poveri amanti* di Lizzani combatte “la concezione cronachistica e documentaristica del neorealismo [...] per tendere al romanzo, alla costruzione del personaggio”.⁹⁶¹ “Le *Cronache* di Lizzani”, scriverà il mese dopo, “sono già un invito al romanzo [...] esse registrano forse, dopo *La terra trema*, il primo autentico incontro del realismo cinematografico con la narrativa italiana”.⁹⁶² Questo incontro raggiungerà per Aristarco il suo esito più compiuto e “rivoluzionario” proprio con *Senso*.

Anche se non è facile misurare quanto le istanze critico-teoriche intorno alla letterarietà e all’artisticità del cinema promosse da Aristarco e dai critici a lui vicini abbiano avuto effetto nella cultura cinematografica italiana, la posizione di primissimo piano occupata da *Cinema Nuovo* nel panorama dei periodici cinematografici degli anni Cinquanta rende il suo direttore uno di quei “portavoce” o “rappresentanti” che per Becker sono dotati “di un diritto maggiore rispetto agli altri di parlare a nome del mondo dell’arte”.⁹⁶³ I numerosi

⁹⁵⁸ Aristarco, Guido, “Giorni d’amore”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 50, 10 gennaio 1955, pp. 31-33.

⁹⁵⁹ Apparso su *Cinema Nuovo* n. 45 (dicembre 1954).

⁹⁶⁰ *Ibidem*.

⁹⁶¹ *Ibidem*.

⁹⁶² Aristarco, Guido, “Senso”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 52, 10 febbraio 1955, p. 111-114.

⁹⁶³ Becker, “I mondi dell’arte”, cit., pp. 167-168. La riflessione di Becker su questo “nucleo di addetti” che “conferiscono il titolo di arte agli oggetti” è ispirata alle teorie di George Dickie sui meccanismi dei mondi

tentativi di Aristarco di coinvolgere i letterati nel proprio progetto culturale, così come l'adozione di un sempre più esplicito paradigma autoriale, il focalizzarsi nelle recensioni sui contributi di registi e sceneggiatori e il suo non troppo velato antitecnicismo, rispondono a una concezione del cinema e dell'arte in generale comune a fra i critici della sua generazione.⁹⁶⁴ Al pari e sulla scia della critica letteraria, la critica cinematografica classica lotta assiduamente per conquistare la facoltà di *decretare* chi è un artista, di *designare* il responsabile ultimo di un'opera e di *distinguere* ciò che è arte da ciò che non lo è.

6.4.3 – Coinvolgimento dei lettori, educazione del pubblico

L'atteggiamento di *Cinema Nuovo* nei confronti dei propri lettori è innanzitutto pedagogico: la rivista funge da manuale (se non "abbecedario") per l'educazione alla nuova cultura realista, con letture teoriche e approfondimenti storico-culturali (gli articoli), esempi dell'applicazione dei modelli (le recensioni) ed esercizi pratici (i concorsi per lettori). Vi è comunque un implicito discrimine fra i lettori e una generica "massa" di spettatori, almeno in parte responsabile della "crisi" del cinema italiano tanto spesso lamentata dalla rivista. Un generico "pubblico", descritto come massa anonima dai desideri semplici e l'entusiasmo facile, è protagonista di diversi articoli di *Cinema Nuovo* che parlano del successo commerciale di commedie, film romantici e d'azione o lamentano l'involuzione di registi che erano parsi alleati nella lotta per il nuovo cinema ma che ora si sono "venduti" per un maggior guadagno. I risultati del primo sondaggio sul pubblico cinematografico sono pubblicati nel n. 2 dopo un testo introduttivo scritto da Giuseppe Grieco.⁹⁶⁵ Nella sua introduzione Grieco accusa il pubblico di mancare del coraggio di affrontare la realtà e, per contro, di essere incline all'evasione e al conformismo. Dopo che il cinema era decaduto in fenomeni di puro escapismo paragonabili al teatro popolare, ai romanzi d'appendice o al fumetto, l'arrivo del neorealista ha significato un ritorno alla sua essenza, alla sua "autentica ragion d'essere", rendendolo un mezzo di conoscenza della

dell'arte presenti in Dickie, George, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.

⁹⁶⁴ Per una discussione più approfondita dell'approccio autoriale del lavoro critico di Aristarco si rimanda al capitolo seguente.

⁹⁶⁵ Grieco, Giuseppe, "Agli uomini di fatica la difesa del realismo", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 2, 1 gennaio 1953, pp. 9-10. Il sondaggio, dedicato ai "gusti del pubblico nelle seconde e ulteriori visioni" consiste in interviste ai gestori di sale cinematografiche milanesi.

realtà.⁹⁶⁶ Il realismo italiano è visto da Grieco come una medicina, amara ma necessaria, da somministrare al pubblico: “Si tratta di costringere l’uomo, noi stessi, a guardarsi appunto “nudo” allo specchio. E questa è una violenza a cui molti si ribellano. [...] tutto ciò che non costringe a pensare, a porsi dei problemi, a scoprire in definitiva il proprio vero volto”.⁹⁶⁷ Se il pubblico non sa o non è in grado di scegliere occorre guidarlo. “Sappiamo benissimo che ‘leggere’ un film non è agevole”, continua Grieco, per il quale esiste in Italia “una frattura netta, un vuoto tra artisti e certo pubblico”. L’importante dovere della critica, conclude Grieco, è di “avvicinare pubblico e artisti” nel segno del cinema che conta, del realismo.⁹⁶⁸ Questa idea informa il progetto culturale di *Cinema Nuovo*, sempre intento all’educazione cinematografica, a tutti i livelli: scuole, università, spettatori comuni e campo intellettuale. L’idea di critica che traspare dall’articolo di Grieco è comune per il tempo: un gruppo di esperti in cinema con l’autorità di scegliere e consigliare e con il compito di mediare fra artisti e pubblico. Come scrive Bioni, negli anni Quaranta e Cinquanta è comune “una concezione del lavoro intellettuale di tipo pedagogico-educativo” tra la critica: “al di là degli orientamenti politici [...] il critico cinematografico rappresenta se stesso come un mediatore culturale incaricato di trasferire conoscenze relative al cinema a chi ne è escluso, in un movimento top-down”.⁹⁶⁹

Fra le iniziative attuate da *Cinema Nuovo* per coinvolgere i lettori, iniziate sin dal primo numero con il “Premio Pasinetti” per la critica cinematografica,⁹⁷⁰ una in particolare si segnala per la sua capacità di inserirsi con naturalezza nel più ampio progetto culturale in cui è impegnata la rivista: difendere e diffondere il realismo. Da un’idea di Zavattini nasce *Contributi al neorealismo*, una rubrica di *Cinema Nuovo* dedicata interamente alla raccolta di testi “neorealisti” scritti dai lettori. Questa estensione della lotta realista dai critici al pubblico dei lettori è introdotta sulla rivista nel marzo 1953:

Con questa iniziativa *Cinema Nuovo* intende: 1) dimostrare come la “fiducia nella realtà”, che è alla base stessa del neorealismo, sia largamente giustificata; 2) mettere a disposizione di soggettisti, registi e produttori un vasto e autentico materiale ispirato alla realtà di ogni giorno; 3) sollecitare l’interesse umano e lo spirito di

⁹⁶⁶ *Ivi*, p. 9.

⁹⁶⁷ *Ivi*, p. 10.

⁹⁶⁸ *Ibidem*.

⁹⁶⁹ Bioni, “Le riviste di cinema”, cit., p. 47.

⁹⁷⁰ I lettori sono invitati a partecipare a un premio annuale di mezzo milione di lire istituito dalla rivista “per il miglior contributo storiografico sul cinema” e dedicato alla memoria di Francesco Pasinetti. Il Premio era stato istituito originariamente su *Cinema* da Aristarco nel 1948.

osservazione dei lettori, invitandoli a “scoprire” la vita, cioè il mondo che li circonda.⁹⁷¹

CONTRIBUTI AL NEOREALISMO

Questa nuova rubrica è esclusivamente affidata alla collaborazione dei lettori. La nostra rivista intende così sollecitare sempre più l'interesse umano e lo spirito di osservazione per la realtà, invitando i lettori stessi a scoprire la vita e il mondo che li circonda



Figura 15 Annuncio della nuova rubrica "Contributi al neorealismo". *Cinema Nuovo*, a. II, n. 7, 15 marzo 1953, p. 179.

I lettori sono invitati a descrivere uno scorcio della loro vita quotidiana, una cronaca “di fatti realmente accaduti”, fornire “con la massima fedeltà” estratti di dialoghi “colti sulla

⁹⁷¹ Anonimo, “Contributi al neorealismo”, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 7, 15 marzo 1953, p. 179.

strada, nei caffè, in treno”, accludendo anche indicazioni temporali e spaziali.⁹⁷² Un premio di 7.000 lire sarà conferito all’autore del miglior contributo, scelto da una giuria composta da critici di *Cinema Nuovo* e presieduta da Zavattini. In aggiunta ai testi, i lettori sono anche invitati a spedire fotografie scattate da loro per accompagnare le diverse puntate della nuova rubrica; esempio di un interesse per la fotografia come forma di cultura (neo)realista che porta nello stesso periodo all’iniziativa dei “fotodocumentari” di *Cinema Nuovo*. L’iniziativa ha successo e due mesi dopo iniziano ad essere pubblicati i primi testi e le prime foto dei lettori, precedute da ulteriori indicazioni circa gli scopi della rubrica:

[L]a tematica dei contributi dovrà essere più vasta possibile [...]. Vorremmo infatti che questa rubrica diventasse una specie di ‘bollettino’ in cui sfilassero città, paesi grandi, piccoli, piccolissimi; case e persone, tutto ciò in sostanza che possa aiutare a capire l’umanità degli italiani, e i loro interessi, i loro problemi attuali, le loro condizioni di vita.⁹⁷³

Le cronache inviate dai lettori descrivono con minuzia scene come: “Un ponte in Calabria”, “Davanti alla vetrina, Trieste”, “Funerale a Follonica, 5 marzo 1953”, “In terza classe, anno 1946”, “Ballerine in treno. Marzo 1953”, “Modena, circa tre mesi fa sul filobus n. 3”, “In un negozio di pane e dolci, a Trento, mattino del 30-3-1953”, “Nella classe IV Elementare sez. E. maschile, Piombino. Giovedì 6 maggio 1953, ore 10:30 circa”, “Una città del Veneto. Un deposito di grossista di alimentari, ore 16:30, 5 agosto”.⁹⁷⁴ Più che il *Diario* di Zavattini, *Contributi al neorealismo* è forse il momento più concretamente zavattiniano della storia di *Cinema Nuovo*, che negli anni seguirà con sempre maggior convinzione un’idea di realismo differente, sulla scia dell’evoluzione del pensiero del suo direttore. Questi *Contributi* rappresentano ancora un esperimento pratico, collaborativo e “spontaneo” di costruzione “dal basso” di cultura neorealista: “Il neorealismo ha un grande bisogno di queste segnalazioni. Ma è necessario che esse partano dalla osservazione diretta e dalla diretta conoscenza della realtà e non da posizioni letterarie, da idee preconcepite”.⁹⁷⁵ *Contributi al neorealismo* per Zavattini deve essere un concorso permanente, che non solo può servire la causa del neorealismo, ma anche quella della rivista di Aristarco, aiutandola

⁹⁷² *Ibidem*. Il pezzo allega, come esempio per i lettori, alcuni brani descrittivi di Zavattini:

⁹⁷³ Anonimo, “Guardatevi intorno e scoprite la realtà”, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 10, 1 maggio 1953, p. 274.

⁹⁷⁴ Guido Fink, non ancora critico per *Cinema Nuovo*, invia il contributo “Un barbiere. Ferrara, 18 marzo 1953”, pubblicato nel n. 14. Nel n. 22 invece – in una sorta di ibrido con la rubrica *I film che avrebbero voluto fare* – è invece pubblicata come “precedente illustre” una selezione di appunti raccolti da Renato Castellani per un film mai realizzato.

⁹⁷⁵ *Ibidem*.

ad “arrivare prima degli altri” periodici, a cominciare da *Cinema*. In una lettera del 1954, quando l’iniziativa è ormai stata interrotta, Zavattini pensa addirittura di potenziare o rinnovare il concorso in futuro: “Ho in testa una specie di giro d’Italia, con le gare tra regioni; cioè, oltre le gare personali, quelle regionali, dal suggerimento di un volto, al suggerimento di un tema, da una foto a un aneddoto, ma sempre nel clima neorealistico”.⁹⁷⁶

Benché presto interrotta per dare spazio a nuove rubriche, *Contributi al neorealismo*, ribattezzata *Italia mia*,⁹⁷⁷ torna brevemente nel 1955 come parte del *Bollettino del neorealismo*, inserto di *Cinema Nuovo* ideato da Zavattini e Aristarco. Nel primo dei due numeri del *Bollettino*, la rubrica è rilanciata chiedendo ai lettori di inviare testi meno segnati da un “impressionismo” tendente “all’osservazione troppo sentimentale: una commozione breve al posto di un giudizio organizzato”, di limitare i commenti personali e di dedicarsi invece all’osservazione e registrazione della realtà di “personaggi, tradizioni locali, leggende, feste, situazioni particolari [...] un materiale sconosciuto, ricco, che merita di essere portato alla luce”. Come già per *Contributi al neorealismo*, anche questi scritti devono essere corredati da informazioni brevi ma precise sull’ambiente in cui sono avvenuti i fatti descritti che, oltre a rivelare eventi, personaggi e tradizioni sconosciute, avrà anche una ricaduta positiva sul cinema italiano:

Il nostro cinema ha bisogno di continuare a giovare dei suggerimenti di una cronaca quotidiana e perfino occasionalmente scoperta purché sempre, è ovvio, rimeditata. Ma ha altresì bisogno di affondare nel terreno delle tradizioni radicate, degli avvenimenti persistenti, quelli che rivelano i sottofondi più tenaci della vita sociale.⁹⁷⁸

La rubrica torna ancora una volta nel secondo e ultimo numero del *Bollettino del neorealismo*, pubblicato nell’aprile del 1955. Nonostante la fine prematura di molti suoi progetti, nei primi anni Cinquanta le energie di Zavattini sembrano inesauribili. In Aristarco egli vede un critico e direttore congeniale e *Cinema Nuovo* gli appare come la piattaforma adatta a supportare le diverse iniziative che concepisce continuamente per la

⁹⁷⁶ Roma, 1 giugno 1954. FGA, Bo, 403.

⁹⁷⁷ Titolo già usato da Zavattini per un progetto cinematografico irrealizzato e una collana mai nata di libri-documentari per Einaudi. Brancaleone, David, *Cesare Zavattini's Neo-realism and the Afterlife of an Idea. An Intellectual Biography*, New York, Bloomsbury, 2021, pp. 173-174.

⁹⁷⁸ Anonimo, “Italia mia”, *Bollettino del neorealismo*, a. I, n. 1, gennaio 1955, p. 3.

sua lotta in favore del neorealismo e di una sua diffusione fra il popolo. In un'altra lettera, Zavattini riferisce l'idea di organizzare dei "convegni" in tutta Italia: eventi periodici durante i quali un critico di *Cinema Nuovo* "una volta va in un'officina, un'altra volta in una scuola, dovunque si raduni gente, a sentire i pareri sul cinema neorealistico (ma la mia iniziativa è già neorealistica) proponendo il tema con semplicità e chiarezza di volta in volta, in modo che si possa popolarmente esaminarlo".⁹⁷⁹ Dopo i convegni, immagina Zavattini, i testi delle varie relazioni esposte potrebbero essere raccolti e pubblicarli sul *Bollettino del neorealismo*, per una massima diffusione, a tutti i livelli di pubblico, delle idee discusse.⁹⁸⁰

Questo spirito di intraprendente "collaborazione" con i lettori e dialogo con la realtà popolare del paese contagia *Cinema Nuovo* che, oltre ai progetti sopra illustrati, con articoli e iniziative dà prova di aver assimilato, almeno in parte, lo spirito zavattiniano. Proprio Zavattini è uno dei più intraprendenti nell'ideazione di nuove rubriche e iniziative per la rivista, anche se non sempre le sue idee sono accolte. Ad esempio, una delle proposte più ambiziose di Zavattini non accolta da Aristarco, è quella di realizzare una lunga inchiesta per capire "cosa pensano gli italiani della pace, o meglio che cosa credono sia possibile e indispensabile fare affinché il sentimento della pace, la coscienza della pace si approfondiscano sempre più".⁹⁸¹ Zavattini prevede che l'inchiesta risulterà in almeno 300 pagine, da pubblicare a puntate su *Cinema Nuovo* o in un volume unico edito dalla rivista. Altre iniziative zavattiniane sono invece realizzate con successo. Perseguendo il suo ideale di un cinema fatto "dal basso", nel suo *Diario* Zavattini lancia una proposta ai lettori, idealmente rivolta a tutti gli spettatori italiani, di ogni età: proporre a *Cinema Nuovo* o ad altre testate idee e soggetti cinematografici.⁹⁸² Secondo quanto riporta un trafiletto pubblicato su *Cinema Nuovo* nel gennaio successivo, l'inchiesta ha successo: "i quotidiani hanno cominciato ad ospitare le risposte dei lettori: tra i primi il Corriere Lombardo, [...] Corriere del Ticino (Lugano), Il Nuovo Corriere, Paese Sera, Avanti! di

⁹⁷⁹ Roma, 7 giugno 1954. FGA, Bo, 403.

⁹⁸⁰ Zavattini assicura: "Non è cosa che costi, pur essendo tanto vistosa. Basta trovare il giornalista che ha il coraggio e la chiarezza. Ricordo che tre anni fa parlai in una scuola di qualificazione a Bologna e gli operai dissero cose importanti più delle mie, erano naturalmente dentro a un clima utile, sociale, ecc". *Ibidem*.

⁹⁸¹ 15 aprile 1955. FGA, Bo, 403.

⁹⁸² Zavattini, Cesare, "Che film fareste se dipendesse da voi?", *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 72, 10 dicembre 1955, p. 406.

Milano e di Roma, ecc. Anche Cinema Nuovo ha ricevuto molte lettere e proposte di lettori”.⁹⁸³

Grazie alla stampa rotocalcografica, che consente di stampare in maniera relativamente economica immagini di buona qualità, *Cinema Nuovo* può fare uso della fotografia non solo per attirare acquirenti ma anche coinvolgere *visivamente* i lettori nella cultura neorealista che intende promuovere. Il concorso *Contributi al neorealismo* prevede premi in denaro (3.000 lire) per le migliori foto “neorealiste” scattate dai lettori e usate per illustrare i testi selezionati per ogni puntata della rubrica. Sulla rivista compaiono poi immagini di fotografi professionisti, anche stranieri,⁹⁸⁴ e dal n. 39 del 1954 iniziano a essere pubblicati i “fotodocumentari di *Cinema Nuovo*”, raccolte di fotografie introdotte e commentate da un critico o da un intellettuale in una commistione di fotografia, letteratura e cinema. Tra il 1954 e il 1956 sono pubblicati 33 fotodocumentari con la partecipazione di fotografi come Ugo Mulas, Chiara Samugheo, Mario Dondero o Franco Pinna e con la cura grafica di Albe Steiner. Pur dedicati agli argomenti più disparati – dalla cronaca, alla storia, al costume – anche questi fotodocumentari sono parte del lavoro della rivista per la creazione della nuova cultura all’insegna di un’idea del neorealismo come un progetto non solo cinematografico, di cui sono partecipi tutte le arti. L’iniziativa è, almeno inizialmente, collegata al cinema e alla battaglia contro la censura sostenuta dalla rivista. I motivi della scelta di realizzare fotodocumentari sono spieganti da un trafiletto di introduzione alla seconda puntata della rubrica (*L’osteria dei tenori* (sui cantanti delle osterie bolognesi, con foto di Nino Fusaroli e testi di Renzi). Saranno presentati “fotodocumentari su argomenti che ragioni di censura o di costo rendono pressoché irrealizzabili per il cinema”, con un’iniziativa che intende contribuire allo sviluppo del cinema documentario “indicando temi, fornendo materiale”.⁹⁸⁵ La nuova rubrica nasce anche dal desiderio di Aristarco di

⁹⁸³ Anonimo, “Che film fareste se dipendesse da voi”, *Cinema Nuovo*, a. V, n. 74, 10 gennaio 1956, p. 6. La rubrica è una controparte “dal basso” di iniziative precedenti “dall’alto” finalizzate alla promozione di un cinema libero da censura e ingerenze istituzionali, come quella sui “soggetti proibiti” o non realizzati, di cui fa parte *L’armata S’agapò*, che prosegue come *I film che avrebbero voluto fare*. Nata nel 1953 in polemica con la censura, *I film che avrebbero voluto fare* è dedicata a soggetti, materiali preparatori e testimonianze di opere del cinema italiano mai realizzate “per gli ostacoli che cercano di arrestare il cinema migliore”, come recita una nota nel n. 18. Preceduti da lettere degli autori ad Aristarco che illustrano le disavventure del film, sono pubblicati ad esempio i soggetti di *Stanotte hanno sparato* di Antonioni (n. 9), *Noi che facciamo crescere il grano* scritto da De Santis con Corrado Alvaro e Basilio Franchina (n. 18 e n. 20) e di *I fidanzati*, scritto da Vasco Pratolini e Franco Zeffirelli (dal n. 35 al n. 38).

⁹⁸⁴ Ad esempio, a p. 297 del n. 11 del 15 maggio 1953 è pubblicata a pagina intera una foto di Henri Cartier-Bresson.

⁹⁸⁵ Nota anonima di introduzione a Renzi, Renzo, Fusaroli, Nino, “L’osteria dei tenori”, *Cinema Nuovo*, a. III, n. 40, 1 agosto 1954, p. 57.

rendere accattivante il periodico durante il difficile periodo intermedio di assenza di editore. “Bisogna ad ogni costo uscire con numeri vivi e ricchi”⁹⁸⁶ scrive un mese prima di lanciare la rubrica a Renzi, che gli ha appena procurato delle immagini per un futuro fotodocumentario.

Mi dici che hai da suggerire altri argomenti, e molto belli, e che aspettano (i tuoi amici) di sapere quanto questi documentari vengono retribuiti. Il compenso [...] varia secondo le spese cui si va incontro [...]. Ci sono servizi che esigono viaggi e soggiorni, e altri no, o in minor misura. Ma, ti assicuro, il compenso sarà adeguato, almeno abbastanza.⁹⁸⁷

Russo descrive i fotodocumentari di *Cinema Nuovo* come a metà fra un'indagine per immagini e una narrazione di eventi reali, una rubrica che “offered both a photographic and a cinematic narration: a sort of storyboard set out on the page in various panels that reproduced different frames and points of view”.⁹⁸⁸ L'impatto di questi fotodocumentari è stato ricordato anni dopo da Luciano D'Alessandro, autore di reportage fotografici dagli anni Cinquanta e in seguito collaboratore di Zavattini:

Ricostruire un paese significa anche ricostruire le coscienze, mettere a posto la cultura non conformista e che discute con le altre generazioni, bisogna scrivere articoli, libri e in questo senso la fotografia ha un grande ruolo. Ad esempio, c'era la rivista *Cinema Nuovo* che dimostrava una grande sensibilità e aveva degli inserti fotografici sorprendenti. I primi grandi reportage sull'Italia sono apparsi lì: c'era nella rivista sempre un inserto fotografico, firmato da un fotografo molto conosciuto, come Sellerio, Chiara Samugheo, Ermanno Rea e altri. Guardando gli inserti di *Cinema Nuovo* si capiva cosa era il paese a quei tempi: la periferia romana che poi è stata di Pasolini, il degrado napoletano delle baracche di via Marina, il “mandrione” con le sue prostitute e così via. Era quello il momento della fotografia sociale che indagava il tessuto di questo paese per riscattarne la condizione.⁹⁸⁹

Le foto hanno quasi sempre per oggetto volti e paesaggi italiani, con la notevole eccezione della selezione di foto di New York tratte dalla raccolta *Forty-second Street* (1956) di

⁹⁸⁶ Milano, 5 giugno 1954. FRR, Aristarco, 4.

⁹⁸⁷ *Ibidem*. Aristarco si dichiara soddisfatto dell'aiuto di Renzi, come scrive poco dopo il lancio del primo fotodocumentario: “Ho urgente bisogno di fotoservizi, ma fatti bene. E tu sai farli bene”. Milano, 23 luglio 1954. FRR, Aristarco, 4.

⁹⁸⁸ Russo, “Italian Neorealist Photography”, cit., p. 54.

⁹⁸⁹ Mauro, Alessandra, *Lo sguardo da sud. Interviste con fotografi del sud Italia*, Roma, L'Ankora, 1999, p. 59.

William Klein e pubblicate sul numero 73 di *Cinema Nuovo* assieme a un breve testo del fotografo.⁹⁹⁰ Per Russo, oltre a segnare la fine dell'esperimento dei fotodocumentari di Cinema Nuovo, queste foto simboleggiano anche un distanziamento nei reportage del periodo dagli stilemi del primo neorealismo:

Crude, impersonal, devoid of pathos, and resembling tabloid imagery, Klein's photographs tore apart that Neorealist intimacy to which a certain kind of documentary photography had accustomed Italian audiences, and which from the early 1950s seemed to have crystallized around the depiction of Italian destitution and its "landscapes".⁹⁹¹

Nonostante il successo – i fotodocumentari sono anche raccolti in volume con prefazione di Zavattini⁹⁹² – la rubrica è interrotta nel 1956, forse anche per questioni economiche.⁹⁹³

Infine, il modo più diretto di coinvolgere i lettori nelle attività della rivista è l'effimero progetto di organizzare gruppi di lettori di Cinema Nuovo, su base regionale, per proiezioni e discussioni di argomento cinematografico e culturale. L'iniziativa è lanciata su *Cinema Nuovo* in una delle "Lettere al direttore" del n. 73 (dicembre 1955): inviata da Firenze dal "primo gruppo di lettori di *Cinema Nuovo*", la lettera parla della rivista come elemento "indispensabile" nello schieramento di forze che lottano per la nuova cultura, una pubblicazione che "occupa il primo posto e assolve una funzione direttiva di critica militante (piena di responsabilità) ormai insostituibile; e ha creato [...] una vera e propria 'corrente di opinione'".⁹⁹⁴ Secondo i lettori fiorentini:

Ora è il momento di sviluppare questo presupposto in un programma concreto, di sfruttare quella base, che è il risultato di quattro anni di lavoro. Si può e si deve, quindi, formare un "fronte del cinema" raccolto ed espresso dalle pagine di *Cinema Nuovo* [...]. Si possono costituire, per questo, dei GRUPPI DI LETTORI DI CINEMA

⁹⁹⁰ Klein, William, "Quarantaduesima strada", *Cinema Nuovo*, a. V, n. 75, 25 gennaio 1956. L'uscita del volume di Klein era stata anticipata da *Cinema Nuovo* con la copertina del n. 73 (a. IV, 25 dicembre 1955) dedicata a una foto tratta dalla raccolta.

⁹⁹¹ Russo, "Italian Neorealist Photography", cit., p. 58.

⁹⁹² AA.VV., *I fotodocumentari di Cinema Nuovo*, cit.

⁹⁹³ Un anno dopo, Aristarco risponde alla proposta di Renzi di inviare nuove immagini di amici fotografi scrivendo che "non possiamo dare di più di L. 1000 per ogni fotografia [...]. Non bisogna mai dimenticare che non siamo né L'Espresso né L'Europeo. Il nostro deficit è enorme (non dire in giro queste cose), e siamo costretti a portare il prezzo della rivista da L. 100 a L. 200. È una decisione che abbiamo preso dopo molte discussioni e molte perplessità. Speriamo bene. La Marco, che distribuisce Cinema Nuovo, dice che non dovremmo perdere molti lettori. Sarà vero?". Milano, 1 marzo 1957. FRR, Aristarco, 6.

⁹⁹⁴ Anonimo, "Costituiamo i gruppi 'Lettori di Cinema Nuovo'", *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 73, 25 dicembre 1955, p. 441.

NUOVO, o meglio individuare quei nuclei di dibattito, quei fermenti vitali formatisi intorno alla rivista, nei vari ambienti e settori della cultura e della vita italiana in molti dei quali *Cinema Nuovo* è la sola presenza in fatto di cinema.⁹⁹⁵

La lettera prosegue elencando le tappe da compiere per aumentare la promozione e l'impatto della rivista e del suo messaggio culturale: innanzitutto, "1) Diffusione la più ampia e capillare possibile di *Cinema Nuovo*" raggiungendo "anche le zone dove manchi o sia venuto meno un centro di cultura cinematografica; dare a tutti un mezzo per inserirsi in un dibattito"; poi "2) Costituzione di gruppi direttivi del dibattito (i Gruppi veri e propri)" che dovranno diventare "i centri di una vera e propria rilevazione (dalla base) dei confini reali della coscienza cinematografica nazionale".⁹⁹⁶ Forse all'origine dell'iniziativa – o forse ispirata da quella dei lettori fiorentini – è una lettera scritta intorno al 1955-1956 firmata "Il Nostromo" (prestanome usato nella posta dei lettori) e inviata ai "fedelissimi di *Cinema Nuovo*", come recita una lista di oltre cinquanta di nomi conservata nel fondo insieme una copia della lettera.⁹⁹⁷

Una volta tanto commetto un'infrazione alla regola, anzi una doppia infrazione: perché ti scrivo in privato e per di più di mia iniziativa. Ma credo ne valga la pena e che l'idea non ti dispiaccia. Il motivo è presto spiegato: con il 1956, *Cinema Nuovo* vuole attuare un programma di attività più vario e più intenso ad ha bisogno della collaborazione dei suoi lettori migliori. Ora, quali lettori migliori degli affezionati corrispondenti del Nostromo? – mi son detto. Così, sono andato a rileggermi la voluminosa corrispondenza degli ultimi sei mesi e ho preso nota di una cinquantina di nomi e indirizzi, addossandomi in tal modo una mole non indifferente di lavoro extra che, tuttavia, sono convinto non tarderà a dare i suoi frutti.⁹⁹⁸

Si menziona poi quanto scritto anche nella risposta ai lettori fiorentini circa la presenza in Italia di gruppi di lettori sorti spontaneamente:

Molti di voi hanno spesso scritto al Nostromo o ad Aristarco chiedendo l'appoggio di *Cinema Nuovo* per la costituzione di gruppi di "amici" della Rivista, o qualcosa come un'investitura ufficiale a gruppi già esistenti. In questi ultimi, sorti spontaneamente, per iniziativa vostra, *Cinema Nuovo* viene letto, discusso, criticato e proposto all'attenzione di nuovi lettori. E' un'attività preziosa, direi fondamentale: facendo

⁹⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁹⁷ S. d. [1955], FGA, BO, 385.

⁹⁹⁸ *Ibidem.*

conoscere la rivista a chi ancora la ignora, si ottiene l'evidente risultato di aumentare la cerchia delle persone che affiancano la battaglia culturale di *Cinema Nuovo* in difesa del cinema italiano e del buon cinema in generale, nonché di aumentare i lettori (con conseguente beneficio economico per l'amministrazione, che può allora pensare di migliorare sempre più la rivista). Iniziative del genere, promosse direttamente da voi lettori provano, implicitamente, che *Cinema Nuovo* non è uno dei tanti rotocalchi che parlano di cinema, ma una rivista di cultura, viva e stimolante.⁹⁹⁹

A questo punto, Il Nostromo/Aristarco invita i fedeli lettori a contribuire direttamente alla maggiore diffusione della rivista, proponendo un originale piano d'azione:

Ciò che io ti invito pertanto a fare [...] è di studiare anche tu, nel tuo ambiente, la possibilità di dar vita a un gruppo di "Lettori di *Cinema Nuovo*". Senza tante formalità, senza carte bollate e timbri, s'intende. Passa mentalmente in rassegna il giro delle tue amicizie, pensa a quali persone potresti far conoscere *Cinema Nuovo* e invitarle ad abbonarsi. Parla, discuti con i tuoi amici di questa mia proposta. Se lo riterrai utile e mi avvertirai, ti farò inviare dei numeri arretrati di saggio, da distribuire. Mettiti in contatto con altri lettori di *Cinema Nuovo* della tua città, cerca e procuraci degli abbonati, il maggior numero possibile e vedi di abbonarti tu stesso, se già non lo hai fatto. Per ogni dieci abbonamenti che invierai, l'amministrazione te ne assegnerà uno gratuito (semestrale, se ne procurerai dieci semestrali; annuale, se ne invierai dieci annuali).¹⁰⁰⁰

Ma, assicura la lettera, i gruppi non serviranno solo per raccogliere abbonamenti. I lettori sono chiamati anche ad informare la redazione di tutte le attività a carattere cinematografico organizzate nelle loro città. I gruppi dei lettori servono a discutere e amplificare "i temi svolti dalla rivista; in seno ad essi, per opera dei singoli, prendono vita opinioni e interessi di carattere cinematografico".¹⁰⁰¹ Benché una nota redazionale nel n. 73 assicuri che gruppi di lettori "stanno sorgendo anche altrove, un po' ovunque", non resta altra traccia sulla rivista di questa iniziativa, né risposte dei lettori nel Fondo; il progetto viene presto abbandonato.

Se il "fronte del cinema" dei lettori di *Cinema Nuovo* non vedrà mai la luce, ma questa e le altre iniziative rivolte ai lettori testimoniano da un lato l'interesse di Aristarco per

⁹⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰⁰¹ *Ibidem.*

diffondere il suo progetto anche fuori dal ristretto campo critico e intellettuale, dall'altro che almeno una parte dei lettori ha recepito e interiorizzato i principii propugnati dalla rivista e dal suo direttore.

6.5 – Critica e revisione critica

Gli anni Cinquanta e la fase quindicinale di *Cinema Nuovo* sono un momento fondamentale della traiettoria personale e professionale di Aristarco. Il critico entra nel decennio con una copiosa dotazione di capitale sociale e simbolico, derivanti dalle sue molte collaborazioni “multimediali” (radio, quotidiani, periodici), dalle sue dotte pubblicazioni (a partire dalla *Storia delle Teoriche*) e dalla presenza ubiqua sia riviste blasonate come *Bianco e Nero* e *Cinema*, sia su pubblicazioni minori come *Sequenze* che però presentano un'alta concentrazione di “nomi” che contano o conteranno nel campo critico. Aristarco diventa quindi una figura centrale del suo campo e sulla sua rivista anima dibattiti che hanno eco su altri periodici e può ospitare interventi di alcuni maggiori registi e intellettuali del tempo. Se da un lato *Cinema Nuovo* è per buona parte della sua vicenda quindicinale una rivista paradigmatica dell'atteggiamento verso cinema, cultura e spettatori da parte dei critici della generazione di Aristarco, entrati nel campo verso l'inizio degli anni Quaranta, dall'altro alcuni dibattiti innescati dalla rivista e nuovi appelli per revisioni critiche da parte del suo direttore porteranno *Cinema Nuovo*, a partire dalla seconda metà del decennio, a trasformarsi sempre più in una roccaforte dedita alla protezione di una certa idea di cinema e di realismo. Negli anni Sessanta, la spaccatura con parte del campo critico aperta dallo stesso Aristarco porterà *Cinema Nuovo* e il suo direttore verso una posizione periferica nel campo critico, sempre più popolato da nuove riviste e generazioni critiche. Nei paragrafi che seguono ranno mostrate alcune tappe di questa fase parabolica: dall'ascesa iniziale in sintonia con le idee e le categorie vigenti nel campo, fino al momento di rottura e lancio delle nuove categorie che accompagneranno Aristarco nel resto della sua traiettoria.

6.5.1 – Due vecchi collaboratori

A *Cinema Nuovo*, come già a *Cinema*, Aristarco è aiutato nel lavoro da vecchie conoscenze che, anche quando condividono i suoi sferzanti giudizi critici, sono ideologicamente dalla sua parte e aderiscono a molte delle sue alle sue idee sul ruolo del cinema e della critica cinematografica. Fra le conoscenze pregresse, risalenti all'anteguerra, si segnalano Casiraghi e Barbaro: il primo quasi coetaneo e anch'egli formatosi in area guffina, il secondo più anziano e esperienze importanti come la gestione del Centro Sperimentale e di *Bianco e Nero*; entrambi al lavoro nel dopoguerra per il redattore capo e poi direttore Aristarco.

I rapporti fra i due risalgono almeno di un paio di anni, quando intorno al 1943 Aristarco aveva inviato a Barbaro una copia di *Invito alle Immagini*, e dopo questa lettera continueranno per oltre un decennio. A differenza di Chiarini, altra figura ingombrante al centro dell'establishment critico che Aristarco e i suoi coetanei stanno insediando, Barbaro instaura con Aristarco un rapporto di collaborazione che, stando alle lettere presenti nel Fondo, sembra mantenersi negli anni su un piano di rispetto. Appena tornato dalla Polonia, dove aveva soggiornato per un anno come docente alla Scuola superiore di cinematografia di Łódź, Barbaro scrive ad Aristarco per aggiornarlo sugli scritti a cui sta lavorando, proporre due articoli per *Cinema* e programmare un incontro a Milano con lui e Casiraghi per parlare "di tutte le cose che ci interessano", fra cui un volume sugli attori per le edizioni del Poligono.¹⁰⁰² Dopo un successivo incontro "di lavoro" a Venezia, Barbaro inizia a collaborare a *Cinema*, preparando una serie di articoli su temi di sua competenza come la teoria cinematografica e il cinema polacco.¹⁰⁰³ La collaborazione continua anche su *Cinema Nuovo*, benché i ruoli fra i due ormai si siano invertiti rispetto a dieci anni prima. In una lettera del 1953 ad Aristarco, Barbaro invia un "*Piccolo contributo* [...]" sperando che ti possa interessare" e si propone – senza successo – come curatore di una nuova rubrica per la rivista:

Se lo credi potrei tenere, nella tua rivista, una rubricchetta, più critica che informativa, di letture, recensioni e note sulle più recenti e meno conosciute pubblicazioni

¹⁰⁰² Barbaro ad Aristarco, Sedrina, 12 agosto 1949. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

¹⁰⁰³ Barbaro ad Aristarco, Roma, 5 settembre 1949; Barbaro ad Aristarco, Roma, 10 settembre 1949; Barbaro ad Aristarco, Roma, 17 ottobre 1949. Tutte in FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

cinematografiche. Volendo si potrebbe intitolare questa rubricetta “Tra i vivagni e le orecchiette” se ti piace e non ti sembra troppo stravagante; sennò come vuoi tu.¹⁰⁰⁴

L'idea di una rubrica di recensioni su *Cinema Nuovo* non si realizza, ma Barbaro continua sporadiche collaborazioni con la rivista. Il tono della loro corrispondenza indica il mutato status di Aristarco, ormai diventato critico centrale nel suo campo e, in quanto direttore di uno dei periodici cinematografici più influenti in Italia, qualcuno a cui rivolgersi per consigli e proposte editoriali. È dunque Barbaro a scrivere ora al direttore Aristarco per farsi pubblicare, come mostra una lettera del 1955 dove il primo menziona articoli in preparazione e foto che vorrebbe far pubblicare su *Cinema Nuovo*, auspica pubblicità per il suo libro appena pubblicato (*Poesia del film*, Filmcritica, 1955) e chiede consigli editoriali per un ulteriore volume in preparazione.¹⁰⁰⁵ La corrispondenza fra i due conservata nel Fondo si chiude nel dicembre del 1956, con due lettere che, dedicate a un viaggio in Est Europa e a un progetto per un libro su Pudovkin, riconfermano il doppio ruolo occupato da Barbaro negli anni Cinquanta fra i collaboratori occasionali di Aristarco come uno dei primi “cremlinologi” dal servizio di *Cinema Nuovo*, capaci di gettare ponti oltre cortina per la diffusione del progetto culturale aristarchiano. Scrive Barbaro di ritorno dalla Polonia:

sono arrivato appena dalla Polonia, dove ho tenuto delle conferenze sul film italiano e dove, più di una volta, ho avuto occasione di parlare di te. I cineasti polacchi ti conoscono e apprezzano il tuo lavoro e penso ti faccia piacere sapere che alla scuola statale di Lodz hanno larghi riassunti della tua Storia delle Teoriche del Film ad uso degli studenti e dei professori.¹⁰⁰⁶

Nel 1957 il rapporto fra i due si incrina a seguito di un dibattito sulla fine dello zdanovismo nella cultura e nella critica cinematografica, alimentato sin dall'anno precedente proprio da *Cinema Nuovo*. Le polemiche fra critici di sinistra che seguono l'articolo di Renzi *Sciolti dal giuramento*, dove si sosteneva la necessità di una riflessione autocritica e di una presa di distanza dal modello zdanoviano,¹⁰⁰⁷ finiscono col coinvolgere anche Barbaro. Definito

¹⁰⁰⁴ Barbaro ad Aristarco, Roma, 17 maggio 1953. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

¹⁰⁰⁵ Barbaro ad Aristarco, Roma, 21 ottobre 1955. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

¹⁰⁰⁶ Barbaro ad Aristarco, Roma, 11 dicembre 1956; la risposta di Aristarco è del 13 dicembre 1956. Entrambe in FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

¹⁰⁰⁷ “La preoccupazione propagandistica conduceva a strumentalizzare l'arte e la critica in una maniera eccessiva. [...] I giudizi troppo strumentali, quindi occasionali, sono inevitabilmente soggetti, più degli altri, all'usura del tempo”. Renzi, Renzo, “Sciolti dal giuramento”, *Cinema Nuovo*, a. V, n. 54, 10 giugno 1956, p. 341.

da Bioni uno “psicodramma collettivo della cultura cinematografica di sinistra”,¹⁰⁰⁸ secondo Brunetta, questo violento dibattito spezza il fronte della critica di sinistra, che prima sembrava unita nel segno del realismo: “quelli che si potevano definire i nodi irrisolti negli anni precedenti all’interno della critica sembrano giungere [...] al loro punto di rottura: dal motivo del mandato intellettuale, al ruolo del critico, alla politicità delle scelte o all’autonomia del giudizio”.¹⁰⁰⁹ Dopo aver affibbiato a “Renzi e ai suoi seguaci” uno *Zero in condotta*,¹⁰¹⁰ Barbaro tronca i rapporti con *Cinema Nuovo* e Aristarco.¹⁰¹¹

Diverso invece è il rapporto di Aristarco con un altro critico viaggiatore, Casiraghi, di cui è quasi coetaneo e con il quale condivide l’esperienza dei fogli gufini. I due si conoscono già dai primi anni Quaranta (Casiraghi è uno degli autori di *Invito alle immagini*) e continuano a scriversi anche nel dopoguerra. Dopo aver già contribuito a *Cinema*, prima serie, Casiraghi partecipa anche alla nuova serie del periodico con un paio di articoli e con assistenza ad Aristarco, presentando contatti e proposte, mandando foto e traduzioni. È Casiraghi a indicare il contatto di Georges Sadoul,¹⁰¹² alla cui opera come critico e storico Aristarco continuerà a guardare per molti anni.¹⁰¹³ Casiraghi è inoltre attento al cinema dell’Est Europa, che in quegli anni Aristarco cerca di promuovere su *Cinema* per controbilanciare gli articoli sui film hollywoodiani. Casiraghi, in contatto con il Consolato di Cecoslovacchia, invia fotografie, articoli e informazioni sul “recentissimo cinema

¹⁰⁰⁸ Bioni, “Le riviste di cinema”, cit., p. 66. Per Bioni, con l’articolo di Renzi “[p]iù ancora che il pregiudizio ideologico o il dogmatismo entra in gioco qualcosa di persino più biasimevole nella scala di valori dei critici dell’epoca: il sospetto che la critica possa agire irrazionalmente, sulla scorta delle passioni [...] e non del ragionamento fatto in buona fede”. *Ivi.*, pp. 66-67.

¹⁰⁰⁹ Brunetta, “Il cinema neorealista italiano”, cit., p. 149. Come scrive Brunetta sull’insieme degli articoli dedicati al dibattito, più tardi raccolti in volume dallo stesso Aristarco: “Non può sfuggire, rileggendo oggi tutti gli interventi, e soprattutto le voci della difesa [...] prima di tutto quella di Umberto Barbaro, [...] la violenza dell’impatto con una realtà che bisogna guardare con occhi nuovi e la cui immagine appare completamente rovesciata”. *Ivi.*, p. 148. I principali articoli legati al dibattito sono raccolti in Aristarco, Guido, *Sciolti dal giuramento. Il dibattito critico-ideologico sul cinema negli anni Cinquanta*, Bari, Dedalo, 1981.

¹⁰¹⁰ Barbaro, Umberto, “Zero in profitto e zero in condotta”, *Cinema Nuovo*, a. VI, n. 117, 1 novembre 1957, pp. 227-228.

¹⁰¹¹ Alla morte di Barbaro, avvenuta due anni dopo, Aristarco scrive un breve pezzo commemorativo nel quale definisce il compagno di tanti litigi: “il massimo e più qualificato rappresentante degli studi teorici in Italia”, uno studioso che, con Chiarini, ha avuto il merito di aver per primo “inserito il problema estetico del cinema nei problemi dell’arte”. Aristarco, Guido, “Umberto Barbaro e i ‘brucatori d’erba””, *Cinema Nuovo*, a. VIII, n. 138, marzo-aprile 1959, pp. 100-101.

¹⁰¹² “Mi raccomando di scrivere Georges e non George, come è scritto più volte nella rivista. L’unico Georges che vuol chiamarsi George, a quanto io sappia, è Jean George Auriol” avverte Casiraghi dopo aver comunicato l’indirizzo di Sadoul ad Aristarco. Milano, 17 novembre 1948. FGA, Ro, Corrispondenza Ca-Ch.

¹⁰¹³ Il primo volume della monumentale *Histoire générale du cinéma* di Sadoul, pubblicata a partire dal 1946 e mai portata a termine, esce in Italia nel 1965 con presentazione di Aristarco, che alla fine degli anni Settanta tornerà dichiaratamente a ispirarsi Sadoul al momento di tentare una nuova *Histoire générale du cinéma*.

cecoslovacco”¹⁰¹⁴, oltre a traduzioni in italiano articoli sul cinema sovietico che, come nel caso di un pezzo sul film *Ciapaiev*, propone “in anteprima” ad Aristarco:

Ho poi, tradotto in italiano, un formidabile articolo di un critico sovietico [...] sembra fatto apposta per “Bianco e Nero”. E avrei infatti deciso di mandarlo a questa rivista, ma prima voglio chiedere a te. Se tu sei disposto a pubblicare un articolo di questo genere, se hai foto di Ciapaiev da sfruttare, se sei ligio alla *mia* grafia russa – che è la più semplice di tutte, la più normale e diffusa, senza complicazioni filologiche –, fammi un fischio, fammi un fischio.¹⁰¹⁵

Come altri critici di sinistra, anche Casiraghi contesta la gestione di *Cinema* da parte Baracco a seguito dell’abbandono di Aristarco, scrivendo su *L’Unità* che, dopo il n. 94, “la rivista ‘Cinema’ cessava di esistere come rivista indipendente a quel regime che non risponde alle ragioni dell’opposizione”.¹⁰¹⁶ Casiraghi passerà poco dopo a *Cinema Nuovo*. Pur essendo principalmente impegnato, sin dal 1947, come critico per *L’Unità* e per il periodico del PCI *Il calendario del Popolo*, per tutti gli anni Cinquanta Casiraghi resta in buoni rapporti con Aristarco al quale invia saltuariamente qualche pezzo. Una lettera del 1955 lo vede inviato a Cannes caccia di interviste e foto per conto di Aristarco:

Le personalità avvicinate finora sono De Sica, Martin Fric, Serghiei Vassiliev, Jules Dassin, Isa Miranda; penso di averne altre nei prossimi giorni. Le fotografie originali di questi tipi, me le ha fatte Marie Dondero. Egli le ha già inviate a Giancarlo Scalfati [fotografo], il quale te le mostrerà in questi giorni con altre foto del festival e con un fotodocumentario sui “cacciatori di autografi”. Per quest’ultimo, se incontra la tua approvazione, potrei scrivere le didascalie e la presentazione.¹⁰¹⁷

Ai fotodocumentari di *Cinema Novo* Casiraghi dà un contributo proprio nel 1955 in occasione del numero speciale della rivista dedicato al decimo anniversario del 25 aprile 1945. *Fronte della libertà*, con introduzione e didascalie di Casiraghi, è un contributo anomalo nella serie dei fotodocumentari pubblicati sulla rivista in quanto presenta una raccolta composta di foto di scena e fotogrammi tratti da film sulla lotta al nazifascismo realizzati in diversi paesi del mondo (Unione Sovietica, Polonia, Cecoslovacchia, Ungheria,

¹⁰¹⁴ S.d. [a]. FGA, Ro, Corrispondenza Ca-Ch.

¹⁰¹⁵ S.d. [b]. FGA, Ro, Corrispondenza Ca-Ch.

¹⁰¹⁶ Casiraghi, Ugo, “I pericoli del Cinema”, *L’Unità*, 25 ottobre 1952. Citato in “Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica (1941-1948)”, pagina del progetto online *Poligono Casiraghi. L’archivio Ugo Casiraghi e i contorni irregolari della critica*. https://poligonocasiraghi.it/collaborazioni-e-militanze/cinema/#_ftn5 (accesso 22 settembre 2023).

¹⁰¹⁷ Cannes, 1 maggio 1955. FGA, Ro, Corrispondenza Ca-Ch.

Jugoslavia, Svizzera, Francia, Stati Uniti e Cina).¹⁰¹⁸ Nella sua introduzione Casiraghi passa dall'informazione storica sui film internazionali dedicati alla resistenza a una piccola dichiarazione di poetica rivoluzionaria ("Un giorno si dovrà scrivere la storia di tutto il bene che la fedeltà ai temi e ai motivi della resistenza recò alle varie cinematografie nazionali; e, viceversa, come l'allontanarsene o il tradirli abbia significato involuzione e crisi")¹⁰¹⁹ che lo conduce a un richiamo ai colleghi critici, implicitamente diretto anche al direttore di *Cinema Nuovo*: "ma dalle nostre parti si è troppo occupati con la crisi del cinema, per accorgersi che altrove sorgono, grazie alla resistenza, nuovi continenti artistici".¹⁰²⁰ Negli anni Sessanta i contatti fra Casiraghi e Aristarco saranno pochi ma, dai toni delle lettere conservate nel Fondo, i rapporti fra i due resteranno cordiali.¹⁰²¹

6.5.2 - Colleghi

Sulle riviste cinematografiche del dopoguerra, e su *Cinema Nuovo* in particolare, si dibatte e discute di critica incessantemente. Secondo Bioni, in questi anni la critica "è assorbita da una attività di monitoraggio e auto osservazione costante"¹⁰²² che si conclude sempre con il verdetto della crisi della critica e della sua poca presa su pubblico e produzione. Proprio questa "auto-riflessività è uno dei modi in cui la critica italiana cerca di definire, testare e rafforzare la propria impalcatura istituzionale".¹⁰²³ Come si è detto, non sono solamente i critici di *Cinema Nuovo* a sostenere l'importanza della critica nella lotta culturale e a rivolgersi *ex cathedra* ai lettori. Dal n.5 torna sulle pagine di *Cinema Nuovo* la questione della revisione critica. Il tema è declinato in due modi: una revisione dei giudizi dati in passato dalla critica e una più radicale revisione o riconsiderazione del ruolo della critica. Nello stesso numero hanno inizio rubrica *Riesame di vecchi film*¹⁰²⁴ e la pubblicazione a puntate di *Il successo di un film dipende anche da loro*, una serie di

¹⁰¹⁸ Casiraghi, Ugo, "Fronte della libertà", *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 57, 25 aprile 1955, pp. 298-204.

¹⁰¹⁹ *Ivi*, p. 298.

¹⁰²⁰ *Ivi*, p. 299.

¹⁰²¹ Ad esempio, Casiraghi aiuta Aristarco ad inserirsi nell'Associazione ligure della stampa dopo il trasferimento di quest'ultimo a Genova. Casiraghi ad Aristarco, Milano, 3 novembre 1968. FGA, Ro, Corrispondenza Ca-Ch.

¹⁰²² Bioni, "Le riviste di cinema", cit., p. 64.

¹⁰²³ *Ivi*, p. 65.

¹⁰²⁴ "Questa rubrica, inserendosi nel problema della revisione critica, intende ricondurre nei loro effettivi valori e limiti quelle opere che nel passato vennero o sopravvalutate o sottovalutate". Il primo film "revisionato" è il ceco *Reka* (Josef Rovenský, 1933). Brož, Jaroslav, "Amore giovane di Rovensky", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 5, 15 febbraio 1953, pp. 118-119.

interviste curate da Tom Granich per Milano e Michele Gandin per Roma e rivolta a critici cinematografici di quotidiani e altre riviste.¹⁰²⁵ Intervistati: nel n. 5 Enzo Biagi (*La Notte*), Ugo Casiraghi (*L'Unità*), Arturo Lanocita (*Corriere della Sera*), Angelo Solmi (*Oggi*); nel n. 6 Pietro Bianchi (*Illustrazione Italiana*), Vittorio Bonicelli (*Tempo*), Luigi Fossati (*Avanti!*), Piero Gadda Conti (RAI); Tommaso Giglio (*Milano Sera*), Natal Maria Lugaro (*L'Italia*); nel n. 13 Filippo Sacchi (*Epoca*), Ezio Colombo (*Settimo Giorno*), Federico Petriccione (*Il Tempo di Milano*); nel n. 14 Lamberto Sechi (*La Settimana Incom*); nel n. 23 Gaetano Carancini (*La Voce Repubblicana*), Ermanno Contini (*Il Messaggero*), Vinicio Marinucci (*Momento Sera*), Gian Luigi Rondi (*Il Tempo*), Vittorio Sala (*Il Popolo*). A tutti i critici sono poste da Granich e Gandin le stesse domande, intorno a questioni come i criteri di giudizio adottati, l'influenza della critica su produttori e registi, il rapporto con i lettori, l'influenza sugli spettatori, il ruolo della critica e la necessità di una sua revisione.

Le risposte date alla domanda sui criteri adottati per la scelta dei film di cui scrivere e per l'approccio critico impiegato sono molto diverse e denunciano una spaccatura fra idealisti-impressionisti e realisti-marxisti. L'antitecnicismo, sostenuto da un apprezzamento estetico per l'armonia di forma e contenuto, è un atteggiamento che accomuna molti critici, le cui dichiarazioni denunciano la durevole influenza dell'idealismo anche nel dopoguerra. Contini, ad esempio, spiega che l'"essenza dell'arte è unica, qualunque sia il genere in cui si manifesta; e unico, perciò, è il modo di valutarla". Il metodo critico di Contini deriva dal seguente assunto:

[G]uardo un film come guardo un quadro o una scultura, come leggo un racconto o una poesia, come ascolto una musica: con la stessa ansia di trovarvi un'espressione liricamente trasfigurata della realtà. [...] ciò che più mi interessa è l'espressione dei caratteri, dei casi e dei sentimenti umani. I problemi tecnici e di stile mi interessano non in se stessi, ma in rapporto a questa espressione, se concorrono a renderla compiuta.¹⁰²⁶

Lanocita spiega invece che

¹⁰²⁵ Le cinque parti dell'inchiesta sono: Granich, Tom, "Il successo di un film dipende anche da loro", prima parte, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 5, 15 febbraio 1953, pp. 114-115; Granich, Tom, "Il successo di un film dipende anche da loro", seconda parte, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 6, 1 marzo 1953, pp. 150-151; Granich, Tom, "Il successo di un film dipende anche da loro", terza parte, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 13, 15 giugno 1953, p. 358; Gandin, Michele, "Il successo di un film dipende anche da loro", quarta parte, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 14, 1 luglio 1953, p. 6; Gandin, Michele, "Il successo di un film dipende anche da loro", quinta parte, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 23, 15 novembre 1953, pp. 298-300.

¹⁰²⁶ Gandin, "Il successo di un film dipende anche da loro", quinta parte, cit.

I criteri fondamentali di analisi, che escludono la separazione della forma dal contenuto, in quanto l'opera d'arte risulta dell'una e dell'altro, appartengono alla sensibilità, alla cultura e alla coscienza del singolo commentatore, figlio anch'esso della sua epoca, come l'artista che crea il film.¹⁰²⁷

Come Contini, anche Sechi, nel parlare del criterio che lo guida spiega che per lui "l'estetica è una [...] lo stesso criterio mi guida nel giudicare un libro o un quadro o un film".¹⁰²⁸ Ma non tutti i critici interpellati sono dello stesso avviso. Per Marinucci, lo specifico filmico è ancora da ricercare e valorizzare, essendo "dannoso" usare per il cinema "un linguaggio proprio del teatro, della letteratura o della pittura. [...] L'arte è una, è vero, ma le vie per raggiungerla non debbono accavallarsi e sovrapporsi".¹⁰²⁹ Altri critici, tendenti alla sinistra, antepongono il contenuto alla forma e la realtà all'espressione lirica. Fra questi, il più attento al pubblico appare Casiraghi, che di fronte a un film da recensire si chiede:

È stato fatto in modo da giovare al pubblico, al suo interesse artistico e culturale, oppure no? Dice cose umane, vere, giuste, o cerca d'influire sullo spettatore con falsità malvagità e scemenze? Convinto che il pubblico abbia il diritto di veder rispettata sullo schermo in forma artistica la realtà della vita, mi sforzo anzitutto di rispondere con la maggior chiarezza a queste domande.¹⁰³⁰

Un punto su cui invece quasi tutti i critici sono concordi è la poca o nulla influenza della critica sulla produzione cinematografica. L'intelligenza o la stupidità in registi e produttori sembra correlata alla loro volontà di seguire i consigli della critica cinematografica. Per Fossati, i registi "intelligenti e preparati" si distinguono dai "mestieranti" anche perché "restano in varia misura influenzati dalle critiche, le discutono su un piano culturale e artistico";¹⁰³¹ per Gadda Conti "la critica può influire sui produttori e sui registi se essi hanno l'intelligenza di tenerne conto";¹⁰³² per Solmi, anche se forse i registi più intelligenti vorrebbero "adeguarsi ai suggerimenti della critica più seria", i produttori glielo impediscono;¹⁰³³ per Casiraghi infine:

¹⁰²⁷ Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", prima parte, cit.

¹⁰²⁸ Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", terza parte, cit.

¹⁰²⁹ Gandin, "Il successo di un film dipende anche da loro", quinta parte, cit.

¹⁰³⁰ Casiraghi arriva a dichiararsi favorevole alla censura per "i film che incitano alla violenza, alla guerra, alla corruzione, tutti quelli che cercano di abbruttire e di rimbecillire il pubblico". Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", prima parte, cit.

¹⁰³¹ Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", seconda parte, cit.

¹⁰³² *Ibidem*.

¹⁰³³ Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", prima parte, cit.

Nemica è la critica per gli speculatori e gli imbecilli [...] sui produttori e sui registi degni di questo nome la critica esercita senz'altro una certa influenza. Si dà il caso di registi o produttori che sono migliorati o peggiorati a seconda che abbiano o meno seguito i consigli, i suggerimenti e i pareri della critica.¹⁰³⁴

Riguardo al rapporto con i propri lettori e all'influenza esercitata su di loro, i critici interpellati sono più accomodanti che con produttori e registi, ma tendono comunque a descrivere i lettori-spettatori come una massa da educare e guidare con pazienza, sperando di convincerli a vedere i film "corretti". In ogni caso, "la folla, di solito, il suo giudizio se lo fabbrica da sé, badando solo al proprio diletto, [...] la critica è giovevole nei casi dubbi" ammette Petriccione.¹⁰³⁵ Anche per Sacchi la critica non può creare il rafforzare il successo o l'insuccesso di un film ma non può provocarlo, non essendo in grado di "invertire quella corrente istintiva, elementare, spesso irrazionale di favore o di sfavore che già esiste nella massa degli spettatori cinematografici".¹⁰³⁶ Solo talvolta, dice Bianchi, un film può beneficiare un poco da "una minoranza di spettatori illuminati" grazie all'operato di un critico.¹⁰³⁷

La critica è intesa come pratica prescrittiva, dotata dell'autorità di distinguere il buono da ciò che non lo è, il giusto dall'errato: per Lanocita del *Corriere* il critico deve informare con esattezza e, nel contribuire "all'educazione del gusto" nella parte "pedagogica" dei suoi scritti, ha "l'obbligo di essere chiaro, persuaso e persuasivo". Lanocita è chiaro su quale sia il dovere della critica: "la ricerca e l'illuminazione dei valori autentici, la confutazione degli errori, la condanna della mediocrità al servizio dei lettori".¹⁰³⁸ Questi temi si trovano ancor più esplicitati nell'intervista a Giglio, nella quale il critico di *Milano Sera* afferma che la critica

ha il merito e la terribile responsabilità di arrivare fino a un pubblico che prima era rimasto estraneo a qualsiasi forma di espressione critica. [...] I criteri di giudizio di un critico cinematografico, il suo modo di porre certe questioni di gusto, certi problemi culturali, hanno un'influenza che nessun'altra forma di critica aveva prima raggiunto.¹⁰³⁹

¹⁰³⁴ *Ibidem.*

¹⁰³⁵ Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", terza parte, cit.

¹⁰³⁶ "Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu", conclude scolasticamente Sacchi. *Ibidem.*

¹⁰³⁷ Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", seconda parte, cit.

¹⁰³⁸ Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", prima parte, cit.

¹⁰³⁹ Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", seconda parte, cit.

Mentre, per quanto riguarda il pubblico dei lettori, è “compito del critico che questo pubblico lo riconosca critico, cioè non lo consideri solo un pubblico consigliere cinematografico ma anche un uomo di cultura il cui colloquio aiuta ciascuno a rendersi consapevole dei problemi culturali del proprio tempo”.¹⁰⁴⁰ Pur parlando da una prospettiva ideologica opposta, anche il cattolico Lugaro, nel difendere la censura cinematografica, dipinge il pubblico come passivo, facilmente influenzabile senza una guida e bisognoso di educazione da parte di un’istituzione competente, in quanto la “suggerione del cinema è così intensa e profonda che non si può non tutelare il pubblico dal male che gliene può derivare”.¹⁰⁴¹

Vari critici poi menzionano le lettere ricevute dai lettori e l’importanza di mantenere con loro un dialogo costante. Un rapporto con il pubblico è ritenuto fondamentale e ogni critico deve capire come rivolgersi in maniera adeguata al proprio pubblico di riferimento. Diversi critici (Fossati, Bianchi, Gadda Conti, Lugaro, Colombo, Sechi e altri) riconoscono che il lavoro per i quotidiani o la radio deve essere più semplice e diretto rispetto a quello sulle riviste specializzate. Per Fossati, la rubrica di critica cinematografica di un quotidiano, più che approfondire, “deve avere una funzione precisa di orientamento per i lettori”.¹⁰⁴² Quando la critica riesce ad “accentuare il successo o l’insuccesso di un certo film”, scrive il critico dell’*Avanti!*, ha già ottenuto un notevole risultato nel combattere “la diseducazione attuale da parte del pubblico”.¹⁰⁴³ Interrogato sui suoi rapporti con i lettori, Marinucci risponde che “Il lettore ama una critica al di sopra della propria levatura media, ama essere guidato e non compiaciuto, ama potersi dire solidale con un giudizio espresso in base a canoni rigorosi”.¹⁰⁴⁴ Fra gli intervistati, Rondi offre la spiegazione più chiara circa le differenze di tono da lui adottate seconda del medium impiegato per la recensione:

Quando scrivo su un quotidiano do conto prima di tutto dello spettacolo perché in quella sede ritengo che la recensione cinematografica sia in primo luogo un servizio di cronaca. [...] Quando scrivo su un periodico, come ad esempio *La Fiera Letteraria*, valuto il film unicamente da un punto di vista estetico, inquadrandolo in genere nella storia del cinema che lo ha prodotto e in quella della attività artistica del suo autore. Quando scrivo, invece, per la Radio scelgo in primo luogo il film migliore apparso

¹⁰⁴⁰ *Ibidem.*

¹⁰⁴¹ *Ibidem.*

¹⁰⁴² *Ibidem.*

¹⁰⁴³ *Ibidem.*

¹⁰⁴⁴ Gandin, “Il successo di un film dipende anche da loro”, quinta parte, cit.

nella settimana, perché ritengo inutile tediare gli ascoltatori con una serie di giudizi negativi [...]; in secondo luogo mi studio di esporre l'argomento del film in modo piacevole affinché la recensione, oltre a un'indicazione per gli ascoltatori che intendono recarsi al cinema, possa anche essere un racconto gradevole per coloro che rimarranno a casa.¹⁰⁴⁵

Con un atteggiamento non tanto distante da quello dei redattori di *Cinema Nuovo*, la critica quotidiana che risulta da questi interventi è sicura dell'importanza capitale del proprio ruolo di salvaguardia del cinema di qualità, da più di un critico identificato con quello realista. È una critica cattedratica che vede gli spettatori come una massa facilmente sobillata da produttori senza scrupoli e quindi da educare e guidare con attenzione. In conclusione, le risposte date durante l'inchiesta sono preziose indicazioni sull'autopercezione del proprio ruolo da parte dei critici, che finiscono per alimentare un discorso comune sulla critica come attività utile anzi, necessaria, alla cultura cinematografica.

La maggior parte delle opinioni degli intervistati in merito al ruolo della critica cinematografica, ruota attorno ad alcune idee comuni: la critica è innanzitutto giudizio (su quanto è in sala al momento) ma può – e per alcuni *deve* – essere anche suggerimento (su quanto sarà realizzato in futuro). In altre parole, la critica ha la missione di educare e migliorare il gusto cinematografico dei lettori ma anche, per molti, la capacità e le conoscenze estetiche per indicare nuovi indirizzi ai registi. Queste idee si trovano ripetute nelle interviste a critici di ogni orientamento ideologico: per Casiraghi, il critico “non può limitarsi a constatare il già fatto [...] ha il dovere di collaborare al da farsi”;¹⁰⁴⁶ per Lanocita la critica deve impegnarsi “il più possibile” nel promuovere nuovi orientamenti, benché i produttori generalmente siano sordi ai suoi consigli;¹⁰⁴⁷ per Bianchi, che dichiara di avere “molto gusto per la critica dottrinarica”, la critica può offrire suggerimenti estetici o di contenuto;¹⁰⁴⁸ per Bonicelli, che chiede “che critica sarebbe se non promuovesse orientamenti?”, la critica è parte di un dialogo fra autori produttori e pubblico;¹⁰⁴⁹ per Rondi la critica cinematografica “deve soprattutto considerarsi impegnata nella

¹⁰⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁶ Granich, “Il successo di un film dipende anche da loro”, prima parte, cit.

¹⁰⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁸ Granich, “Il successo di un film dipende anche da loro”, seconda parte, cit.

¹⁰⁴⁹ *Ibidem*.

formazione di un gusto cinematografico".¹⁰⁵⁰ Infine, secondo Fossati, la critica che si pone "su un piano di serietà culturale" ha la possibilità di indicare nuove strade ai registi, assumendo "la stessa funzione della critica teatrale che in altri tempi terminò gli orientamenti di autori anche famosi o della critica letteraria e artistica, che oggi combattono una bella battaglia per uscire dagli schemi convenzionali di una narrativa e di un'arte figurativa insincere e superficiali".¹⁰⁵¹ Interrogati sulla necessità di una revisione critica, i partecipanti all'inchiesta forniscono invece opinioni più discordanti, che indicano diversi modi di intendere il concetto di "revisione". Secondo Lanocita, la revisione non è una tendenza culturale comune ma "un fatto personale del critico",¹⁰⁵² per Bonicelli ciascuno "fa continuamente opera di revisione critica",¹⁰⁵³ mentre Biagi intende la revisione come riesame di opinioni critiche date in passato ("può essere utile rivedere film e giudizi")¹⁰⁵⁴ e per Bianchi e Colombo ogni generazione di critici deve attuare una propria revisione.¹⁰⁵⁵ Altri critici sono più in linea con l'idea di revisione nel senso aristarchiano di ricerca di nuovi e più aggiornati modelli critico-teorici di giudizio. Per Casiraghi la revisione critica, conseguenza del fallimento dell'idealismo, è un processo necessario e benefico all'arte cinematografica che al momento è portato avanti soprattutto dalla critica marxista;¹⁰⁵⁶ per il quasi aristarchiano Fossati, la revisione è

un'esigenza culturale che serve a liberare il cinema e la critica cinematografica dal formalismo [...] una necessità per superare il complesso d'inferiorità che stava alla base di tante discussioni formaliste su cose cinematografiche. [...] tale revisione non può che svolgersi inquadrando il film come un fenomeno di cultura generale, affrontandolo come espressione di una realtà di vita, nei suoi molteplici aspetti, al di fuori di ogni estetismo di maniera.¹⁰⁵⁷

Anche Giglio vede la revisione come un'occasione di liberarsi di modalità di giudizio sorpassate, basate su un a critica formalista poco attenta al contesto sociale in cui nascono le opere. Secondo Giglio, il compito di ogni critico cinematografico è di "partecipare in maniera più consapevole alla vita della cultura", di mettere da parte le questioni tecniche

¹⁰⁵⁰ Gandin, "Il successo di un film dipende anche da loro", quinta parte, cit.

¹⁰⁵¹ Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", seconda parte, cit.

¹⁰⁵² Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", prima parte, cit.

¹⁰⁵³ Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", seconda parte, cit.

¹⁰⁵⁴ Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", prima parte, cit.

¹⁰⁵⁵ Rispettivamente Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", seconda parte, cit. e Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", terza parte, cit.

¹⁰⁵⁶ Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", prima parte, cit.

¹⁰⁵⁷ Granich, "Il successo di un film dipende anche da loro", seconda parte, cit.

per “riuscire ad acquisire come elementi di giudizio i rapporti tra il cinema e la realtà storica, tra il cinema e il pubblico e definire le esigenze culturali popolari cui il cinema risponde (o non risponde) nelle nostre condizioni storiche”.¹⁰⁵⁸

6.5.3 – Sviluppare la revisione

L’atteggiamento estremamente selettivo di Aristarco, con la sua rigida distinzione fra il cinema che si ama e quello che non si ama, che si ammira e non ammira, e tra arte e non arte, con l’adozione di un paradigma autoriale e la selezione di pochi autori da difendere e diffondere, uniti a un disinteresse per la tecnica, a un forte affidamento a categorie di valutazione proprie della critica letteraria e, soprattutto, all’ossessione per la legittimazione culturale del cinema, ne fanno in un certo senso l’ultimo esponente della critica cinematografica neoidealista dell’ anteguerra.

Riprendendo la definizione bourdieusiana di “intermediario culturale”,¹⁰⁵⁹ Fabio Andreazza ha studiato le strategie di legittimazione artistica del cinema da parte della critica italiana nel periodo tra le due guerre, evidenziando l’influenza del pensiero di Benedetto Croce e il rapporto ineguale fra critica cinematografica e letteraria. Secondo Andreazza, nel processo di legittimazione artistica del cinema tra il pubblico colto italiano fu fondamentale il contributo di letterati entusiasti della nuova arte come Gabriele D’Annunzio e Giovanni Papini, l’istituzione di rubriche di recensioni sui quotidiani tenute da letterati, l’arrivo del cinema su riviste d’arte e letterarie e la creazione di riviste di settore rivolte alla borghesia.¹⁰⁶⁰ Sulla scia dei coevi dibattiti estetici in arte e letteratura, anche la critica cinematografica della prima metà del Novecento fu profondamente influenzata dal neoidealismo di Giovanni Gentile e, soprattutto, di Benedetto Croce, al cui pensiero guardarono e dovettero confrontarsi sia i critici attivi nel periodo,¹⁰⁶¹ sia i

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁹ La definizione è usata dal sociologo francese per indicare i nuovi diffusori di cultura legittima attivi su stampa, radio e televisione, ossia critici e giornalisti. Bourdieu parla nello specifico di “nuovi” mediatori culturali in ascesa, per distinguerli da mediatori già legittimati come insegnanti e professori. La parabola professionale dello stesso Aristarco segue un percorso di legittimazione, sviluppandosi in entrambe le partizioni. Cfr. Bourdieu, Pierre, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino, 2001, p. 333.

¹⁰⁶⁰ Andreazza, Fabio, “Il critico cinematografico. Genesi di un intermediario culturale in Italia”, *Studi culturali*, a. XI, n. 3, dicembre 2014, pp. 383-385.

¹⁰⁶¹ Vicini al pensiero crociano furono sia i critici-letterati Antonello Gerbi su *Il convegno* e Piero Gadda Conti su *La fiera letteraria*, sia i recensori Mario Gromo della *Stampa*, Sandro De Feo del *Messaggero* e l’influente Filippo Sacchi del *Corriere della Sera*. Cfr. oltre ad Andreazza “Il critico cinematografico...”, p. 395 si veda anche Dall’Asta, Monica, “Teorie del cinema ed estetica neoidealista”, in Quaresima, Leonardo (ed), *Storia*

giovani nati dopo la Prima Guerra Mondiale, come Aristarco. Sviluppata in scritti di enorme risonanza come *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902) e *Breviario di estetica* (1913), la riflessione estetica di Croce si basa sull'idea dell'arte come intuizione, produzione di sentimenti autonoma, espressione lirica. Il filosofo antepone l'intuizione alla tecnica, per lui la critica non deve occuparsi dei mezzi concreti ma dell'espressione pura, individuale, dell'artista-autore e di un'arte intesa come intuizione lirica disinteressata.¹⁰⁶² Nell'anteguerra, in un contesto culturale che vedeva il passaggio di giornalisti culturali e letterati verso la critica o la nascente industria cinematografica, la distinzione dicotomica generata dal pensiero estetico di Croce tra poesia/non poesia, arte/mercato, si trasferisce facilmente alla critica del cinema. Nei paradigmi di valutazione di un campo in formazione, che ancora stava costruendo linguaggi e teorie proprie, attecchisce quindi l'idea che per far riconoscere l'artisticità del cinema si deve superare (o ignorare) il suo lato tecnico ed economico e favorire un'idea puramente estetica. L'influenza di Croce porta a una critica cinematografica che, come nel caso di Gadda Conti, "predilige l'equilibrio e l'armonia sorretti dal sentimento dell'autore",¹⁰⁶³ una critica poco formalista e focalizzata su figure di autori capaci di armonizzare, grazie alla propria personalità, i diversi elementi di un'opera. La critica cerca quindi una sua legittimazione recuperando categorie estetiche pensate per arte e letteratura, usando schemi valutazione già impiegati dalla critica letteraria che vedono il lettore "inserito in una cornice abituale, rassicurante", ma che rischiano di ridurre un film a un "romanzo fatto di immagini creato da una sola persona".¹⁰⁶⁴ Nel dopoguerra l'influenza del pensiero crociano si indebolisce ma non scompare del tutto, resta un elemento latente in molti critici, compresi Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, manifestandosi in un atteggiamento che sottovaluta e trascura gli aspetti tecnici e materiali del medium.¹⁰⁶⁵ È un periodo di "onda lunga del crocianesimo", non più

del cinema italiano, Vol. IV 1924-1933, Marsilio, Venezia, 2014, pp. 494-508 e Brunetta, Giampiero, *Storia del cinema italiano*, Vol. I, *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole". 1905-1929*, Laterza, Bari, 2008, pp. 333-337.

¹⁰⁶² Croce scriverà esplicitamente di cinema, riconoscendone l'artisticità, solo verso la fine della propria vita, nella già citata lettera del 1948 a Chiarini. Aristarco pubblica programmaticamente la lettera nel primo numero di *Cinema Nuovo* e continua a impiegarla negli anni come appoggio alla sua concezione del cinema come arte. Croce, "Una lettera", cit., poi ristampata in *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 6 e in Aristarco, Guido (ed.), "L'arte del film", cit., pp. 235-237.

¹⁰⁶³ Andreazza "Il critico cinematografico", cit., p. 390.

¹⁰⁶⁴ *Ivi*, p. 391.

¹⁰⁶⁵ Significativa in questo senso è la seguente frase tratta da una nota biografica, probabilmente redatta dallo stesso Aristarco, posta all'inizio di *Cinema Italiano 1960* (cit., p. 7): "Persuaso che il cinema debba essere inserito nella totalità organica della cultura, ha promosso una impegnata revisione critica della

caratterizzato da un'aderenza esplicita dei critici a Croce, ma "determinata dalla presenza di un orizzonte di problemi tipicamente crociano" che mostra la loro "difficoltà, talvolta l'impossibilità, di andare *oltre* Croce, di essere *post-crociani*".¹⁰⁶⁶ Nell'immediato dopoguerra, la critica marxista e quella cattolica trovano un fugace punto di incontro proprio nell'aderenza a un'idea crociana di arte e artista.¹⁰⁶⁷

Pur non ripudiando mai del tutto Croce, del resto citato sin dal n.1 di *Cinema Nuovo*, Aristarco accenna al suo percorso di allontanamento dall'idealismo in un articolo per la *Rivista del cinema italiano*, dove polemizza con un articolo di Chiarini sullo "specifico filmico".¹⁰⁶⁸ Aristarco rifiuta la distinzione chiariniana di film-spettacolo e puro film (cinema come "fatto artistico autonomo", che esprime la sua essenza specifica) affermando aver invece sentito nel dopoguerra l'esigenza di combattere proprio "l'unilateralità formalistica" di molti teorici, compreso Chiarini, e che la polemica contro lo specifico filmico

è la base di partenza della nostra meditazione critica, nella quale confluiscono e si rispecchiano i motivi di una problematica morale oltre che estetica: l'insoddisfazione che è in molti di noi della generazione "crociana" nei riguardi dell'idealismo di cui avvertiamo i limiti e i vicoli ciechi. [...] l'elaborazione creativa della realtà (quando non viene confusa con l'alterazione della realtà stessa) non è soltanto lo specifico del film, come sostiene il Chiarini, ma semplicemente e più appropriatamente lo specifico dell'arte.¹⁰⁶⁹

Da questa situazione di difficile distacco da crocianesimo in un ambiente culturale mutato era nato l'appello alla revisione critica che Aristarco aveva lanciato su *Cinema* nel 1950, che viene in seguito rilanciato su *Cinema Nuovo* nel novembre 1954. Come dimostra la

letteratura sul film, intesa soprattutto a togliere di mezzo gli equivoci derivanti dal valutare l'opera cinematografica da un punto di vista esclusivamente tecnico". Anche Aristarco parla della "mobilitazione dell'estetica crociana" che ha caratterizzato il pensiero italiano sul cinema negli anni dell'anteguerra. Tra i crociani del tempo che si dedicano (anche) alla critica cinematografica Aristarco elenca Antonello Gerbi, Giacomo Debenedetti, Carlo Ludovico Ragghianti e Alberto Consiglio. Tra i critici la cui influenza continua nel dopoguerra aggiunge: "il primo [Umberto] Barbaro" e Luigi Chiarini, che "si muove invece in un ambito gentiliano". Aristarco, Guido, *Storia delle teorie del film. Nuova edizione completamente riveduta e ampliata*. Torino, Einaudi, 1960, pp. 267-279.

¹⁰⁶⁶ De Gaetano, Roberto, *Teorie del cinema in Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2005, p. 39.

¹⁰⁶⁷ Cfr. Bioni, "Le riviste di cinema", cit., p. 54, e l'articolo Cuccu, Lorenzo, "Il dibattito teorico fra estetica e ideologia", in De Giusti, Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VIII, 1949/1954, Venezia, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003, pp. 485-500.

¹⁰⁶⁸ Chiarini, Luigi, "Spettacolo e film", *Belfagor*, a. VII, n. 2, 31 marzo 1952.

¹⁰⁶⁹ Aristarco, Guido, "Il film e i suoi 'specifici'", *Rivista del cinema italiano*, a. II, n. 1-2, gennaio-febbraio 1953, pp. 113-114. Chiarini risponderà con una lettera pubblicata sia su *Cinema Nuovo*, a. II, n. 6, 1 marzo 1953, p. 142 sia, con un'aggiunta, sulla sua *Rivista del cinema italiano*, n. 3, pp. 78-80.

rubrica *Il successo di un film dipende anche da loro*, quasi nessuno tra i tanti critici interpellati ha un'idea di "revisione" paragonabile a quella di Aristarco; molti critici parlano semplicemente di una *ri-visione* di vecchi film per aggiornare il proprio giudizio, mentre altri alla domanda "Qual è la sua opinione sulla revisione critica?" preferiscono non rispondere o dichiarano di non capire la domanda.¹⁰⁷⁰ Alla luce degli sviluppi occorsi nel campo critico dei primi anni Cinquanta, e forse anche per rinfrescare la memoria ai colleghi circa il significato da lui dato a "revisione", Aristarco pubblica sul n. 46 l'editoriale *Sviluppare la revisione* e l'articolo *Esame di coscienza* dove riprende ed espande quanto già affermato quattro anni prima.

L'editoriale presenta una nuova versione della "revisione", come necessaria trasformazione dei metodi e dei criteri critici – non solo riguardanti il cinema – in chiave sempre più esplicitamente marxista e in funzione di appoggio all'arte realista. La revisione critica del dopoguerra è indicata dall'editoriale come il passaggio attuato dalla critica dai metodi dell'estetica idealista a quelli storicistici, "il portato naturale dell'evoluzione culturale italiana", un processo reso necessario da un nuovo cinema che richiedeva nuovi metodi ("nuove regole critiche") per essere interpretato correttamente.¹⁰⁷¹ Ora che i paradigmi dell'idealismo sono superati ed il cinema non è più isolato dalla cultura e dalla storia, la critica si trova in una fase cruciale: "l'insufficienza diffusamente sentita degli schemi crociani" da un lato e "l'ancora imperfetta elaborazione di un'estetica marxista" dall'altro hanno portato a una situazione di incertezza metodologica, a polemiche, a vicendevoli incomprensioni e condanne.¹⁰⁷² La stessa idea di "revisione critica", nota l'editoriale, è stata attaccata sia da critici che non ne comprendono l'importanza, sia da coloro che, da destra, si oppongono "a tutta la cultura del realismo" e alle istanze di rinnovamento che essa porta con sé.¹⁰⁷³ In maniera più esplicita rispetto a quanto era stato scritto su *Cinema*, la revisione è quindi collegata al marxismo. "[L]a critica cinematografica viva, la critica militante oggi 'va a sinistra'", aggiunge l'editoriale per poi indicare questa tendenza come la "via" mediante cui "critica cinematografica e critica letteraria possono trovare unità di intenti e di criteri" e grazie a cui "la critica cinematografica potrà impadronirsi di metodi più rigorosi, e assumere intanto il proprio

¹⁰⁷⁰ Ad esempio, Gadda Conti trova la domanda sulla revisione critica "piuttosto oscura" e Sacchi risponde "non sono abbastanza aggiornato da capire la domanda".

¹⁰⁷¹ *Cinema Nuovo*, "Sviluppare la revisione", *Cinema Nuovo*, a. III, n. 46, 10 novembre 1954, p. 287.

¹⁰⁷² *Ibidem*.

¹⁰⁷³ *Ivi*, p. 288.

posto nel mondo culturale".¹⁰⁷⁴ La nuova revisione proposta da *Cinema Nuovo* è un dibattito sul realismo e su come "rendere il metodo realista sempre più atto a una integrale comprensione delle opere (cinematografiche e non) che si presentano all'esame".¹⁰⁷⁵

Il pezzo che segue l'editoriale, *Esame di coscienza*, si presenta come lettera aperta da Aristarco a Brunello Viguzzi della rivista di indirizzo crociano *Critica Liberale*.¹⁰⁷⁶ Con un articolo del novembre 1953, Viguzzi aveva avviato sulla sua rivista il dibattito *La critica va a sinistra?*, nel quale si attaccava l'abbandono dell'estetica idealista da parte della critica, l'ossessione di quest'ultima per il realismo e l'idea stessa della necessità di una revisione critica. In risposta a Viguzzi e agli altri partecipanti al dibattito, compresi Ferdinando Di Giammatteo e Giulio Cesare Castello, Aristarco ribadisce la necessità *storica* della revisione, nata "da una situazione generale della cultura" e dalla ricerca di "un'estetica nuova" che non si limita alla sola critica cinematografica ma si riflette per Aristarco "in tutta una situazione degli studi critici e filosofici contemporanei".¹⁰⁷⁷ Aristarco passa quindi a una descrizione del punto in cui è giunto nel suo personale percorso di riflessione attorno alla metodologia critica da adottare. Il direttore di *Cinema Nuovo* confessa:

Io non so ancora con precisione quale sia questa estetica valida, intendo dire che non ho approfondito scientificamente il problema, del resto ancora aperto verso persone ben più qualificate di me. Sto lavorando comunque in una certa direzione, che si identifica con la mia posizione politica, non ancora ben precisata, anch'essa appunto alla ricerca di un maggiore chiarimento, che dovrò operare dentro di me, legando questo "dentro di me" con tutte le concordanze e le incidenze e le opposizioni che sono "fuori di me".¹⁰⁷⁸

La sua meditazione critica, continua Aristarco, è condizionata sia da questioni estetiche che morali, oltre che da un'insoddisfazione per "i limiti e i vicoli ciechi" di correnti culturali ormai superate. Questa insoddisfazione, "non ancora risolta" e che sente appartenere anche ad altri critici della sua generazione, è ciò che lo spinge a cercare un nuovo metodo critico che sia adatto al cinema e alla società contemporanei.¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁷⁶ *Critica Liberale. Rivista mensile di iniziativa politica*, pubblicata tra il novembre del 1953 e l'ottobre del 1954.

¹⁰⁷⁷ Aristarco, Guido, "Esame di coscienza", *Cinema Nuovo*, a. III, n. 46, 10 novembre 1954, p. 290.

¹⁰⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁷⁹ *Ibidem.*

Questi ripetuti autoesami critici giungono finalmente a maturazione a inizio 1955 quando, sulle pagine di *Cinema Nuovo*, è annunciata la svolta dal neorealismo al realismo e ha luogo la battaglia critica forse più celebre degli anni Cinquanta: l'attribuzione o meno dello status realistico a *Senso* di Visconti. Di *Senso* in relazione al realismo si inizia a parlare su *Cinema Nuovo* quando il film è ancora in lavorazione, in un editoriale che non fa assolutamente presagire i toni che saranno usati dopo l'uscita del film nelle sale. L'editoriale, pubblicato nel dicembre 1953, è significativamente intitolato *Realtà e metafora*:

Fatta eccezione per quei tentativi ed esperienze che una parte del nostro cinema sta conducendo intelligentemente sull'idea zavattiniana del film inchiesta, e di cui non possono ancora calcolarsi con abbastanza approssimazione i risultati, bisogna purtroppo segnalare questo episodio indicativo: sia Visconti che Castellani sono impegnati oggi nella realizzazione di film "in costume". Come a dire che il tempo dell'indagine diretta, apertamente condotta sui fatti e sui temi della vita attuale, se non finito sembra perlomeno sospeso [...].¹⁰⁸⁰

L'editoriale esprime quindi preoccupazione per la direzione presa da Visconti, autore di *Ossessione* che ora sembra volersi ritirare nel passato, in un film in costume che rischia di diventare "il ripiego forzato e ambiguo di un cinema realistico che invece ha ancora tutto da dire, o comunque molto, sulla vita contemporanea".¹⁰⁸¹ Segue un articolo di Livio Zanetti nel quale l'autore, citando dichiarazioni di Visconti, cerca di rassicurare chi legge che il regista non abbandonerà il realismo ma applicherà al film storico il suo stile, il suo "modo di guardare le cose", già impiegato nelle precedenti opere di ambientazione contemporanea. Visconti, scrive Zanetti, continuerà a chiedere ai suoi personaggi storici "sopra tutto una rivelazione umana e quel tanto di verità che contengono", "hanno qualcosa da dire come figure di un certo mondo e in un particolare momento". Ma ogni timore circa la riuscita del nuovo film di Visconti è dimenticato al suo apparire al festival di Venezia del 1954. Un sondaggio fra i redattori e i collaboratori presenti alla mostra decreta all'unanimità *Senso* come il miglior film del concorso, mentre diversi articoli polemizzando con chi fra i critici di altre testate non lo ha compreso e con la giuria che non lo ha premiato.

¹⁰⁸⁰ *Cinema Nuovo*, "Realtà e metafora", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 24, 1 dicembre 1953, p. 327. L'intero numero è dedicato a Visconti, in particolare a *Senso* e *Ossessione*.

¹⁰⁸¹ *Ibidem*.

La recensione di Aristarco a *Senso* esce finalmente nel febbraio 1955, in coda alle discussioni sulla revisione critica dei mesi precedenti. Dopo aver auspicato un incontro tra cinema e grande narrativa realista e, nello stesso tempo aver polemizzato sia contro il realismo cronachistico che contro la moda dei film a episodi, equiparati a semplici novelle, Aristarco vede nel film di Visconti il primo autentico “romanzo cinematografico”: una narrazione “distesa”, che “ferma l’individuo nella sua concretezza umana, nei suoi rapporti con la società e con gli altri individui”.¹⁰⁸² Così facendo, sostiene Aristarco, Visconti ancora una volta ha creato un’opera in grado di far avanzare ulteriormente l’arte cinematografica e indicato “una delle vie più logiche e congeniali per approfondire il discorso del neorealismo cinematografico”.¹⁰⁸³ Per Aristarco, *Senso* è il primo “grande film storico” del cinema italiano; con esso Visconti rifiuta definitivamente la *documentazione* neorealista in favore di una *creazione* artistica realista. La grande novità introdotta da Visconti è un’“interpretazione critica ed estensiva di un testo e di un mondo, di un clima e di un popolo”, un’elaborazione critica della realtà storica.¹⁰⁸⁴ Nel numero successivo alla recensione di *Senso*, con un editoriale dall’inequivocabile titolo *Dal neorealismo al realismo*, la rivista di Aristarco certifica l’avvio una nuova fase di impegno culturale. *Senso* è un film dalla “potenza ‘rivoluzionaria’”, sostiene l’editoriale, un film che segna una “svolta decisiva” nel cinema italiano paragonabile a quella coeva di *Metello* per la narrativa.¹⁰⁸⁵ Con il “cinema critico” di cui *Senso* è il primo esempio è finalmente nato il “vero realismo”.¹⁰⁸⁶

Senso e la sua lettura da parte di Aristarco creano reazioni contrastanti fra la critica e nello stesso *Cinema Nuovo*, dove Zavattini in persona definisce la tesi di Aristarco come “una grossa botta in testa al neorealismo”.¹⁰⁸⁷ Un altro autorevole parere negativo è arriva da Chiarini, che era stato additato nella recensione di *Senso* come uno dei fautori del “documentarismo” che il nuovo film di Visconti avrebbe reso obsoleto. Per Chiarini, che pubblica la sua replica su *Cinema Nuovo* nel marzo 1955, *Senso* non è realismo, anzi, è un tradimento del neorealismo, una sua “aperta contraddizione: una negazione anziché uno sviluppo”.¹⁰⁸⁸ *Senso* “è un film pregevolissimo e importante” solo sul piano dello

¹⁰⁸² Aristarco, “*Senso*”, cit., p. 111.

¹⁰⁸³ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁴ *Ivi*, pp. 113-114.

¹⁰⁸⁵ Cfr. il capitolo precedente.

¹⁰⁸⁶ *Cinema Nuovo*, “Dal neorealismo al realismo”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 53, 25 febbraio 1955, p. 127.

¹⁰⁸⁷ Zavattini, Cesare, “Diario”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 54, 10 marzo 1955, p. 166.

¹⁰⁸⁸ Chiarini, Luigi, “Tradisce il neorealismo”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 55, 25 marzo 1955, p. 225.

spettacolo: ha un linguaggio “visivo raffinato”, mostra “sapienti effetti di luce”, una “distribuzione armonica e geometrica dei personaggi” dal “rilievo pittorico” che formano “un così bel quadro” da far dimenticare e annullare qualsiasi messaggio sociale che si volesse veicolare. *Senso* è “vuoto e astratto arabesco”, sostiene Chiarini, non è realismo critico.¹⁰⁸⁹ Ricca di rimandi alla letteratura realista del diciannovesimo secolo e, per la prima volta in maniera estesa, all’opera di Lukács, la risposta di Aristarco a Chiarini non fa che ribadire le tesi del direttore di *Cinema Nuovo*, fissando una volta per tutte le nuove basi teoriche su cui la rivista svilupperà per anni il proprio progetto culturale. Sin dal titolo dell’intervento, il tono di Aristarco vuole essere perentorio, definitivo: il nuovo cinema, di cui *Senso* è un primo esempio, *È realismo*.¹⁰⁹⁰ “Descrivere o narrare? Osservare o partecipare” chiede retoricamente Aristarco, prima di citare la distinzione fatta da Lukács in *Il marxismo e la critica letteraria* (Einaudi, 1953) fra romanzieri descrizione e creazione nella narrativa: “Zola osserva e descrive. Balzac (e Tolstoj, Walter Scott, ecc.) partecipa e narra”.¹⁰⁹¹ Aristarco chiarisce:

Non che Visconti rinunci – in *La terra trema* come in *Senso* – a descrivere, come del resto non si può dire che un De Sica e uno Zavattini descrivano solo e non narrino anche. [...] Il “fenomeno puro” del narrare o del descrivere non esiste: come non esiste il flusso unico. Esiste la maggiore o minore tendenza (e capacità) al narrare o al descrivere.¹⁰⁹²

In quanto narratore, Visconti, ha bisogno di un intreccio. Moderno Balzac, considera la descrizione “come un momento tra gli altri” da affiancare a un più importante “elemento narrativo e drammatico” dove ambiente e personaggi non sono solamente descritti ma “vengono tradotti in azione con una dialettica maggiormente approfondita”.¹⁰⁹³ Visconti è *creatore di una narrazione* storica, letteraria e cinematografica assieme, il suo “non è un film sul Risorgimento, ma sul Risorgimento suscita grande copia di suggerimenti e riflessioni critiche. È un romanzo storico cinematografico – e non “ritratto di un’epoca” – proprio come romanzo e non ritratto di un’epoca è *Guerra e pace*”.¹⁰⁹⁴ *Senso* non vuole cancellare il neorealismo ma proporre un nuovo approccio alla realtà. “La conquista di un

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁰ Aristarco, Guido, “È realismo”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 55, 25 marzo 1955, pp. 226-228.

¹⁰⁹¹ *Ivi*, p. 227.

¹⁰⁹² *Ibidem*.

¹⁰⁹³ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁴ *Ivi*, p. 228.

nuovo punto di vista da cui guardare il mondo non si esaurisce nel ‘documentarismo’” rimarca Aristarco rivolgendosi direttamente ai suoi critici, a cominciare da Chiarini.¹⁰⁹⁵

La recensione e il dibattito su *Senso* sono il prodotto della fase terminale del viaggio del suo autore verso un realismo critico di stampo marxista-lukacsiano. Ma se per uscire da una situazione di incertezza dove “il dilemma non era più Croce o Gentile, Gentile o Croce; ma Croce o Gramsci”¹⁰⁹⁶ Aristarco sceglierà infatti di affidarsi a marxisti come Lukács e Arnold Hauser, molti suoi scritti più tardi, con il loro rifiuto della tecnica e un’esaltazione del film d’arte come prodotto di singole personalità creatrici (Antonioni, Bergman), mostrano che il critico non troverà mai una risposta definitiva all’interrogativo che chiudeva la prima edizione della *Storia delle teorie del film*: “qual è l’estetica valida?”.



Figura 16 Una copertina di "Cinema Nuovo" (n. 38, 1 luglio 1954).

¹⁰⁹⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁹⁶ Aristarco, “Storia delle teorie del film. Nuova edizione”, cit., p. 60.

Capitolo 7

Lotte di campo, cambio di campo (1959-1996)

7.1 Lotte di Campo (1958-1970)

Caro direttore, come tu pure avrai notato anche all'ultimo Festival di Venezia [...] va facendosi strada una nuova generazione di critici, intorno ai vent'anni. [...] È la rivolta. Essi si ribellano ai maestri, a De Sica e Zavattini, oppure a Castellani, Visconti, Rossellini, Antonioni, Fellini: e, in campo critico, a *Cinema Nuovo*, bersaglio di molte invettive, centro di corruzione culturale, rivista contro la quale si fondano le riviste.¹⁰⁹⁷

A scrivere ad Aristarco è Renzo Renzi, in una lettera aperta pubblicata su *Cinema Nuovo* nell'inverno del 1961. La lettera, intitolata significativamente *La rivolta dei minori*, rileva un dato di fatto: nuove generazioni e nuove riviste sono lanciate alla conquista del centro del campo critico e per farlo devono eliminare chi lo ha occupato nell'ultimo decennio. Su proposta di Renzi, viene lanciato un appello ai "giovani in rivolta" affinché scrivano a *Cinema Nuovo* per spiegare le ragioni delle loro polemiche e delle loro scelte di campo.¹⁰⁹⁸ Ma se nei numeri e negli anni seguenti effettivamente la rivista ospita articoli di giovani critici che espongono opinioni diverse se non opposte a quelle del suo direttore, questi interventi rimangono relegati nella posta o in rubriche minori, senza generare mai un dialogo vero e proprio fra le due parti; lo scollamento fra Aristarco e un campo critico in fase di rinnovamento dei suoi equilibri di potere interni diverrà sempre più netto.

Gli anni Sessanta si aprono con una doppia dichiarazione: fede in Lukács, disdegno di nouvelle vague e affini. Nel 1959 Aristarco pubblica su *Cinema Nuovo* un pezzo dove discute l'indirizzo che la sua pratica critica è andata prendendo negli ultimi anni. Anticipando la diagnosi teorico-metodologica che costituisce la prefazione a *Il*

¹⁰⁹⁷ Renzi, Renzo, "La rivolta dei minori", *Cinema Nuovo*, a. X, n. 154, novembre-dicembre 1961, p. 494.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*.

dissolvimento della ragione,¹⁰⁹⁹ pubblicato alcuni anni dopo, con *Il magistero di Lukács nella nostra esperienza critica* Aristarco indica quella che per lui è la via migliore per affrontare, da critico cinematografico, le sfide del nuovo cinema e “[l]a crisi, le incertezze dell’estetica italiana” che si riflettono “in modo particolarmente evidente nel campo cinematografico”.¹¹⁰⁰ Nel dopoguerra scrive Aristarco, l’indecisione fra Croce o Gramsci era come uno “stato irrequieto”, che caratterizzava le riflessioni e le scelte di campo della sua generazione critica. “Poi è venuto per noi l’incontro con Lukács”, un incontro “decisivo” con degli scritti teorici che, scrive Aristarco, hanno “reso possibile il chiarimento di problemi fondamentali”.¹¹⁰¹ Quasi in una professione di fede, Aristarco dichiara la triade De Sanctis-Gramsci-Lukács come precettrice e ispiratrice della sua poetica critica. Nella loro opera egli dice di aver cercato “una ‘prospettiva estetica’, uno sviluppo interno, un discorso critico che voleva e vuole essere spiegato, una metodologia, un carattere non privato e frigido, ma militare; non sensitivo – o sensitivo soltanto, di puro gusto – ma problematico e storicistico in una direzione ben precisa”.¹¹⁰² L’articolo contiene forse la più chiara esemplificazione da parte di Aristarco del suo uso “per omologia” dei concetti elaborati da Lukács in letteratura. Proprio Lukács, “pigro frequentatore di sale cinematografiche”, ha infatti saputo orientarlo nel lavoro critico.

Ma estendendo per primi al film, e ci auguriamo non meccanicamente, certi suoi principi sull’arte – il “rispecchiamento del reale in senso dialettico” e non meccanicistico, il concetto di “tipico” e di “particolarità”, la distinzione, che si rifà alla tesi del rispecchiamento, tra fantasia e fantasia, fantastico e fantastico, ecc. – abbiamo potuto chiarire a esempio certi problemi riguardanti il neorealismo italiano: lo studio comparativo di Zola e Balzac (e Tolstoj), dei loro mezzi di rappresentazione artistica – studio fatto con esemplare acutezza da Lukács – soccorre senza dubbio per chiarire i termini di “cronaca” e di “storia” nel cinema italiano del dopoguerra. Dalle indicazioni di Lukács anche la critica cinematografica insomma – e questo abbiamo tentato di fare – può trarre gran giovamento: spiegarsi a esempio perché il bozzettismo affiori in certi capolavori di De Sica e Zavattini, e anche di Rossellini, e come invece nel Visconti si possano trovare personaggi magari tronchi, incompiuti, ma non o assai raramente, figure bozzettistiche; come infine –

¹⁰⁹⁹ Cfr. *infra*.

¹¹⁰⁰ Aristarco, Guido, “Il magistero di Lukács nella nostra esperienza critica”, *Cinema Nuovo*, a. VIII, n. 140, luglio-agosto 1959, pp. 310.

¹¹⁰¹ *Ibidem*.

¹¹⁰² *Ivi*, p. 311.

quando il metodo descrittivo o neozoliano assume un completo livellamento, a tutto svantaggio della narrazione – si determini la degenerazione del neorealismo in bozzettismo, in particolari autonomi.¹¹⁰³

Come risultato di questa svolta critica, che alcuni ritengono un irrigidimento, anche dall'interno della rete aristarchiana giunge nel 1961 un invito all'aggiornamento, privo della violenza dei "giovani in rivolta" descritti da Renzi ma non meno deciso. Oreste del Buono e Tommaso Giglio scrivono una lettera aperta al loro direttore per metterlo in guardia sul rischio di rimanere indietro rispetto alle tendenze cinematografiche contemporanee, sostenendo la necessità di una nuova revisione critica, anzi di una revisione *della* revisione critica lanciata da Aristarco su *Cinema* e *Cinema Nuovo*.¹¹⁰⁴ La lettera anticipa uno dei temi prediletti dei tanti critici di Aristarco che negli anni accuseranno le sue prese di posizione "di cadere in uno schematismo incapace di tener dietro ai nuovi risultati della ricerca artistica", come profetizzano Giglio e del Buono.¹¹⁰⁵

È pericoloso che la critica segni il passo e si trovi non più, come nel dopoguerra, al fianco della creazione d'arte, come elemento attivo e suscitatore di energie, ma faccia da freno, se non addirittura s'opponga, alle nuove esperienze, mostrandosi inadeguata a comprendere nel suo vero senso l'evoluzione che sta subendo la complessa realtà contemporanea. Continuando a irrigidirsi su schemi che furono validi quindici anni fa, ma che non possono essere considerati [...] come eterni e intoccabili, la critica rischia di restare indietro [...].¹¹⁰⁶

L'invito alla "verifica critica" è rivolto a *Cinema Nuovo* e alla generazione che rappresenta, legata nel dopoguerra a una certa idea di cinema e di cultura che ormai non sembra più al passo coi tempi della produzione e che rischia di scollarsi dalla sensibilità dei lettori. In altre parole, il "patto" di fiducia e l'"affinità elettiva" che, come scrive Bourdieu fanno funzionare il rapporto fra critici e lettori,¹¹⁰⁷ stanno venendo meno, e con essi l'autorità della critica. Dietro a un tono amichevole e partecipe, e al diplomatico termine "verifica", in realtà Giglio e del Buono propongono una revisione abbastanza radicale delle posizioni sostenute da Aristarco, fino quasi a suggerire la necessità di un loro abbandono:

¹¹⁰³ *Ibidem*.

¹¹⁰⁴ Del Buono, Oreste; Giglio, Tommaso, "Dalla 'revisione' alla 'verifica' critica", *Cinema Nuovo*, a. X, n. 152, luglio-agosto 1961, p. 297.

¹¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹¹⁰⁶ *Ivi*, pp.297-298.

¹¹⁰⁷ Bourdieu, "Le regole dell'arte", cit., pp. 231-232.

Vale la pena di chiedersi, a esempio, se il concetto di realismo critico, così fruttuoso per il passato, non si riveli oggi troppo angusto e semplicistico, tale da rifiutare troppa parte dell'arte contemporanea per giustificarne una parte che, invece, è peggiore poiché non è altro che la ripetizione formalistica di esigenze rispecchianti un'epoca particolare e non più paragonabile con quella d'oggi.¹¹⁰⁸

La breve risposta di Aristarco messa in coda alla lettera promette un avvio della riflessione, concordando che il cinema e il clima culturale in Italia stanno attraversando un momento di cambiamento. In un solo su un punto della lettera – ma il più vitale – Aristarco si mostra in disaccordo: l'attualità e la validità del realismo critico.

Gli anni Sessanta sono il decennio della definitiva svolta di Aristarco verso un realismo critico di stampo lukacsiano da un lato, e un graduale restringimento del proprio canone cinematografico attorno ad alcuni nomi di registi-artisti da impiegare nella sua costante lotta per la legittimazione culturale di critica e (di un certo) cinema. Se, per un retaggio neoidealista non del tutto sopito, Aristarco sembra avvicinarsi al cinema con l'atteggiamento del letterato, rapportandosi alla storia del medium come a un elenco di autori e poetiche, talvolta sua intransigenza ideologica lo spinge a concentrarsi solo su un numero selezionato di registi. A Chaplin, Visconti ed Ejzenstejn, si aggiungono dagli anni Sessanta solamente pochi nomi – come Antonioni e Bergman – che dalla propria rivista o dalla cattedra universitaria Aristarco elegge a esempi delle possibilità culturali del cinema e della sua pari dignità e legittimità con le altre arti, a partire dalla letteratura. Il costrutto autoriale è una costante che percorre tutta la parabola critica di Aristarco che, sin dalle prime pubblicazioni, tratta un film come un testo creato da una singola personalità a cui è addossata la responsabilità estetica, morale e ideologica della sua riuscita. Soprattutto attorno agli anni Sessanta e Settanta, prima del suo pieno integramento nell'università, gli scritti di Aristarco tendono a riflettere una storia del cinema fatta da grani nomi che però marginalizza fino all'esclusione tutte le altre forze coinvolte nella realizzazione di un'opera cinematografica. Come già anticipato nel capitolo precedente, la generazione critica a cui appartiene Aristarco, influenzata dalla critica letteraria e d'arte, è fortemente autoriale e tecnofobica. Come scrive Bioni, "la teoria italiana del cinema riflette i dettami di una teoria dell'arte orientata al soggetto. Non al *medium*", e i critici sono restii a riconoscere la natura collaborativa del cinema, poiché per loro "la sintesi estetica è

¹¹⁰⁸ Del Buono e Giglio, "Dalla 'revisione' alla 'verifica' critica", cit., p. 298.

pensata come possibile solo in direzione individuale/autoriale”.¹¹⁰⁹ In Aristarco e altri critici italiani suoi coetanei alle prese negli anni Sessanta con il cinema della modernità della *nouvelle vague* o di autori come Bergman o Antonioni, è evidente un approccio “letterario” che, da un lato, ha le sue radici nel decennio precedente e dall’altro agisce in consonanza con i molti scrittori che in questi anni si dedicano – con l’atteggiamento di colti amatori – alla recensione cinematografica su quotidiani o riviste letterarie.¹¹¹⁰ Aristarco non rinnega il nuovo cinema *in toto*, ma anche negli anni Sessanta tende a valutare positivamente le qualità letterarie (oltre che ideologiche) in un’opera cinematografica, come quando nel suo *Cinema italiano 1960*, significativamente sottotitolato “Romanzo e antiromanzo”, scrive:

Quando [...] stabiliamo raffronti col romanzo non si vuole spogliare il film dei suoi ‘specifici’, delle sue qualità e possibilità; ma vedere come e sino a qual punto le une e le altre raggiungano il livello dell’autentica narrativa. Così, quando si parla [...] di ‘cinema letterario’, l’aggettivo non va inteso in senso restrittivo, ma appunto come capacità, da parte del regista, di perseguire analoga dignità dello scrittore – di certi scrittori moderni –, di uguagliarne la complessità e le sottigliezze.¹¹¹¹

Impiegando un paradigma autoriale che considera il regista come il responsabile ultimo della riuscita di un film, *Cinema italiano 1960*, al pari di altri scritti di Aristarco del periodo, fa largo uso di riferimenti letterari e tratta Visconti, Antonioni e Fellini come se fossero scrittori, confrontandoli con letterati come Flaubert, Balzac o Mann e ignorando ogni apporto extra-registico nei film che analizza. Una volta equiparata la figura del regista con quella dello scrittore o del compositore, il critico può passare a trattare i film come opere d’arte generate da un’unica intenzionalità autoriale.¹¹¹² Tanto negli anni Cinquanta che Sessanta, Aristarco incarna la categoria di giudizio bifronte di molta critica classica, descritta da Bioni come un incrocio di “bello definito dalle idee di ordine, di misura, di

¹¹⁰⁹ Bioni, “Le riviste di cinema e la cultura cinematografica italiana”, cit., p. 62.

¹¹¹⁰ Sul legame fra intellettuali e cinema d’autore negli anni Sessanta si veda Morreale, Emiliano, *Cinema d’autore degli anni Sessanta*, Milano, Il Castoro, 2011, pp. 39-43. Questi scrittori-critici tendono a diventare, nella definizione di Taylor, “artistic-vanguard spectators” (come Montale o Banti) o, in qualche caso (Pasolini, Alberto Arbasino), “renegade highbrows”. Taylor, Greg. *Artists in the Audience. Cults, Camp and American Film Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1999.

¹¹¹¹ Aristarco, Guido, *Cinema italiano 1960. Romanzo e antiromanzo*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 32.

¹¹¹² Occorre specificare che, nei suoi scritti dedicati a Bergman, Antonioni o Visconti, Aristarco non arriva mai a far coincidere del tutto cinema e letteratura, ma si serve del paragone fra le due arti per legittimare la più giovane individuando in essa la presenza di elementi in comune con la più vecchia.

rigorosa corrispondenza tra le parti” e di “bello funzionale, finalizzato a uno scopo (pedagogico, morale, ideologico)”.¹¹¹³

Per Aristarco, registi come Visconti, Bergman e Antonioni sono esempi di artisti che nelle loro opere migliori incarnano una modernità alternativa a quella della *nouvelle vague*, descritta come un'avanguardia sterile, fine a sé stessa. Richiamandosi alla banalità borghese fatta trasparire nel suo stile da Flaubert, Aristarco contrappone “i modi formalistici, tecnicistici, manierati [...] la routine meccanica” dei registi della *nouvelle vague*, all’“elaborazione in termini cinematografici” di mezzi espressivi “inventati dalla narrativa moderna” che distingue lo stile di Antonioni di *La notte*.¹¹¹⁴ Se Visconti è un esempio di regista capace come nessun'altro di dimostrare anche nel nuovo decennio le virtù del realismo, in Antonioni e in Bergman lo stile è al servizio dei contenuti, come nella (per Aristarco) migliore letteratura moderna. Antonioni ha con il regista svedese “molte affinità, a cominciare dagli interessi che entrambi dimostrano per una certa letteratura moderna. Pochi registi come lui (insieme appunto a Bergman, e a Bresson) hanno l'ambizione d'essere, oltre che cineasti, scrittori d'avanguardia”.¹¹¹⁵ Negli anni Sessanta e Settanta Aristarco, dotato di cospicua autorità e autonomia sia come critico che, come docente, non è condizionato da ragioni di mercato come la critica quotidianista ma può scegliere di cosa scrivere e parlare con relativa autonomia. Come era già avvenuto per Visconti negli anni Cinquanta, il cinema di Antonioni, dei Fratelli Taviani o di Bergman viene marcato dalla volontà critica e dall'atteggiamento pedagogico di Aristarco, dalle sue istanze teoriche e polemiche, dagli effetti residuali della sua *auctoritas* come *arbiter elegantiarum* militante. Così, in un campo critico mutato da nuove onde cinematografiche e nuove generazioni di critici, pochi registi selezionati fungono da esempio di un cinema autoriale maturo e complesso ma, per Aristarco, non macchiato da inutili tecnicismi e sperimentalismi formali, un cinema che si fa “romanzo” ma non è “romanzato”.¹¹¹⁶ Aristarco opera, insomma, come *gatekeeper* anche dell'opera di alcuni registi, usando la propria autorità per trasmettere una certa lettura dei loro film e “reclutarli” ai fini della propria battaglia culturale.

¹¹¹³ Bioni, “Le riviste di cinema”, cit., p. 59.

¹¹¹⁴ Aristarco, “Cinema italiano 1960”, p. 92.

¹¹¹⁵ *Ivi*, p. 31.

¹¹¹⁶ La distinzione è usata da Aristarco in *ibidem*.

7.2 Una rete transnazionale

Se da un lato, quello italiano, gli anni Sessanta vedono l'inizio del processo di distanziamento fra Aristarco e un campo critico in fase di rinnovamento, dall'altro lato del confine il suo nome e la sua opera circolano con maggiore frequenza, aprendogli inedite opportunità. Per Aristarco, i primissimi contatti con l'estero avvengono nella forma di lettere verso e da critici stranieri o, poco più tardi, con traduzioni di articoli. Nel dopoguerra cominciano i viaggi oltreconfine in direzione di festival cinematografici (Cannes, Locarno, Karlovy Vary), prime occasioni per molti critici della sua generazione di uscire dall'Italia in abiti civili. Dopo alcune brevi collaborazioni con quotidiani svizzeri nei tardi anni Quaranta, negli anni Cinquanta Aristarco inizia a scrivere articoli sul cinema italiano per riviste straniere dove condensa le stesse idee e idiosincrasie già esposte su *Cinema Nuovo*. Negli anni Sessanta Aristarco è ormai riconosciuto anche all'estero come uno dei rappresentanti principali della critica cinematografica italiana, fatto che emerge chiaramente dall'aumentare della corrispondenza con critici ed editori di altri paesi e delle menzioni su pubblicazioni straniere. I documenti del Fondo bolognese relativi alle edizioni straniere dei libri di Aristarco mostrano da parte del loro autore il desiderio, non sempre soddisfatto, di raggiungere un pubblico più vasto e di inserirsi in discorsi critici stranieri, nella ricerca di un riconoscimento della propria autorità anche fuori dai confini italiani.

Milano, 30 novembre 1964
Via dei Fiordalisi, 6/3

Caro Viany,

rispondo alla sua gentile lettera del 10. Sono lieto che abbia ricevuto finalmente da Einaudi l'ultima ristampa delle "Teoriche", e mi auguro che il libro possa uscire presto, che la traduzione vada avanti più speditamente. Vi siete messi di accordo sul contratto?

- Mestiere del critico. E' possibile riunire in volume le mie critiche più importanti, ma non subito.

- Cinema italiano 1960. Romanzo e antiromanzo. E' un libro che coglie gli aspetti più importanti, e ancora attuali, di un particolare momento del cinema italiano. Potrei aggiornare il saggio, e anche presto. A parte le invio una coppia del libro. In esso non si parla di altre cinematografie, se non di riflesso.

- Il mio volume Luchino Visconti, anche se annunciato, non è ancora uscito. Lo consegnerò all'editore italiano solo verso la fine del prossimo anno.

- Della collezione Cappelli, "Dal soggetto al film", vi consiglio di assicurarvi i diritti, oltre che di Rocco e i suoi fratelli, de Il grido, La Dolce vita, Il deserto rosso, Otto e mezzo ~~in Italia~~

- Dal momento che me lo chiede, penso che i volumetti pubblicati da Guanda sui registi sono più rigorosamente critici di quelli editi da "Cinéma d'Aujourd'hui". Assieme a Romanzo e antiromanzo le faccio avere l'ultimo volumetto di Guanda, dove potrà trovare gli altri titoli usciti nella stessa ~~ma~~ collana.

- "Le edizioni di Cinema Nuovo" hanno pubblicato alcuni volumetti, che penso possano interessare anche lei. Le invio l'ultimo volumetto uscito, dove può trovare anche i titoli usciti precedentemente.

- Arte del film. Si tratta di un'antologia critica che contiene brani dei maggiori teorici del cinema. Ma il libro andrebbe aggiornato, rielaborato.

- A Massimo Mida può scrivere direttamente al seguente indirizzo: via Salento, 75,

Figura 17 Contatti fra critici. Da una lettera di Aristarco al critico brasiliano Alex Viany, interessato alle sue pubblicazioni. FGA, Bo, 160.

7.2.1 - Per festival e per radio

A guerra finita, la ripresa delle relazioni diplomatiche tra paesi prima nemici e l'allargamento oltreconfine degli spazi di mobilità dei cittadini facilitano gli scambi culturali e consentono la realizzazione di iniziative internazionali legate al cinema.¹¹¹⁷ Già

¹¹¹⁷ L'immediato dopoguerra coincide con una fase di riconfigurazione - con qualche continuità - delle istituzioni cinematografiche e culturali. In diversi paesi europei si inizia a discutere a livello governativo circa la ricostruzione o la nuova istituzione di festival cinematografici sin dal 1945-1946 (e in Francia ancor prima della fine delle ostilità). La moltiplicazione dei festival cinematografici nell'Europa postbellica è discussa in Pisu, "Il XX secolo sul red carpet", cit., pp. 107-134.

nel 1946 viene siglato a Parigi un accordo di coproduzione e scambio tra Francia e Italia¹¹¹⁸, è rilanciato il Festival di Venezia e si tengono le prime edizioni dei Festival di Cannes e Locarno, che danno il via a una “corsa ai festival” a cui parteciperanno con vari gradi di successo sempre più paesi.¹¹¹⁹ Negli anni seguenti, l’aumento di circolazione di film e maestranze a seguito di accordi di distribuzione e coproduzione, l’apertura di luoghi di promozione cinematografica e incontro per addetti ai lavori e il consolidamento di organizzazioni internazionali nate nell’anteguerra come la FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films) e la FIAF (Fédération internationale des archives du film) sono alcuni dei sintomi dello sviluppo entro la cultura cinematografica postbellica di flussi di scambio transnazionali e transculturali sempre più dinamici. La critica ha parte attiva in queste trasformazioni: i critici viaggiano, scrivono report e recensioni su cinematografie straniere, partecipano a conferenze e organizzano incontri, entrano nelle giurie dei festival e divengono membri di associazioni internazionali. Da parte italiana, Aristarco è uno dei principali attori di questa apertura transnazionale della critica, contribuendo con la sua rivista e la sua attività di studioso alla formazione di reti e alla realizzazione di progetti che coinvolgono individui e istituzioni in tutto il mondo.

Aristarco inizia a viaggiare oltreconfine per lavoro dalla fine degli anni Quaranta in qualità di inviato presso i Festival di Locarno e Cannes per i diversi quotidiani con i quali collabora nel periodo. La Svizzera, in particolare, farà a lungo parte del panorama delle attività estere di Aristarco che, oltre a recarsi più volte a Locarno per il Festival, collaborerà per anni con la Radio della Svizzera Italiana (RSI). Il rapporto continuativo con la Svizzera e diversi contatti con festival o critici stranieri sono dovuti all’amicizia con Vinicio Beretta, giornalista e critico cinematografico per il settimanale illustrato trilingue di Lugano *Cinema*, fondatore dell’Associazione svizzera dei critici cinematografici, responsabile per oltre trent’anni di rubriche culturali per la RSI e, dal 1960, presidente e poi e quindi

¹¹¹⁸ Siglato il 29 ottobre 1946. Anon. “Il testo degli accordi italo-francesi”, *La cinematografia italiana*, a. II, n. 16, 14 dicembre 1946, pp. 6-7.

¹¹¹⁹ Dopo tre anni di fermo, si tiene tra il 31 agosto e il 15 settembre 1946 la Manifestazione Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia. Il Festival di Locarno ha la sua prima edizione nell’agosto del 1946, mentre quello di Cannes è inaugurato nel settembre dello stesso anno dopo una falsa partenza nel 1939. I benefici economici e politici che questi eventi internazionali sembrano garantire portano a una sequela di inaugurazioni di nuovi festival che dall’Europa – il Festival di Karlovy Vary è inaugurato nel 1948 (e dal 1959 si alternerà a quello di Mosca), quello di Berlino nel 1951 – si espande fino all’Asia orientale e sud-orientale dell’Asian Film Festival (dal 1954) e all’Argentina del Festival Internazionale di Mar del Plata (competitivo dal 1959).

segretario generale della FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique). Nel 1946 Beretta è uno dei promotori del primo Festival di Locarno, del quale diverrà segretario nel 1953 e, tra il 1960 e il 1966, direttore.¹¹²⁰ Nella sua triplice funzione di critico, responsabile di programmi radiofonici e curatore di festival, Beretta stringe un lungo rapporto di collaborazione con Aristarco che dalla fine degli anni Cinquanta inizia a lavorare per la RSI, prima contribuendo regolarmente alla rubrica culturale *Terza Pagina* e al settimanale *Radioprogramma*¹¹²¹ e in seguito, tra il 1968 e il 1977, realizzando i testi di oltre duecento episodi a tema cinematografico.¹¹²² Dopo aver fatto la conoscenza di Beretta nel 1946, probabilmente a Locarno o a Venezia, Aristarco inizia presto a proporgli articoli¹¹²³, ad aiutarlo per gli inviti stampa a Venezia¹¹²⁴ e a contattare registi e attori italiani per il festival di Locarno,¹¹²⁵ al quale è regolarmente invitato da Beretta. Vicini anche politicamente,¹¹²⁶ i due condividono un interesse per il cinema dell'Est Europa e del blocco sovietico che, oltre a caratterizzare il loro lavoro critico,¹¹²⁷ si ritrova nelle loro lettere scritte tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, periodo in cui Beretta è sempre più saldamente inserito nell'organico del Festival di Locarno e Aristarco si è ormai noto come critico e teorico anche all'estero. Come per altri nodi esteri della rete aristarchiana, la corrispondenza fra Beretta e Aristarco delinea un rapporto di collaborazione in transito, che si sviluppa negli anni tra un evento e l'altro, in un susseguirsi di incontri e inviti reciproci tra città e festival diversi, come risulta ad esempio in una lettera del 1956, nella quale Beretta scrive: "Ti ringrazio per la buona compagnia che ci siamo fatti a Cannes, e spero si possa davvero andare assieme in

¹¹²⁰ Su Beretta cfr. Domenico Lucchini: "Beretta, Vinicio", *Dizionario storico della Svizzera*, Accademia svizzera di scienze umane e sociali. Disponibile online: <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/009133/2004-04-29/>, consultato il 18 settembre 2023.

¹¹²¹ Valsangiacomo, Nelly, *Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla Radio svizzera (1930-1980)*, Bellinzona, Casagrande, 2015, pp. 138-139.

¹¹²² I testi sono conservati in FGA, Bo, 408.

¹¹²³ Beretta ad Aristarco, Lugano, 31 luglio 1947, FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

¹¹²⁴ Beretta ad Aristarco, Lugano, 2 agosto 1948, FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

¹¹²⁵ Beretta ad Aristarco, Locarno, 21 giugno 1949, FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

¹¹²⁶ In una lettera del novembre 1957 Beretta menziona il desiderio di ospitare un articolo di Aristarco sul quotidiano socialista *Libera stampa*. Beretta ad Aristarco, Lugano, 7 novembre 1957. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be. Beretta era membro del Partito Socialista Svizzero. Cordoba, Cyril, "Between Politics and Economics. The Locarno Film Festival from Tourism to Cinephilia (1946-1972)", *Cinergie - Il cinema e le altre arti*, n. 22, 2022, p. 48.

¹¹²⁷ Negli anni della conduzione di Beretta il cinema sovietico o proveniente da paesi comunisti è frequentemente presentato a Locarno. Beretta "developed relationships with Poland, Czechoslovakia, Hungary, the USSR, and East Germany, which were particularly enthused by the opportunity to take part in a Western film festival. This earned the LFF the reputation of being 'the most open, the freest, the most eclectic' cinematographic competition, and to appear as a *détente avant la lettre* event where both blocs coexisted in the same program". *Ivi*, p. 44.

Cecoslovacchia”.¹¹²⁸ O in una di pochi mesi successiva scritta prima del Festival veneziano: “Quanto a Venezia, partirò da Lugano il 27 agosto [...]. Ho già prenotato un posto in aereo [...], ma naturalmente posso disdirlo, e con molto piacere, se tu, *il 27 agosto*, sei in grado di darmi un passaggio sino a Venezia”.¹¹²⁹ O ancora, a oltre un decennio di distanza in una lettera del 1968

A Lipsia, dieci giorni fa, ho incontrato degli amici latino-americani, i quali mi hanno parlato del festival di Mérida e della tua brillante partecipazione (l’aggettivo “brillante è loro!”). È molto probabile che l’anno venturo vada a Viña del Mar, per il secondo festival latino-americano: e magari potremo fare il viaggio insieme.¹¹³⁰

Forte del suo ruolo istituzionale,¹¹³¹ come in quest’ultimo caso Beretta contribuisce a rafforzare o estendere la rete aristarchiana anche oltre la Svizzera, ad esempio fungendo da intermediario fra Aristarco e Antonín Martin Brousil, uno degli organizzatori delle prime edizioni del Festival di Karlovy Vary. Dopo l’edizione del 1956, alla quale Aristarco non riesce a partecipare per la mancata estensione del proprio passaporto, Beretta lo consola scrivendo: “lo sai che eri nella giuria? Anche... per merito mio, a seguito cioè di una conversazione con Brousil che naturalmente ti riferirò. Comunque nell’elenco dei giurati, distribuito alcune volte in sei lingue, figurava anche il tuo nome con un piccolo ‘curriculum’”.¹¹³² L’opera di intermediazione di Beretta è in linea con quella svolta, negli anni, da altri contatti stranieri di Aristarco a lui culturalmente e ideologicamente prossimi, un’attività che porta alla creazione di una rete transnazionale di critici e studiosi che collaborano fra loro.¹¹³³ Un caso estremo dell’intermediazione svolta da Beretta è il suo contributo all’incontro nel 1962 fra Aristarco e Carlos Fuentes, giornalista e scrittore messicano, di simpatie comuniste, in questi anni ancora semi sconosciuto in Europa:

¹¹²⁸ Beretta ad Aristarco, Lugano, 17 maggio 1956. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

¹¹²⁹ Beretta ad Aristarco, Lugano, 10 agosto 1956. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

¹¹³⁰ Beretta ad Aristarco, Lugano, 13 dicembre 1967. FGA, Bo, 408. Aristarco era stato invitato alla “Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano” organizzata da Universidad de Los Andes a Mérida, Venezuela, dal 21 al 30 settembre 1968. Documenti relativi alla partecipazione di Aristarco al Festival sono conservati in FGA, Bo, 637. Nel novembre 1968, Aristarco dedica ai film visti in Venezuela un intervento sulla RSI, il cui testo si trova in FGA, Bo, 408.

¹¹³¹ Presidente della FIPRESCI dal 1959, Beretta “served as a jury member and jury president in festivals such as Venice, Mexico, Valladolid, Krakow and Mamaia. [...] he entertained contacts with representatives of Eastern European countries and travelled in socialist regimes for professional reasons”. Cordoba, Cyril, “The Locarno Film Festival under the Influence? Programming Eastern European Movies in Anti-communist Switzerland (1946–1962)”, *Contemporary European History*, 2022, p. 6.

¹¹³² *Ibidem*.

¹¹³³ La dimostrazione più evidente di questa rete al lavoro è la costruzione del comitato d’iniziativa e delle équipes nazionali per il progetto della *Histoire Générale du Cinéma*, al quale sarà dedicata parte del Cap. VII.

Sono tornato per la terza volta in Messico. E un amico di laggiù, Carlos Fuentes, m'incarica di trasmetterti questo articolo su "Viridiana" (e sulla Spagna d'oggi), caso mai potesse interessarti per "Cinema Nuovo". Il Fuentes è un giovane scrittore, che sinora ha pubblicato tre romanzi [...]. Fa della critica cinematografica da una decina d'anni e collabora pure con qualche regista di rango [...]. Politicamente, come leggerai, è dei nostri.¹¹³⁴

Negli anni Sessanta, le simpatie socialiste e l'interesse per i film d'oltrecortina, temi comuni a molte amicizie aristarchiane, creano a Beretta diversi problemi con parte dell'opinione pubblica e le autorità svizzere.¹¹³⁵ Anche dopo aver lasciato la direzione del Festival nel 1966, a seguito di una campagna diffamatoria contro la sua gestione e accuse "di essere un pericolosissimo veicolo 'd'infezione comunista'",¹¹³⁶ l'opera di mediazione di Beretta riesce tuttavia a proseguire. Ad esempio, come membro della FIPRESCI Beretta funge da contatto fra Aristarco e la Hungarofilm – che nel 1968 invita il direttore di *Cinema Nuovo* a Budapest per il convegno "Il giovane cinema ungherese" (15-22 gennaio)¹¹³⁷ – lo include in eventi FIPRESCI¹¹³⁸ e, come responsabile delle trasmissioni culturali della RSI, lo chiama a collaborare con la trasmissione *Gazzettino del cinema*, per la quale Aristarco preparerà brevi testi di critica e storia del cinema.¹¹³⁹

In questo periodo, Aristarco inizia a viaggiare all'estero con maggiore regolarità. Che si tratti di una trasferta verso un festival cinematografico da cui ricavare una serie di articoli o recensioni per Cinema Nuovo, o di un viaggio risultante da un invito come giurato o conferenziere, per Aristarco andare all'estero è un'occasione propizia per stringere e rafforzare legami. Aristarco all'estero si presenta ed è presentato come esperto di cinema italiano e campione del realismo cinematografico, e in tale veste partecipa a seminari,

¹¹³⁴ Beretta ad Aristarco, Lugano, 12 gennaio 1962. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be. L'articolo di Fuentes su *Viridiana* viene pubblicato su *Cinema Nuovo* n. 155.

¹¹³⁵ "Recentemente ho avuto grossi guai con Locarno: le solite accuse di essere una specie di pericolosissimo veicolo di infezioni comuniste in Svizzera, ma lanciate in modo parossistico, da 'caccia alle streghe'. Naturalmente mi sto difendendo: ma la voglia di continuare ad occuparmi di Locarno pian piano se ne sta andando". Beretta ad Aristarco, Lugano, 12 gennaio 1962. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be. Cordoba, "Between Politics and Economics", cit., p. 48.

¹¹³⁶ Nella lettera, Beretta si scusa con Aristarco per non essere riuscito a inserirlo fra i giurati dell'edizione 1962 "per le ragioni che hai perfettamente intuito. [...] qui la situazione è davvero molto pesante". Beretta ad Aristarco, Lugano, 19 gennaio 1962. FGA, Ro, Corrispondenza Ba-Be.

¹¹³⁷ Beretta ad Aristarco, Lugano, 22 dicembre 1967. FGA, Bo, 408.

¹¹³⁸ Inviti ad eventi diversi da parte di Beretta si leggono in lettere da Lugano del 15 marzo 1968, del 30 dicembre 1968 e del 17 agosto 1969, tutte conservate in FGA, Bo, 408.

¹¹³⁹ Beretta ad Aristarco, Lugano, 30 dicembre 1967. FGA, Bo, 408. Il fascicolo del Fondo contiene i testi di alcuni interventi, talvolta riduzioni di articoli già pubblicati su *Cinema Nuovo*, di vario argomento, spesso polemici e sempre in linea con le battaglie critiche del loro autore.

conferenze tavole rotonde e dibattiti – talvolta accesi – dove cerca di difendere e diffondere le proprie idee sul cinema e promuovere i “propri” registi e film. Benché indubbiamente i viaggi siano d’aiuto ad Aristarco per creare e rafforzare una rete di collaborazione, che sfrutterà costantemente negli anni, i tentativi di creare una “Internazionale neo-realista” da parte di Aristarco avranno risultati modesti, se paragonati con il successo delle *Nouvelles vagues*, costante bersaglio polemico del critico.

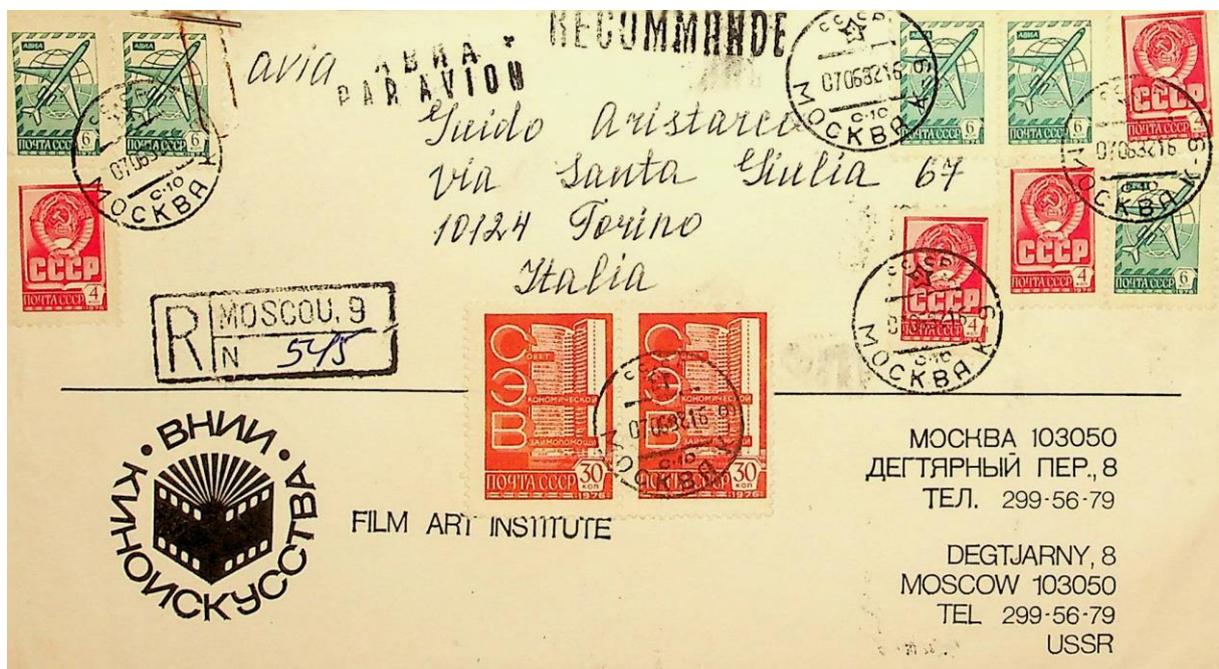
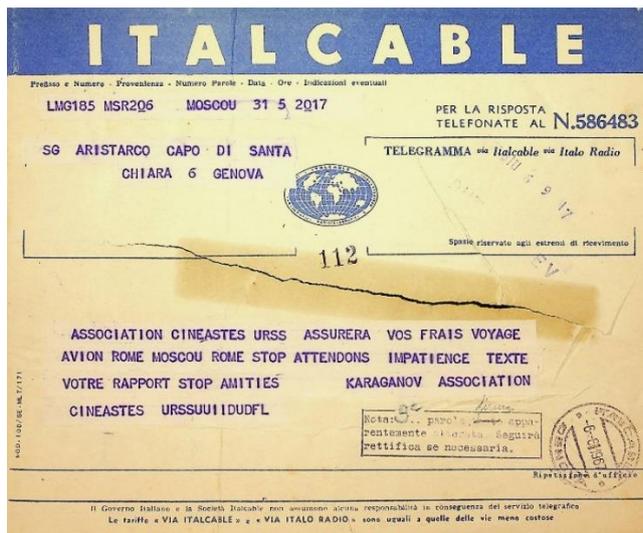


Figura 18 a-b Contatti con Mosca. Da documenti relativi a viaggi per festival e legami con Alexander Karaganov, vicepresidente dell'Associazione Cineasti dell'URSS. FGA, Bo, 392.

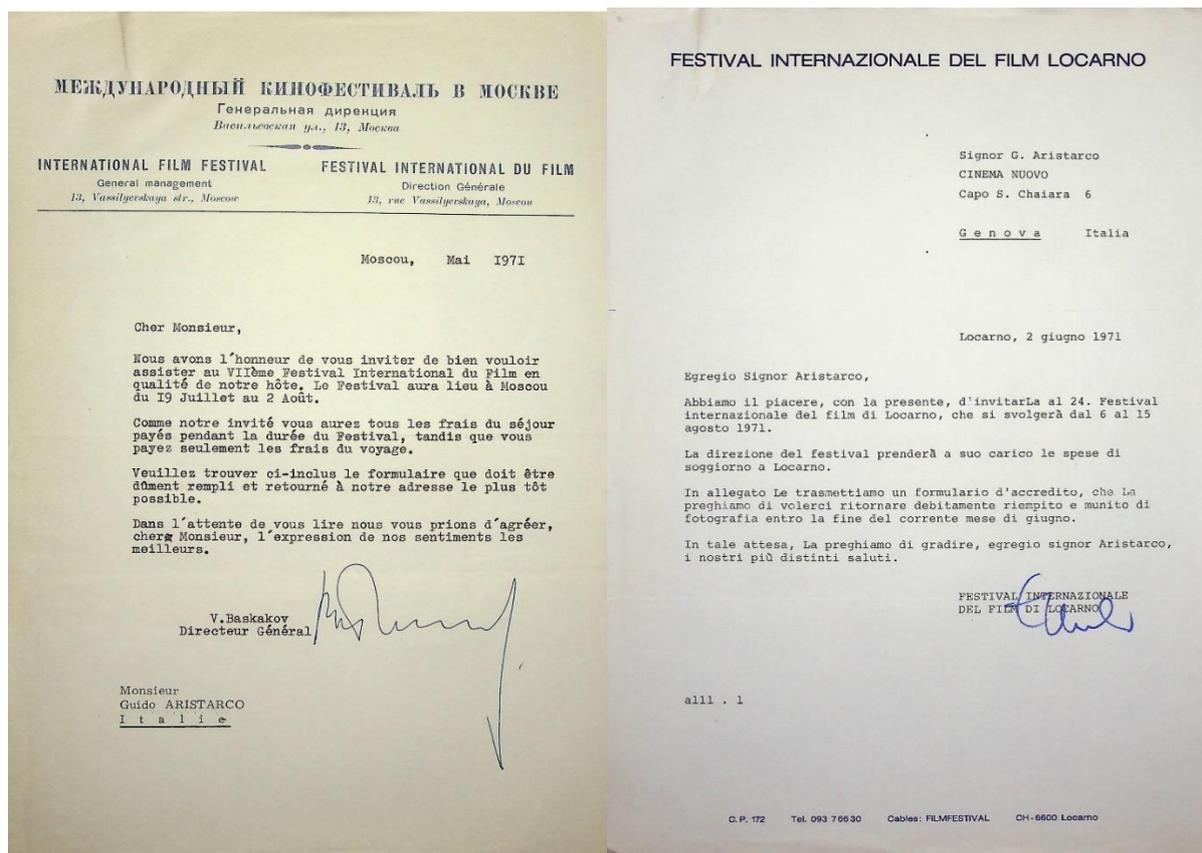


Figura 19 Lettere d'invito a festival cinematografici internazionali. FGA, Bo, 160.

7.2.2 Le Teoriche tradotte

Ormai affermatosi, assieme alla sua rivista, come una delle figure centrali del campo critico italiano, negli anni Sessanta Aristarco inizia a guardare con più frequenza all'estero per cercare nuovi sbocchi per la sua attività. Dal 1960 fino al 1963 Aristarco è indicato come redattore da Milano del periodico cinematografico argentino *Tiempo del Cine*, legato all'influente Cine Club Núcleo,¹¹⁴⁰ per il quale svolge lo stesso ruolo di quello dei

¹¹⁴⁰ In quegli anni, il direttore di *Tiempo del Cine* era Murió Salvador Sammaritano, fondatore nel 1954 e animatore del Cine Club Núcleo di Buenos Aires. In un'intervista realizzata decenni dopo, Sammaritano parla dell'orgoglio provato nel sapere che Aristarco, "uno dei critici cinematografici più severi e ortodossi, scrisse che era la migliore rivista cinematografica di lingua spagnola". Intervista di Mariane Pécora a Salvador Sammaritano pubblicata sul sito del Cine Club Núcleo. Pécora, Mariane, "Salvador Sammaritano. Pasi3n por el Cine", *Peri3dico VAS Buenos Aires*, 30 settembre 2005. Disponibile online: <https://www.periodicovas.com/salvador-sammaritano-pasion-por-el-cine/> (ultima consultazione 25 settembre 2023).

collaboratori stranieri di *Cinema Nuovo* descritti nel capitolo precedente: inviare prevalentemente articoli sul cinema del proprio paese e report da festival.¹¹⁴¹ Nel 1961 è pubblicata una traduzione francese del volume su *Rocco e i suoi fratelli* scritto da Aristarco con Gaetano Carancini per la collana Cappelli "Dal soggetto al film" curata da Renzi.¹¹⁴² Nel 1963 Aristarco avvia una collaborazione con il periodico francese *Etudes cinématographiques*, per il quale nel corso degli anni Sessanta e Settanta scrive una dozzina di articoli sul cinema italiano (Antonioni, De Sica, cinema e fascismo) o che riprendono temi a lui cari (teoria cinematografica, Lukács).

Con il graduale ampliamento della sua rete relazionale a partire dagli anni Sessanta, le prime trasferte estere e l'opera di promozione di collaboratori-ambasciatori come Zavattini o di referenti come lo spagnolo Muñoz Suay o il brasiliano Alex Viany, cresce anche all'estero la nomea di Aristarco come esperto di teoria e di cinema italiano. Evento importante in questo periodo, che segna una svolta nei rapporti con l'estero del critico, è la pubblicazione per Einaudi della seconda edizione rivista della *Storia delle teorie del film* nel 1960.¹¹⁴³ Le prime proposte di traduzione della prima edizione del volume erano arrivate nel 1953 dalla Francia, dove Bazin cercava di promuovere l'opera di Aristarco,¹¹⁴⁴ e nel 1955 dall'Argentina, quando il critico Mabel Itzcovich¹¹⁴⁵ aveva chiesto via lettera di poter tradurre in spagnolo il libro.¹¹⁴⁶ La traduzione francese, era stata inizialmente pensata per un'apparizione a puntate sui *Cahiers du cinéma* e in seguito come volume presso le *Editions du Seuil*, viene interrotta nel 1955 perché giudicata poco adatta al mercato francese;¹¹⁴⁷ la traduzione per il mercato argentino era stata presto abbandonata e Aristarco aveva perso i contatti con Itzcovich.¹¹⁴⁸ Se la prima edizione del 1951 non era riuscita a viaggiare oltreconfine, la seconda del 1960 ha una fortuna decisamente

¹¹⁴¹ Aristarco manda sei pezzi tra il settembre 1960 e l'ottobre 1963.

¹¹⁴² *Rocco et ses frères. De Luchino Visconti*, trad. Michèle Causse, Parigi, Buchet-Chastel, 1961. La presenza editoriale in Francia di Aristarco risale almeno al 1952 con l'articolo Aristarco, Guido, "Un exemple d'humanité", *Cahiers du Cinéma*, n.14, luglio-agosto 1952.

¹¹⁴³ Aristarco, Guido, *Storia delle teorie del film. Nuova edizione completamente riveduta e ampliata*, Torino, Einaudi, 1960.

¹¹⁴⁴ Luciano Foà (per Einaudi) ad Aristarco, Torino, 14 aprile 1953. FGA, Bo, 160.

¹¹⁴⁵ Critico cinematografico argentino, futuro redattore per *Tiempo de Cine*.

¹¹⁴⁶ Bruno Fonzi (ed. Einaudi) ad Aristarco, Milano 1 aprile 1955; Mabel Itzcovich ad Aristarco, Buenos Aires, 7 marzo 1955. Entrambe in FGA, Bo, 160. Nella sua lettera Itzcovich scrive che vorrebbe inserire la *Storia delle teorie* in una nuova collana di libri cinematografici.

¹¹⁴⁷ Wehrli, "Bazin/Aristarco. Une relation en montage alterné", cit., p. 79. Henri Agel pubblicherà un "adattamento" del volume (*Esthétique du cinéma*, 1957), con grande fastidio da parte di Aristarco, che lo accusa di plagio. *Ivi*, pp. 79-80.

¹¹⁴⁸ Aristarco a Itzcovich, Milano, 14 luglio 1956. FGA, Bo, 160.

maggiore e verrà tradotta in dieci lingue: tra il 1962 e il 1992 escono edizioni della *Storia delle Teoriche* in portoghese, giapponese, ungherese, rumeno, bulgaro, ceco, jugoslavo, russo, spagnolo e cinese.¹¹⁴⁹ Saranno presentati sotto due casi legati alle traduzioni in lingue straniere delle *Teoriche*, accomunati dalla mobilitazione di teorici celebri e traduttori improvvisati, ma dai campi culturali in gioco e dagli esiti completamente differenti.

I – *Eiga riron shi*: Aristarco tradotto in Giappone

Sorprendentemente, i primi segnali della possibilità concreta di un'edizione in lingua straniera della *Storia delle teoriche del film* giungono dal Giappone, un paese che era stato finora ignorato da Aristarco e, salvo casi sporadici, trascurato dal resto della critica cinematografica italiana. A riprendere il discorso su un'edizione tradotta del testo è Rudolf Arnheim con una lettera del dicembre 1959 da Tokyo, dove il teorico si trova in qualità di vincitore di una borsa per ricerca Fulbright della durata di un anno. Arnheim conosce Aristarco sin dal 1949 e negli anni ha instaurato un rapporto di amicizia e collaborazione con il critico.¹¹⁵⁰ Sapendo che Aristarco sta cercando di pubblicare le proprie opere in traduzione straniera¹¹⁵¹ e informato dell'imminente pubblicazione di una nuova edizione della *Storia delle teoriche*, Arnheim scrive da Tokyo:

¹¹⁴⁹ Ed. portoghese: *Historia das teorias do cinema*, Lisbona, Arcádia, 1961 (trad. Maria Helena Sacadura e Júlio Sacadura). Ed. giapponese: *Eiga riron shi*, Tōkyō, Misuzu shobō, 1962 (trad. Yoshimura Shinjirō e Matsuo Akira). Trad. ungherese: *A filmelméletek története*, Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1962 (trad. István Nemeskürty). Bulgara: *Istoriya na kino teoriyata*, Sofia, Nauka i izkustvo, 1965 (trad. Cristo Mutafoff). Ed. rumena: *Cinematografia ca arta. Istoria teoriilor filmului*, Bucarest, Meridiane, 1965 (trad. Florian Potra). Ed. russa: *Istorija teorij kino*, Mosca, Iskusstvo, 1966 (trad. Georgij Dmitrievič Bogemskij). Ed. cecoslovacca: *Dějiny filmových teorií*, Praga, Orbis, 1968 (trad. Eva Hepnerová e Ivo Hepner). Ed. spagnola: *Historia de las teorias cinematograficas*, Barcellona, Lumen, 1968 (trad. Andrés Boglár). Ed. cinese: *Dian ying li lun shi*, Pechino, Zhongguo dian ying chu ban she, 1992 (trad. Li Zhenglun).

¹¹⁵⁰ Arnheim ad Aristarco, s. l., 26 marzo 1949. FGA, Bo, 93. In questa prima lettera, scritta in italiano, Arnheim riprende i contatti con il campo critico del paese che aveva lasciato prima della guerra: "Sono contento che gli studiosi del cinema italiani si ricordano di me. [...] Ieri ho ricevuto il numero di Cinema (#9) e mi sono piaciuto di vedere quanto rassomiglia a quel che facevamo prima del '39 e che, in Italia, c'è sempre un interesse serio per i problemi cinematografici. Se potessi, avrei piacere di mandarle qualcosa di mio, ma siccome il tempo che mi rimane da scrivere è limitato debbo concentrare i miei sforzi sulle poche cose che sono più importanti per me in questo momento, cioè un libro sulla psicologia dell'arte e qualche articolo scientifico. Nel frattempo, le mando una bibliografia delle cose principali che ho fatte negli ultimi anni". Negli anni Cinquanta Arnheim fa visita ad Aristarco e, stando a un riferimento in una lettera, partecipa a uno dei corsi tenuti da Aristarco all'Università di Milano: "Ricordo sempre le discussioni a Milano, che mi davano il raro senso di essere compreso e di comprendere; e ricordo la vivace reazione degli suoi studenti". Arnheim ad Aristarco, s. l., 30 agosto 1959. FGA, Bo, 93.

¹¹⁵¹ Ne è informato sin dal 1953: "Ultimamente ho sentito parlare varie persone di traduzioni in inglese dei suoi libri, Hans Richter, Arthur Knight, S. Kracauer. Speriamo che qualche cosa ne venga fuori. Se avessi

Prima di tutto, le mie congratulazioni per la pubblicazione delle teoriche raddoppiate, libro molto utile e infatti unico. Sarei contento di riceverne una copia qui in Giappone il più presto possibile, non solo per leggerlo ma anche per vedere quel che si possa fare per ottenere una traduzione giapponese. Il nome di Aristarco è ben noto fra i cineasti di Tokyo, e mi sono state domandate informazioni appunto in riguardo alle Teoriche. Mi faccia sapere se lei ha già iniziato trattative con qualcuno qui in Giappone. In questo paese incantevole non si sa mai che cosa sia stato tradotto siccome qui sono soltanto vagamente consci della nozione del diritto d'autore. Quando un libro piace a qualche professore egli si mette a tradurlo e magari a pubblicare la traduzione, convinto in piena santa innocenza di rendere omaggio all'autore e senza domandare nessuno. Infatti mi hanno fatto vedere una edizione giapponese del mio libro sul cinema pubblicato venti anni fa come anche una edizione fotografata della traduzione britannica – ambedue pubblicate senza autorizzazione ma anche senza malizia o intenzione di frode. Quindi può darsi benissimo che lei esista in giapponese senza saperlo. In ogni caso mi faccia sapere presto quel che sa e cercherò di fare quel che posso.¹¹⁵²

Dopo che Aristarco aveva aiutato con successo Arnheim a pubblicare il suo *Film come arte* in Italia (Il saggiatore, 1960, trad. Paolo Gobetti, prefazione di Aristarco) quest'ultimo cerca di ricambiare. A Tokyo, Arnheim entra in contatto con accademici, critici ed esponenti dell'editoria cinematografica e sonda il terreno. In una lettera in italiano scritta al suo ritorno a New York, racconta:

Eccoci tornati a casa; e fra le cose che mi hanno indolcito l'incontro con le consuete cose sono state le copie della edizione italiana del mio libro. Si presenta benissimo e debbo ringraziarla di nuovo di tutte le fatiche che lei ha assunte durante una diecina di anni per far uscire il libro. Sono convinto che senza di lei non sarebbe uscito mai e certamente non in una edizione così ben curata. Debbo ringraziarla prima di tutto dell'introduzione che spiega e aggiunge tante cose; e mi faccia il piacere di dire a Gobetti quanto apprezzo la sua devota attenzione al mio testo Come è stato ricevuto il libro?¹¹⁵³

tempo mi offrirei come traduttore io, ma come si fa se si è tanto occupato dall'insegnamento universitario che non c'è tempo nemmeno per le proprie?". Arnheim ad Aristarco, s. l., 23 febbraio 1953. FGA, Bo, 93.

¹¹⁵² Arnheim ad Aristarco, Tokyo, 10 dicembre 1959. FGA, Bo, 160. Sull'incontro fra Arnheim e il cinema giapponese si veda Arnheim, Rudolf, "Reazione e progresso nel film giapponese", *Cinema Nuovo*, a. IX, n.144, marzo-aprile 1960, pp. 109-110.

¹¹⁵³ Arnheim ad Aristarco, New York, 10 novembre 1960. FGA, Bo, 160.

Riguardo alla *Storia delle Teoriche*, Arnheim ha finalmente notizie promettenti:

Prima che [lasciassi] il Giappone arrivarono pure due copie delle nuove Teoriche, una per me – ormai una bella addizione alla mia collezione di libri cinematografici – e una per il professor Hatano, il quale, come le dicevo, è in grado di interessarsi della traduzione giapponese. Per una fortunata coincidenza il professor Hatano si troverà a Milano fra poco e gli ho dato il suo indirizzo. Egli si trova in viaggio attraverso l'Europa, inviato dall'Unesco per studiare la *audiovisual education*, e spera molto di incontrarsi con lei. [...] È un uomo di larga cultura, membro attivo della Japan Film Society e molto attivo nella televisione educativa. Parla bene il francese e l'inglese e quindi [vi] intenderete. [...] E quando sederete insieme con Kanji Hatano – uomo che si intende delle cose culinarie – uomo che ricordatemi con un bicchiere di Valpolicella.¹¹⁵⁴

Hatano Kanji, docente di psicologia all'università Ochanomizu, studioso di teoria cinematografica e dei rapporti fra media e psicologia,¹¹⁵⁵ è colui che ha invitato Arnheim in Giappone,¹¹⁵⁶ ed è in rapporti con la prestigiosa casa editrice Misuzu Shobō, specializzata in letteratura, saggistica culturale e accademica, e in procinto di pubblicare una nuova traduzione di *Film come arte* di Arnheim. Come scrive Arnheim di ritorno in America, Hatano “è in grado di interessarsi della traduzione giapponese”.¹¹⁵⁷ Qualche mese dopo, un incontro informale a Milano fra Aristarco e Hatano, che sta girando per l'Europa, sembra avere esito positivo.¹¹⁵⁸ Nella primavera dell'anno seguente la Einaudi comunica ad Aristarco di aver iniziato le trattative con la Misuzu per un'edizione giapponese delle teoriche.

Nel settembre del 1961 due “giovani studiosi giapponesi della cinematografia italiana” scrivono ad Aristarco per informarlo di essere stati incaricati dalla Misuzu di scrivere una prefazione al testo e per chiedergli una foto con autografo per l'edizione giapponese. I due,

¹¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵⁵ Gli scritti di Hatano sulla critica e la teoria cinematografica e sul rapporto tra psicologia e cinema sono raccolti in Hatano Kanji, *Hatano Kanji zenshū. Eizō to kyōiku*, vol. 8, Shōgakukan, 1991.

¹¹⁵⁶ Sia Hatano che Arnheim pubblicano nel 1960 libri con la casa editrice Misuzu: il primo una traduzione con postfazione di “La psychologie de l'intelligence” di Jean Piaget, il secondo una nuova traduzione di *Film come arte (Geijutsu toshite no eiga, 1960)*. Hatano sarà anche uno dei traduttori di *Arte e percezione visiva (Bijutsu to shikakubi to sōzō no shinrigaku, 1963-1964)*.

¹¹⁵⁷ Arnheim ad Aristarco, New York, 10 novembre 1960. FGA, Bo, 160.

¹¹⁵⁸ “Il signor Hatano è poi venuto a Milano, abbiamo passato insieme una bella giornata”. Aristarco ad Arnheim, Milano, 26 novembre 1960. FGA, Bo, 160. Un biglietto di ringraziamento da parte di Hatano per l'ospitalità ricevuta durante il suo soggiorno a Milano è conservato in FGA, Bo, 274. Hatano riferirà di questo incontro nell'articolo Hatano Kanji, “Ōbei no eiga rironka o tazunete – Arisutaruko”, *Eiga hyōron*, v. 18, marzo 1961, p. 92.

Yoshimura Shinjirō e Matsuo Akira, non sono traduttori professionisti ma si interessano di cinema italiano e sono in modo diverso legati alla cultura cinematografica giapponese. Matsuo è redattore per una rivista di cinema, mentre Yoshimura, diplomatosi nel 1954 in lingua italiana,¹¹⁵⁹ lavora nell'ambito della distribuzione di cinema italiano in Giappone per la Toho-Tōwa e come collaboratore della Italifilm di Giuliana Stramigioli.¹¹⁶⁰ Yoshimura e Matsuo scrivono in italiano:

Siamo giovani studiosi giapponesi della cinematografia italiana. Come è noto, dopo la guerra, l'interesse del pubblico giapponese verso il cinema italiano si aumenta sempre più di ieri. Anche noi abbiamo l'opportunità di studiare meglio sul cinema italiano e d'indagare il suo orientamento, nel mezzo del "Cinema Nuovo" e delle altre pubblicazioni cinematografiche italiane.

E sulla *Storia delle teoriche* i due aggiungono (forse esagerando un poco):

Anche in Giappone questo Suo libro ha il massimo apprezzamento fra gli intellettuali cinematografici. E il suo libro tradotto da noi è molto aspettato e riceverà, crediamo, la migliore accoglienza. [...] Pensiamo che il suo libro è senza dubbio, pieno dei problemi significativi per i film d'oggi, in questo punto di vista, speriamo d'aver il suo messaggio ai lettori giapponesi [...].

La richiesta di un "messaggio rivolto ai lettori giapponesi", che diverrà la prefazione originale all'edizione giapponese, è reiterata da Yoshimura in una successiva lettera del 12 ottobre 1961. Nella stessa lettera, in risposta a una domanda dello stesso Aristarco,¹¹⁶¹ Yoshimura offre un breve resoconto della situazione del cinema italiano in Giappone:

Abbiamo visti quasi tutti i film italiani, importanti per la storia del film dopo la guerra, ma i film come "La terra trema" e "Cronaca d'un amore" non sono importati fino a oggi, e forse non c'è la nessuna possibilità d'essere importati. Durante questi due anni abbiamo visti i film, "La dolce vita", "Rocco e i suoi fratelli", "Generale della

¹¹⁵⁹ Watanabe Kazuhiro, "Nihon Itaria bunka kōryū no kakehashi toshite. Juriana Sutoramijōri no jiseki", *Shōwa no kurashi kenkyū*, vol. 15, marzo 2017, p. 43.

¹¹⁶⁰ Giuliana Stramigioli (1914-1988), nipponista e imprenditrice, è fondatrice nel 1949 e dirigente fino al 1961 della società di importazione ed esportazione cinematografica "Italifilm" (in giapponese *Itarifirumu*). Nello stesso periodo Stramigioli funge da rappresentante in Giappone di Unitalia Film. Grazie agli sforzi di Stramigioli sono distribuiti in Giappone diversi film neorealisti, che ottengono un grande successo critico, e sono organizzati a Tokyo i primi due "Festival del cinema italiano" (*Itaria eiga sai*) in Giappone (1955 e 1959). Su Stramigioli si veda Maurizi, Andrea; Ciapparoni La Rocca, Teresa (a cura di), *La figlia occidentale di Edo. Scritti in memoria di Giuliana Stramigioli*, Roma, Franco Angeli, 2012. Yoshimura ricorda il periodo passato presso la Italifilm in Yoshimura Shinjirō, "Tsuishō. Itarifirumusha", in *Itaria tosho - Biblioteca Italiana*, nuova serie, 33, 2005, pp. 2-8.

¹¹⁶¹ Lettera di Aristarco del 23 settembre non conservata.

Rovere”, “La notte brava”, “Era notte a Roma”, “Kapò”, “Il gobbo”. Questi film sino apprezzati artisticamente ottimi, ma non sono riusciti d’ottenere i grandi incassi. Per questo, i distributori dei film esteri vengono a pensare che i film artistici dei migliori registi italiani non possono garantire l’incasso commerciale minimo. Così via pensando. Il risultato è: noi, quelli che sostengono i film italiani, non potremo vedere quelli migliori. In questi giorni s’è annunciato che saranno sugli schermi “Avventura”, “Una ragazza con la valigia”, “I delfini” e “Che gioia di vivere”. Queste notizie ci hanno fatto piacere, ma sotto le situazioni d’oggi, non possiamo sperare che questi film avranno gran successo. Così, nel prossimo anno, sarà più difficile l’importazione dei migliori film italiani. Tenendo conto delle tali situazioni sfortunate, noi scriveremo una prefazione per il suo libro; senza dubbio, crediamo che tali situazioni saranno migliorate dopo breve tempo; si sa bene che gli intellettuali giapponesi sono potenti ammiratori del cinema italiano.

In una lettera del 3 novembre dello stesso anno Yoshimura conferma il completamento della traduzione, presenta ulteriori notizie sulla circolazione di cinema italiano in Giappone e contiene una proposta di scambio di informazioni. Scrive Yoshimura:

Noi siamo di 27 anni. Più di dieci anni fa, i capolavori del cinema neorealista ci avevano incantato; e per questo ci siamo stati laureati nel Corso Italiano dell’Università di Tokyo per gli Affari Esteri sette anni fa. E adesso io, Yoshimura, mi impiego alla Towa Film, ditta importatrice e distributrice di film stranieri, e Matsuo, mio amico, è redattore di una stampa cinematografica. Se lei vuole avere qualche cosa sul cinema giapponese, ce ne scrive: saremo cont[e]nti di fare per Lei. Stiamo preparando di spedire i libretti scritti in inglese sulle notizie del cinema nostro.

Lo scambio di lettere continua. Da una lettera a Yoshimura del 27 dicembre 1961 sappiamo che Aristarco aveva chiesto ai due giapponesi cinque copie di un non specificato libro del critico e storico del cinema Hazumi Tsuneo edito nel 1955.¹¹⁶² Sempre su probabile richiesta di Aristarco, i due promettono di spedirgli “qualche libro” in giapponese e chiedono all’Uni-Japan di inviare regolarmente al critico italiano il periodico *Japan Film Quarterly*. A inizio 1962 il volume esce finalmente in Giappone come *Eiga riron shi*,¹¹⁶³ corredato di una prefazione “ai lettori giapponesi” scritta appositamente da Aristarco e da una postfazione scritta da Yoshimura e Matsuo. La prefazione di Aristarco

¹¹⁶² Fra i libri di Hazumi pubblicati nel periodo risultano: il terzo e il quarto volume di *Shashin eiga hyaku nen shi*, entrambi del 1955 ed *Eiga sakuhin jiten*, del 1954, scritto con Shimizu Akira.

¹¹⁶³ 映画理論史, traduzione letterale del titolo italiano.

adatta per il pubblico giapponese alcune delle stesse delle questioni che il critico sta discutendo su *Cinema Nuovo* in questo periodo: l'arrivo delle nuove onde cinematografiche, il pericolo che corre la corrente realista, la necessità di "combattere la 'distruzione della ragione'" che affligge il cinema contemporaneo, una tendenza irrazionalista che per il critico rappresenta "tutto ciò che si oppone al raziocinio, che esclude che l'uomo possa modificare la vita, esserne protagonista e non già acritico e passivo spettatore".¹¹⁶⁴ Secondo Aristarco, in Italia come in Giappone il cinema sta pericolosamente regredendo dalla "possibilità concreta di sviluppo" rappresentata dal realismo verso "l'eliminazione di ogni prospettiva, della direzione di sviluppo, delle determinazioni sociali" rappresentata dalle nuove onde cinematografiche.

Ho molto apprezzato la prefazione di Kurosawa al libro che Joseph L. Anderson e Donald Richie hanno dedicato al cinema giapponese [...]. "Nel 1951 quando ricevetti il premio a Venezia con *Rashomon* - scrive Kurosawa - osservai che sarei stato più felice ed il premio avrebbe avuto maggior significato se avessi fatto, e il riconoscimento mi fosse venuto, per un film che mostrasse il Giappone d'oggi con lo stesso spirito con il quale *Ladri di biciclette* ha mostrato l'Italia del dopoguerra. E continuo ancora a pensare come allora, perché il Giappone produce film di vita contemporanea del calibro di quello di De Sica, pur producendo allo stesso tempo quei film, in costume, eccezionali o meno, che in gran maggioranza sono quelli che l'occidente ha visto e continua a vedere, della produzione giapponese". Perché non conosciamo, in Italia, le opere cui allude Kurosawa? Perché a Venezia si premiano *Rashomon* e *Marienbad*? [...] In Italia vorremmo conoscere meglio il cinema giapponese, e forse in Giappone si vorrebbe conoscere meglio il cinema italiano.¹¹⁶⁵

Scrive Aristarco ai suoi lettori giapponesi, continuando con una dichiarazione di guerra all' "irrazionalismo" di *L'anno scorso a Marienbad* (Resnais, 1961) e del cinema che rappresenta, e concludendo con una proposta che anticipa quello che sarà l'obiettivo delle sue riflessioni nel resto del decennio: "La cultura attraverso le vie indicate dal realismo può invece diventare, anche nel cinema, viva, nuova, operante. Mi auguro che questo libro contribuisca in qualche modo alla lotta contro la "distruzione della ragione". La postfazione dei due traduttori colloca il libro di Aristarco nel contesto culturale

¹¹⁶⁴ La prefazione di Aristarco è in *Ivi*, pp. 1-3. Gli estratti citati nel presente elaborato provengono da una copia del testo originale in italiano inviato da Aristarco a Yoshimura e Matsuo, conservato in FGA, Bo, 160.

¹¹⁶⁵ Aristarco si riferisce al saggio Anderson, Joseph Lewis; Richie, Donald, *Il cinema giapponese*, traduzione di Ettore Capriolo, Milano, Feltrinelli, 1961.

giapponese del periodo e comincia con un accenno al successo dei film neorealisti italiani nel Giappone del dopoguerra:

Quando abbiamo visto le varie opere definite genericamente come neorealismo del dopoguerra, abbiamo ricevuto un forte shock e siamo stati presi da un entusiasmo difficile da controllare. Anche se le reazioni possono differire a seconda delle diverse condizioni di vita, esperienze e conoscenze, riteniamo che moltissimi spettatori abbiano provato come noi emozioni complesse. Ed è indubbio che oggi, trascorso un decennio, resti in qualche modo traccia dell'influenza di quelle opere nel nostro modo di guardare e nel nostro atteggiamento verso la vita. [...] Aristarco, l'autore di questo libro, ritiene che il cinema sia uno dei fenomeni culturali e ripudia la cosiddetta "arte per l'arte". Se si guardano i film neorealisti e si riflette sul loro orientamento e impatto, l'atteggiamento di Aristarco risulta del tutto naturale. E non è una cosa da poco il fatto che lui lo aveva da subito annunciato a gran voce, in un periodo in cui per molte persone permaneva una evidente incomprensione nei confronti del cinema. A tal fine, nel precedente libro *L'arte del film* lui aveva combattuto la doppia battaglia di rafforzare e universalizzare il cinema e, allo stesso tempo, attaccare l'idea dell'arte per l'arte. Lui dice che "oggi non ci sono quasi più persone che negano l'artisticità del cinema" e forse in Europa è così. Ma, nel caso del nostro paese, pare quasi che dopo la guerra l'incomprensione sia aumentata.¹¹⁶⁶

Ricollegandosi ai dibattiti coevi sulle riviste giapponesi intorno alle trasformazioni subite dal cinema a seguito della diffusione degli apparecchi televisivi nel paese, Yoshimura e Matsuo discutono l'importanza della teoria cinematografica per la comprensione del fenomeno cinematografico nei suoi aspetti passati e futuri.

Non abbiamo intenzione di discutere del declino dell'industria cinematografica ma, se si pensa che cinema non è per forza qualcosa che si vede nelle sale e se si prende il punto di vista della cultura visuale, si può affermare che l'attuale grande diffusione della televisione abbia trasformato l'industria cinematografica. L'incomprensione che lamentiamo è nell'atteggiamento di gran parte degli spettatori cinematografici e di parte degli addetti ai lavori nei confronti del cosiddetto cinema di qualità. E inoltre, il loro atteggiamento negativo è in realtà il risultato di una consapevolezza in precario equilibrio derivante dall'intera cultura e dalle condizioni sociali del Giappone odierno. L'appello di Balázs affinché il cinema diventasse parte del

¹¹⁶⁶ Yoshimura Shinjirō; Matsuo Akira, "Atogaki" [Postfazione], in Aristarco, Guido, *Eiga riron shi*, trad. di Yoshimura Shinjirō e Matsuo Akira, Tōkyō, Misuzu shobō, 1962, p. 370. Originale in giapponese.

pensiero di tutti oggi è ancora attuale; anche se tale appello, che lui aveva diretto solo all'intelligenza, va esteso fino al pubblico di massa e, oltretutto, devono esserci le condizioni per correggere la direzione del pensiero del pubblico.¹¹⁶⁷

Yoshimura e Matsuo cercano anche di "preparare" il lettore giapponese all'atteggiamento rigoroso e a tratti intransigente di Aristarco, associando il suo stile e i suoi giudizi al campo critico di sinistra del dopoguerra.

Se non si riflette su queste condizioni, non potrà essere valido quello Aristarco afferma, ossia che si sia necessariamente destinati a proseguire verso un realismo ancora più adeguato, risultante dal superamento del neorealismo e del realismo socialista. In questo libro, lui si esprime con concisione e con audacia, a volte in un modo che si potrebbe considerare dogmatico, e fa anche delle proposte. Per comprendere meglio la sua posizione e sapere da dove derivi la sua audacia, è necessario considerare che lui, prima e dopo la guerra, è stato un membro importante dei gruppi progressisti presenti nel mondo del cinema italiano. È un fatto ben noto che le riviste "Cinema" e "Bianco e Nero" hanno dettato teoricamente la direzione del cinema italiano del dopoguerra. Anche in questo libro sono citati molti neorealisti provenienti da quelle due riviste che esercitarono una grande influenza sulla cultura italiana del dopoguerra. [...] Oggi ci sono sia molti cineasti italiani progressisti che sostengono le sue affermazioni, sia una verifica pratica della realtà (come ad esempio nel recente "Rocco e i suoi fratelli" di Visconti); si può quindi affermare che il suo tono sicuro e deciso è una conseguenza naturale di questi sviluppi.¹¹⁶⁸

Il libro ottiene una buona accoglienza dall'*eiga rondan*, l'establishment della critica cinematografica del tempo¹¹⁶⁹ e in particolare, riferisce Yoshimura, da Iwasaki Akira, più autorevole esponente della critica marxista, teorico del cinema realista e autore nel 1956 del primo libro in giapponese sulla storia della teoria cinematografica.¹¹⁷⁰ La

¹¹⁶⁷ *Ivi*, p. 371. I due traduttori si stanno riferendo alla prefazione di Aristarco, "L'arte del film", cit., pp. V-VI.

¹¹⁶⁸ Yoshimura a Matsuo, "Atogaki", cit., p. 372.

¹¹⁶⁹ Fukuda Sadayoshi, "Arisutaruko 'Eiga rironshi' oyobi watashi no hansei", *Eiga hyōron*, v. 16, ottobre 1959, p. 72.

¹¹⁷⁰ Scrive Yoshimura in italiano: "La nostra traduzione è accolta con' simpatia dai critici e giornalisti giapponesi, come abbiamo già scritto a Lei: per esempio Akira Yuwasaki [*sic*], uno dei critici progressivi, scrive sul Giornale Asahi [*Asahi shinbun*], il più grande giornale del Giappone, come segue 'È il libro che ha la reputazione internazionale e di cui abbiamo desiderato a lungo la pubblicazione della traduzione. Come il titolo ci dimostra, è il migliore studio che Dott. Aristarco ha introdotto e sistemato le varie principali teoriche cinematografiche create e proposte dai grandi teorici per questi cinquanta anni. Dott. Aristarco è un discepolo di Gramsci, quindi la sua narrazione storica è piena della penetrazione acutissima e profonda... Questa opera è la storia delle teoriche del film ed, allo stesso tempo, del movimento artistico del film...'"

pubblicazione giapponese della *Storia delle Teoriche* coincide da un lato con un periodo di rinascita per la critica cinematografica di sinistra – con un aumento di articoli e recensioni di ispirazione marxista su riviste importanti come *Kinema junpō* ed *Eiga hyōron* – e dall'altro con l'avvio della pubblicazione in giapponese delle opere di Gramsci con curatela dello storico italianista Yamazaki Isao.¹¹⁷¹ Come scrive Yoshimura,

Gli intellettuali giapponesi si [sono] già interessati del Gramsci, ma hanno conosciuto solo il suo nome, perciò si può dire che la traduzione delle sue opere è indispensabile e di gran valore nel campo degli studi socialistici nel nostro paese. Per noi queste sue opere rivoluzionarie significano un migliore insegnante che ci permette di comprendere meglio le situazioni del cinema italiano nel dopoguerra e specialmente la Sua opera. In ogni caso la nostra traduzione, credo, è monumentale nel campo della letteratura filmica in Giappone come quella delle opere scelte di Gramsci, e speriamo che potremo avere più occasioni d'introdurre gli studi sul film in Italia ai giapponesi.¹¹⁷²

Yoshimura ad Aristarco, Tokyo, 26 aprile 1962. FGA, Bo, 160. Non è stato possibile individuare il testo originale pubblicato da Iwasaki. Il libro di Iwasaki sulla teoria cinematografica è *Eiga no riron*, Tōkyō, Iwanami, 1956.

¹¹⁷¹ *Guramushi senshū*, 6 voll., Tōkyō, Gōdō shuppansha, 1961-1964.

¹¹⁷² Yoshimura ad Aristarco, Tokyo, 26 aprile 1962. FGA, Bo, 160. In questa lettera, l'ultima inviata da Yoshimura fra quelle oggi conservate tra le carte aristarchiane, il traduttore giapponese menziona l'invio ad Aristarco di una copia della traduzione della *Storia delle teoriche* e del volume *Japanese Movies* di Donald Richie (Japan Travel Bureau, 1961) e promette l'invio dei volumi di Hazumi.

RUDOLF
ARNHEIM

x
no.499, 7-chome, Koyama-cho,
Shinagawa-ku, Tokyo
10 dicembre

Caro Aristarco,
Sono rimasto contento di ricevere la sua lettera del
3 dicembre e rispondo subito.
Prima di tutto, le mie congratulazioni per la pubbli-
cazione delle teoriche raddoppiate, libro molto utile
e infatti unico. Sarei contento di riceverne una copia
qui in Giappone il più presto possibile, non solo per
leggerlo ma anche per vedere quel che si possa fare
per ottenere una traduzione giapponese. Il nome di
Aristarco è ben noto fra i cineasti di Tokyo, e mi
sono state domandate informazioni appunto in riguardo
alle Teoriche. Mi faccia sapere se lei ha già iniziato
trattative con qualcuno qui in Giappone. In questo
paese incantevole non si sa mai che cosa sia stato
tradotto siccome qui sono soltanto vagamente consci
della nozione del diritto d'autore. Quando un libro
piace a qualche professore egli si mette a tradurlo
e magari a pubblicare la traduzione, convinto in piena
santa innocenza di rendere omaggio all'autore e senza
domandare nessuno. In fatti mi hanno fatto vedere una
edizione giapponese del mio libro sul cinema pubblic-
ato venti anni fa' come anche una edizione fotografata
della traduzione britannica -- ambedue pubblicate senza
autorizzazione alcuna ma anche senza malizia o inten-
zione di frode. Quando si può darsi benissimo che lei
esista in giapponese senza saperlo. In ogni caso mi
faccia sapere presto quel che sa e cercherò di fare
quel che posso.

Ho scritto a Mondadori oggi stesso chiedendogli di
affrettare la pubblicazione del nostro libro. Vedremo.
Sembra che Feltrinelli si sia deciso a pubblicare
l'edizione italiana del mio A&VP, di che sono molto
contento. Il contratto si dovrebbe firmare in gennaio.
Ho avuto notizie di Kracauer, il quale ha finito il
libro e si sente debitamente rallegrato e alleggerito.
Essendo caduto qui fra le mani di alcuni cinemanici
ho visto alcuni film giapponesi, tedeschi ecc., fra di
loro uno buono, Ukigusa (Floating Grass) di Ozu. Ho
anche studiato l'uso della televisione nelle scuole
giapponesi. Sebbene debbo confessare che le mie fatiche
letterarie non riflettono questi nuovi stimuli; infatti
sto scrivendo un saggio pesante su un simbolo visivo
della Cina taoistica. Come vede sono incorrignibile.

Il Giappone è magnifico e le lo raccomando. Però bisog-
na sapere o il tedesco o l'inglese ~~ma~~ siccome l'ita-
liano non lo parla nessuno. Dovrebbe assaggiare però
la cucina italiana autentica di Tokyo fabbricata dagli
indigeni e accompagnata da dischi di O Sole Mio: si
mangia benissimo. Mi saluti la signora e la pittricetta
dal suo

Se vede Bonfà,
me lo saluti!

teorico puro

Figura 20. Arnheim ad Aristarco. FGA, Bo, 160.

6, Settembre, 1961

Dott. Aristarco

Siamo giovani studiosi giapponesi della cinematografia italiana. Come e' noto, dopo la guerra, l'interesse del pubblico giapponese verso il cinema italiano si aumenta sempre piu' di ieri. Anche noi abbiamo l'opportunita' di studiare meglio sul cinema italiano e d'indagare il suo orientamento, nel mezzo del "Cinema Nuovo" e delle altre pubblicazioni cinematografiche italiane.

Adesso abbiamo quasi finito di tradurre il Suo notevole libro "Storia delle teorie del film (seconda edizione)". Anche in Giappone questo Suo libro ha il massimo apprezzamento fra gli intellettuali cinematografici. E il Suo libro tradotto da noi e' molto aspettato e riceverà, crediamo, la migliore accoglienza. Si pubblicherà nel novembre: la società editrice MISUZU ci ha dato l'occasione d'introdurre il Suo libro ai lettori giapponesi.

Pensiamo che il Suo libro e' senza dubbio, pieno dei problemi significativi per i film d'oggi, in questo punto di vista, speriamo d'aver il suo messaggio ai lettori giapponesi, e poi abbiamo un'altro desiderio: società editrice spera d'inserire la Sua fotografia con firma, quindi, se possibile, Le preghiamo di spedire una copia di foto.

Abbiamo scritto a lei per la prima volta e chiesto tanto e speriamo di non disturbarla.

In attesa della Sua gentile risposta, inviamo a Lei i piu' distinti saluti nostri.

SHINJIRO YOSHIMURA

AKIRA MATSUI

indirizzo: 1-13 ASAHIGAOKA NERIMA-KU, TOKIO, GIAPPONE

*Finale
Renan*

*Shinjiro Yoshimura
Akira Matsui*

Figura 21. Lettera di Yoshimura e Akira ad Aristarco

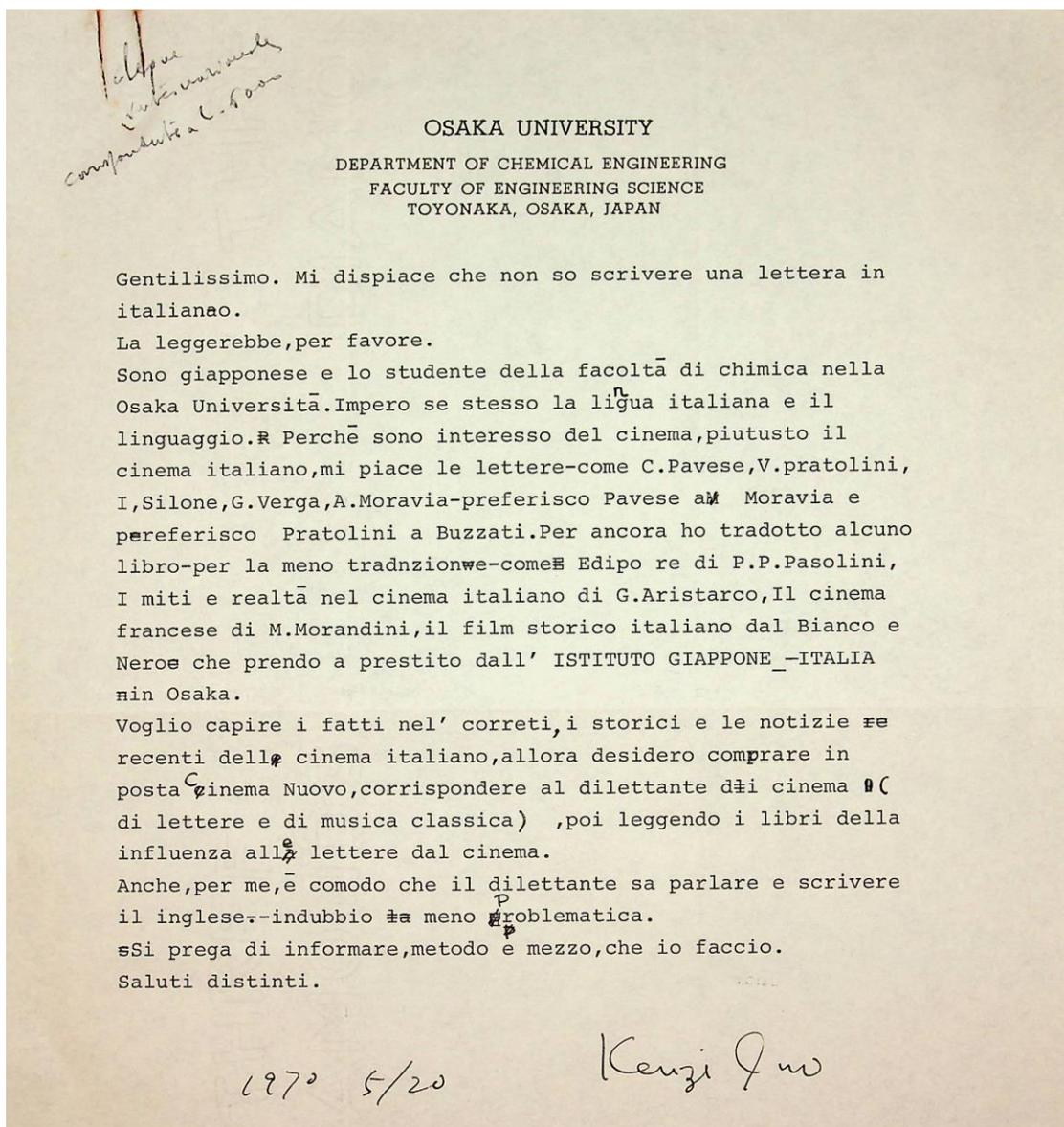


Figura 22 Cinema Nuovo in Giappone: lettera in italiano dello studente Kenji Inu alla redazione di Cinema Nuovo. Osaka, 5 maggio 1970. La sua richiesta è riportata su C.N. n. 212 luglio-ago 1971, p. 313.

II - Per un'edizione di *A History of Film Theory*

Se in Giappone, anche in un periodo di sconvolgimento del campo critico come i primi anni '60, un testo di introduzione alla storia della teoria cinematografica (europea) viene tradotto e riscuote un certo interesse, negli Stati Uniti Aristarco riesce a far pubblicare solamente alcuni articoli sul cinema italiano e reportage dal Festival di Venezia per *Film Culture*,¹¹⁷³ ma non le sue opere maggiori come le *Storia delle teorie*.

¹¹⁷³ Cfr. cap. 6.

Dopo la pubblicazione della prima edizione della *Storia delle teoriche* nel 1951, Aristarco cerca per quasi vent'anni di far tradurre il testo in inglese e di farlo pubblicare negli Stati Uniti. Le lettere e gli altri documenti associati ai tentativi di un'edizione in area anglosassone del libro sono numerosi, coprono un arco di tempo che va dal 1953 al 1971 e testimoniano il coinvolgimento di personalità legate in vario modo alla cultura cinematografica del tempo. Aristarco ricorre all'aiuto di alcune figure residenti negli Stati Uniti con cui ha legami di collaborazione come Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, Hans Richter e Lewis Jacobs.

Già nel 1952 Aristarco fa i primi tentativi per piazzare il proprio testo in America. Da alcune lettere del 1953 sappiamo che Richter,¹¹⁷⁴ Arnheim e Kracauer¹¹⁷⁵ offrono il proprio aiuto, anche fungendo da intermediari fra Aristarco e possibili editori. Richter e Kracauer contattano Arthur Knight, critico cinematografico della *Saturday Review of Literature*, che però declina la richiesta di una recensione in quanto il libro non è ancora stato pubblicato in lingua inglese.¹¹⁷⁶ Kracauer e Knight suggeriscono che la strada più facile è quella di passare prima dall'Inghilterra per poi riproporre il testo lì tradotto e pubblicato a un editore statunitense.¹¹⁷⁷ Nel settembre 1954 Richter scrive ad Aristarco per consigliargli di rivolgersi per una traduzione inglese a Frank Ponzi, un artista italoamericano suo collaboratore che vive in Inghilterra.¹¹⁷⁸ Aristarco autorizza subito Ponzi a tradurre il testo, concedendogli il 50% sui diritti di traduzione.¹¹⁷⁹ In una lettera del dicembre del 1954 Ponzi comunica di aver letto la *Storia delle teoriche* e che la traduzione può essere avviata.¹¹⁸⁰ Sarà però la sua ultima missiva. Nonostante un tentativo nel luglio del 1956 da parte di Aristarco di avere notizie da Ponzi circa la traduzione,¹¹⁸¹ il progetto di un'edizione in inglese della *Storia delle teoriche* si arena di nuovo.

¹¹⁷⁴ Richter ad Aristarco, New York, 8 gennaio 1953. FGA, Bo, 160.

¹¹⁷⁵ Sul coinvolgimento di Arnheim e Kracauer si veda la già citata lettera Arnheim ad Aristarco, s. l., 23 febbraio 1953. FGA, Bo, 93.

¹¹⁷⁶ "With your book things prove to be difficult, alas. Hans Richter has entrusted Mr. Arthur Knight [...] he seems really to have done everything he could, but the result has been negative so far. My advice is that you try first to place the book in England. Why don't you approach Mr. Paul Rotha [...]?". Kracauer ad Aristarco, s. l., 7 febbraio 1954, FGA, Bo, 160.

¹¹⁷⁷ Kracauer ad Aristarco, s. l., 7 maggio 1954, FGA, Bo, 160.

¹¹⁷⁸ Richter ad Aristarco, Southbury, 4 settembre 1954. FGA, Bo, 160.

¹¹⁷⁹ Aristarco a Ponzi, Milano, 27 ottobre 1954. FGA, Bo, 160.

¹¹⁸⁰ Ponzi ad Aristarco, Londra, 15 dicembre 1954. FGA, Bo, 160.

¹¹⁸¹ Aristarco a Ponzi, Milano, 11 luglio 1956. FGA, Bo, 160.

Mr. Guido Aristarco
Cinema Nuovo
Via Enrico Noe, 25
Milano, Italy

Dear Mr. Aristarco:

Even though I did not write to you for months, I often thought of you with the most vivid sympathy because of the ordeal you had to undergo. No longer being able to read Italian, I could not follow the events closely, but at least I realized that you were surrounded by the best of friends and this will have given you some happiness after all.

With your book things prove to be difficult, alas. Hans Richter had entrusted Mr. Arthur Knight -- a common friend who is the film reviewer of the "Saturday Review of Literature" and well-versed in these matters -- with the task of trying to place it. I had a long talk with Mr. Knight about the affair. Well, he seems really to have done everything he could, but the result has been negative so far. What makes the American publishers reluctant to go ahead is in his opinion the fact that your book includes so many quotes from sources which have already been presented here to the full. No doubt this is a stupid and superficial reason, yet there it is. My advice is that you try first to place the book in England. Why don't you approach Mr. Paul Rotha in its behalf? He is so nice and helpful. Once an English version has appeared, I am sure some American publisher will take over.

Thank you for "Cinema Nuovo". I enjoy greatly having it and my impression is that it is full of zest and life. I am glad that you by and by publish the fragments I sent you. Is there any reaction of interest to them? And when will Mondadori bring out my "Caligari"?

Bien des souvenirs.

Cordially yours,

Siegfried Kracauer

Siegfried Kracauer

Figura 23 Lettera da Siegfried Kracauer, New York, 7 febbraio 1954. FGA, Bo, 160.

Arnheim e Richter non si dimenticano del forte desiderio di Aristarco di vedere tradotto in inglese il suo libro e con l'uscita della seconda edizione del volume ricominciano a sondare il mercato editoriale anglosassone.¹¹⁸² Tornato negli Stati Uniti dal Giappone nell'autunno del 1960, Arnheim convince il suo editore americano, la University of California Press, a esaminare il testo per un'eventuale pubblicazione.¹¹⁸³ Ancora una volta

¹¹⁸² In una cartolina del 1960, Richter si congratula con Aristarco per la pubblicazione della seconda edizione della *Storia delle teoriche*, che definisce "libro meraviglioso" e un'opera unica, almeno nel mercato inglese e tedesco. Richter ad Aristarco, Southsbury, 8 agosto 1960. Originale in francese. FGA, Bo, 160.

¹¹⁸³ Arnheim ad Aristarco, New York, 10 novembre 1960. FGA, Bo, 160. La lettera indica un rapporto abbastanza stretto fra gli "agenti" di Aristarco negli Stati Uniti: "Mi trovo occupatissimo da tante cose. Ho appena guardato il libro di Kracauer, che si presenta molto bene. Ho passato una serata con Rotha [...] p.s. Grazie delle copie di Cinema Nuovo".

però il progetto non prosegue e dovrà passare quasi un decennio prima che, per la terza e ultima volta, possano ricominciare le trattative per un'edizione in inglese.

Anche questa volta non è Einaudi ma un contatto personale di Aristarco ad avviare le trattative. Lewis Jacobs, che aveva visto alcuni suoi articoli pubblicati su *Cinema Nuovo* e per il quale Aristarco ha scritto la prefazione italiana a *L'avventurosa storia del cinema americano* nel 1966. Nel maggio del 1969 arriva una richiesta da *Film Quarterly*, a cui collabora Jacobs, di una copia da recensire sulla rivista della *Storia delle teorie*.¹¹⁸⁴ Nel marzo 1971 Jacobs scrive ad Aristarco di aver parlato di *A History of Film Theory* con diversi editori, anche se “[n]one of them want to go to the expense of an English translation without having read some of it in English”.¹¹⁸⁵ Una settimana dopo però John H. Hochmann, senior editor della Art Book Division della Praeger Publishers, contatta Aristarco per chiedere informazioni sui diritti di traduzione della *Storia delle teorie*.¹¹⁸⁶ Infine, in ottobre Hochmann comunica ad Aristarco che “After long (maybe prolonged) consideration, we have decided that the expense of translating Sig. Aristarco’s book is just too great for us to take up the option for the English-language rights”.¹¹⁸⁷

L'arenarsi dei numerosi progetti di una traduzione inglese della *Storia delle teorie* consente di rilevare i confini – o i limiti – della rete aristarchiana. Il fallimento a inserirsi nel mercato anglosassone e il successo in quello giapponese sono anche legati agli squilibri di potere e capitale fra differenti campi culturali nazionali o, tornando a Even-Zohar, alle dinamiche di circolazione di “repertori” tra un sistema culturale e l'altro. Se negli Stati Uniti Aristarco è pubblicato *Film Quarterly* in quanto critico “italiano”, un esperto “indigeno”, ma il suo libro sulla teoria giunge in un mercato dove gli studi sull'argomento sono prerogativa di altri autori, in Giappone invece è preso in considerazione in quanto studioso di cinema europeo, “occidentale”; come esperto in cose ancora considerate prettamente “occidentali” degli stessi critici giapponesi come la teoria del cinema. Il primo saggio sulla teoria cinematografica giapponese – *Nihon eiga rironshi* di Satō Tadao – uscirà infatti solo nel 1977, mentre tutti precedenti testi giapponesi sulla

¹¹⁸⁴ *Film Quarterly* ad Aristarco, New York, 7 maggio 1969. FGA, Bo, 160.

¹¹⁸⁵ Jacobs ad Aristarco, New York, 15 marzo 1971. FGA, Bo, 160. Nella lettera Jacobs suggerisce: “Would it be possible to have a chapter or two translated there in English – it could be even a literal translation – so that I could show it to them? [...] I have told them it was an important book and should be published, I would also to see your newest *The dissolution of reason*”.

¹¹⁸⁶ Hochmann ad Aristarco, New York, 23 marzo 1971. FGA, Bo, 160.

¹¹⁸⁷ Hochmann ad Aristarco (tramite Ingrid B. Josephson, International Famous Agency), New York, 25 ottobre 1971. FGA, Bo, 160.

teoria cinematografica trattano esclusivamente autori europei. Negli anni della traduzione del libro di Aristarco, la “teoria cinematografica” (*eiga riron*) discussa e studiata dai critici cinematografici giapponesi è europea, rivelando un atteggiamento che Gerow ha definito “theory complex”¹¹⁸⁸ e che è connesso un perdurante (e auto-orientalista) senso di inadeguatezza riguardo al medium “occidentale” che traspare da molte discussioni teoriche pubblicate sulla stampa giapponese specializzata dell’epoca.

Nel loro insieme, le lettere relative alle edizioni straniere della *Storia delle teoriche* mostrano, nei vari tentativi di traduzione e pubblicazione, la preminenza della rete personale di Aristarco rispetto all’azione dell’editore. Raramente Einaudi prende l’iniziativa e ha un ruolo attivo in merito alle edizioni straniere, più spesso si nota l’effetto fruttifero del capitale sociale aristarchiano; e Aristarco sa sfruttare con perseveranza e con una certa destrezza i propri legami con esponenti del campo della cultura cinematografica di altri paesi. Benché il loro tema principale sia la traduzione della *Storia delle teoriche*, queste lettere contengono inviti, richieste, proposte da Aristarco ai suoi corrispondenti. Proposte di collaborazione, richieste di articoli o altro materiale da pubblicare, inviti a lezioni o conferenze suggeriscono non semplicemente, o solamente, una situazione di *do ut des*, dove ad esempio *Cinema Nuovo* pubblica i loro scritti e loro fanno pubblicare quelli di Aristarco (o comunque ci provano), ma un lento processo di costruzione di legami stabili, di creazione di una équipe di collaborazione, di una redazione allargata.

In alcuni casi, i traduttori delle *Teoriche* instaurano con Aristarco un rapporto di collaborazione più articolato, che esula dal solo lavoro di traduzione del libro. Ad esempio, la traduzione russa, uscita nel 1966, è opera di un collaboratore, amico di lunga data e quasi coetaneo di Aristarco: Giorgio Boghemsy (1920-1995), impiegato presso la casa editrice moscovita Isskustvo in qualità di esperto di cinema e cultura italiana e collaboratore di periodici cinematografici sovietici.¹¹⁸⁹ Il carteggio Aristarco-Boghemsy

¹¹⁸⁸ Riferendosi alle affermazioni dello stesso Satō circa la difficoltà di individuare una teoria cinematografica giapponese “autoctona”, Gerow evidenzia “the compulsion in Japan to fret over the existence of film theory in Japan- what one could call a “theory complex” - to both forget theory and remember it in a different form, to insist Japan has no film theory but still “to formulate a schematic notion of the capacity of film”. Gerow, Aaron, “Introduction. The Theory Complex,” in *Decentering Theory. Reconsidering the History of Japanese Film Theory, Review of Japanese Culture and Society*, n. 22, dicembre 2010, p. 4.

¹¹⁸⁹ Giorgio Boghemsy è il nome con cui sono firmate le lettere in italiano del traduttore ad Aristarco, anche se la traslitterazione dal cirillico del suo nome completo è Georgij Dmitrievič Bogemskij. Si è scelto di mantenere qui la grafia usata nelle lettere.

copre un periodo di oltre trent'anni e testimonia un rapporto di amicizia e sostegno reciproci che porta non solo a scambi di idee, notizie, libri, articoli e fotografie ma anche a viaggi nei rispettivi paesi.¹¹⁹⁰ Ad esempio, nella più vecchia lettera del carteggio conservata nel Fondo, risalente all'ottobre del 1956, Boghemsy ringrazia Aristarco per l'invio di libri italiani e di numeri di *Cinema Nuovo* al fine di agevolare il "lavoro di studio e di divulgazione delle notizie sul cinema italiano" della casa editrice Isskustvo.¹¹⁹¹ In cambio, Boghemsy invia due raccolte di scritti scelti di Pudovkin ed Ejzenstejn, un volume sulla storia del cinema sovietico edito da Isskustvo e la sua traduzione di *Il cinema italiano* (Parenti, 1953) di Carlo Lizzani.¹¹⁹² In una successiva lettera scritta nell'aprile 1958 Boghemsy menziona l'invio di "più di 90 foto dei film sovietici da Lei da tanto tempo richieste", scrive di aver ricevuto e tradotto la sceneggiatura di *Il ferroviere* di Germi, chiede sia copie di libri di Guanda o Cappelli che alcuni numeri di *Cinema Nuovo* per un'eventuale traduzione del *Diario zavattiniano* e promette l'invio di "tutte le nostre edizioni sul cinema italiano e le altre per le quali avrò interesse".¹¹⁹³ O ancora, in una lettera dell'ottobre 1960 Boghemsy fornisce ad Aristarco informazioni sul cinema russo ottenute da esperti locali e si offre di inviare libri utili alle sue ricerche, chiedendo in cambio libri italiani sul cinema e consigli su che autori italiani (e che testi dello stesso Aristarco) inserire in un'antologia di saggi sul cinema contemporaneo da pubblicare per Isskustvo.¹¹⁹⁴ O come in un biglietto del dicembre 1964 dove, oltre agli auguri per il nuovo anno, Boghemsy annuncia l'invio in anteprima di alcune bozze per un volume su Ejzenstejn in fase di pubblicazione e chiede materiale di carattere critico e biografico per un futuro articolo su Mastroianni.¹¹⁹⁵ Anche altre lettere del carteggio testimoniano questo rapporto di amicizia e cooperazione, con una alternanza di biglietti di auguri, inviti, invii e richiesta di pubblicazioni e informazioni. Questi scambi bidirezionali di testi e informazioni fra due culture cinematografiche – materiali sul cinema italiano in cambio di materiali su quello sovietico – proseguono in maniera abbastanza regolare negli anni. Come autore di saggi sul cinema italiano e traduttore, oltre alle *Teoriche*, di sceneggiature e scritti di cineasti italiani, Boghemsy trova in Aristarco un consulente esperto e un prezioso intermediario con case editrici o di produzione italiane per il reperimento dei

¹¹⁹⁰ Il carteggio, oggi suddiviso fra Bologna e Roma, contiene lettere in italiano scritte tra il 1956 e il 1990.

¹¹⁹¹ Boghemsy ad Aristarco, Mosca, 2 ottobre 1956. FGA, Ro, Corrispondenza Bi-Bu.

¹¹⁹² *Ibidem*.

¹¹⁹³ Boghemsy ad Aristarco, Mosca, 2 aprile 1958. FGA, Ro, Corrispondenza Bi-Bu.

¹¹⁹⁴ Boghemsy ad Aristarco, Mosca, 2 ottobre 1960. FGA, Ro, Corrispondenza Bi-Bu.

¹¹⁹⁵ Boghemsy ad Aristarco, Mosca, 19 dicembre 1964. FGA, Ro, Corrispondenza Bi-Bu.

testi da tradurre in russo.¹¹⁹⁶ Come direttore di una rivista cinematografica e attento osservatore del cinema di area sovietica, Aristarco si avvale dei contatti di Boghemsy con il campo della critica cinematografica e dell'editoria culturale russa per procurarsi informazioni di prima mano, testi in esclusiva e rare immagini per arricchire l'archivio fotografico di *Cinema Nuovo*.

Aristarco riesce a costruire legami transnazionali che portano frutti sul lungo periodo, ponti fra sistemi nazionali diversi appartenenti al più ampio polisistema della cultura cinematografica. Come si è già sostenuto,¹¹⁹⁷ la critica cinematografica può funzionare come agenzia di mediazione culturale e spazio di passaggio per pratiche ed esperienze diverse da un sistema all'altro, facilitando quelle "interferenze" generatrici di nuovi saperi di cui scrive Even-Zohar.¹¹⁹⁸ Alla redazione vera e propria e ai collaboratori abituali di *Cinema Nuovo* si uniscono così corrispondenti dall'estero e coloro che intervengono più sporadicamente ma con una certa regolarità negli anni. Questa comunità allargata partecipa non tanto alla vita editoriale di *Cinema Nuovo* quanto a quella professionale del suo direttore. Lo stesso "collaboratore" di fatto è chiamato a collaborare in diversi contesti che vedono la presenza e il contributo di Aristarco: non solo la rivista ma anche l'università, i convegni e i festival, i saggi e le altre pubblicazioni. In aggiunta, nel caso della fortuna della traduzione giapponese fra la critica di sinistra o della diffusione successiva in Sud America del testo grazie alle traduzioni in spagnolo e portoghese, si può forse parlare di un funzionamento delle reti di scambio socialiste di cui parla Salazkina, una serie di ponti transnazionali, alternativi ai canali dei grandi festival europei o all'influenza statunitense, per la diffusione di teorie e ideologie fra culture cinematografiche lontane. Come scrive Salazkina, la *Storia delle teoriche* di Aristarco

became an essential reference point for the postwar generation of filmmakers, and his editorial activities for the journal *Cinema Nuovo* created an important bridge between the prewar Marxist film discourse and the theoretical apparatus of Latin American "Third Cinemas." The reports on the development of revolutionary

¹¹⁹⁶ L'opera di Boghemsy comprende, ad esempio, una raccolta di sceneggiature di film italiani (*Stsenarii ital'yanskogo kino*, 1958), la monografia *Vittorio De Sica* (1963), la curatela di una raccolta di interviste, recensioni e ricordi di e su Fellini (*Federico Fellini. Stat'i, interv'yu, retsenzii*, 1968), una raccolta di racconti sulla Resistenza di autori italiani (*Soprotivleniye zhivet. Antifashistskiye povesti*, 1977) e due storie del cinema italiano (*Kino Italii segodnya*, 1977, sul cinema contemporaneo; *Kino Italii. Neorealizm, 1939-1961*, 1989 sul neorealismo).

¹¹⁹⁷ Cfr. cap. III.

¹¹⁹⁸ Even-Zohar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", cit., p. 47.

cinemas and the interviews (with practitioners of New Cinema in Latin America and important figures in Euro-American film culture such as Siegfried Kracauer) that he published in *Cinema Nuovo* were an important source of information for a growing global network of leftist artists and intellectuals.¹¹⁹⁹

¹¹⁹⁹ Salazkina, Masha, "Moscow, Rome, L'Havana. A Film Theory Roadmap", *October*, n. 139, 2012, p. 109.

Mosca, 12 marzo 1960
Oktjabr'skaia ul. 4 kv. 7a

Caro Aristarco!

Ho ricevuto oggi la Sua lettera e ieri la nuova edizione del Suo libro. La ringrazio vivamente.

Sono lieto di confermare che la Casa Ed. "Iskusstvo" ("L'Arte") mi ha assicurato che "Storia delle teorie del film" sarà tradotta. Spero di avere la "ordinazione" formale per cominciare il lavoro di traduzione nel aprile prossimo. In ogni caso La terrò informato.

Finalmente ho trovato "Petz Chlebnik" tra le opere incomplete di Leone Tolstoj - è un breve racconto, ma finora non sono invece riuscito di comprare il volume stesso (N°29 delle opere complete) - non lo vendono a parte. Ma senz'altro lo farò avere presto.

Le invio l'"Antologia delle sceneggiature italiane" e la mia traduzione del libro di Lizzani a parte. Quando li riceverà voglia confermare. Prego di scusarmi che lo faccio soltanto adesso: tutte e due libri sono stati esauriti subito e finora non avevo le copie disponibili.

Ho trasmesso la Sua domanda al Prof. Lebedev. Lui Le invia i suoi saluti e Le scriverà direttamente.

Con i migliori saluti

Suo Giorgio Boghmesky

Figura 24 Lettera da Giorgio Boghmesky, Mosca, 12 marzo 1960. FGA, Bo, 28.

MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET ÉS FILMARHIVUM
INSTITUT DES SCIENCES DU FILM ET CINEMATHEQUE HONGROISE

Budapest XIV., Vorosilov út 97
Telefon: 429-597

*

Budapest, 10 Marzo 1961.

Egregio Signor Direttore!

L'Istituto Scientifico Cinematografico Ungherese, mi ha incaricato a suo tempo, di tradurre la sua opera: "Storia delle teorie del film", per proprio uso. Ho compiuto l'incarico con grande piacere e con sommo interesse, poiché io stesso sono capo reparto della sceneggiatura allo studio "Budapest", dunque un po' anche del mestiere. Il lavoro ha suscitato l'interesse degli editori ungheresi e vorrebbero pubblicarlo. Naturalmente, saranno loro che si rivolgeranno ufficialmente e direttamente a lei signor direttore, per i particolari necessari in questa occasione. Siccome non dubito della conclusione di un accordo, visto la sua simpatia testimoniata ripetutamente nella sua opera per la letteratura cinematografica ungherese, il mio desiderio sarebbe di aggiungere alla edizione ungherese una prefazione. Ora io credo, che nessun meglio di lei potrebbe introdurre presso ai lettori ungheresi questa sua opera, / edizione 1960/ ed io me ne farei interprete con una fedele traduzione. Se questa mia idea, non fosse la sua, mi permetterei di scrivere io la prefazione, ma per questo mi occorrerebbero almeno i principali e necessari dati sulla sua vita e sulla sua attività letteraria, che io personalmente seguo già da anni, perché ciò richiesto dalla mia stessa attività. Accanto alle mie opere sulla storia della letteratura ungherese, ho scritto anche un trattato con tema simile al suo: "Storia dell'estetica cinematografica ungherese", dalle origini al 1950". Tra le mie traduzioni figurano novelle di Pirandello e di Italo Calvino.

In attesa della sua gentile risposta, le porgo i miei più distinti saluti.

István Nemeskürty

István Nemeskürty

Candidato dell'Accademia
delle Scienze Ungheresi.

Capo reparto Sceneggiatura allo Studio
Film Budapest.

Indirizzo:
Budapest.
IX. Ipar u. 11.

Figura 25 Lettera dal traduttore ungherese István Nemeskürty, Budapest, 10 marzo 1961. FGA, Bo, 160.

CRISTO MUTAFOFF
Journaliste
rue Venelin, 24
SOFIA — BULGARIE

Le 10 - III -
Sofia

1965

Caro Aristarco,

rispondo subito alla sua lettera di 20 febbraio. Le cose con il libro vanno bene. Abbiamo ricevuto anche la seconda parte delle illustrazioni da "Meridiane". Adesso tutto è nelle mani del redattore tecnico del libro. Appena avro notizie non mancherò di informarVi.

Ho parlato anche con il redattore capo della nostra rivista Emil Petroff, il quale è anche Presidente dell'Unione dei cineasti bulgari. Per ciò che riguarda l'articolo su Fellini potremo aspettare un pò. Vi preghiamo di inviarci i articoli su Visconti e quello sul cinema italiano dal 45 a oggi i quali saranno pubblicati nella rivista. Le potremo usare anche per un volume sul cinema Italiano a mia cura che sarà pubblicato nel prossimo anno dalla stesa casa editrice che pubblica "Le Teoriche". Circa la Vostra visita in Bulgaria il nostro presidente ha detto che sempre sarete nostro ospite gradito e resta a Voi di precisare la data che è opportuna per Voi. Sarete ospite dell'Unione dei cineasti bulgari e anche, si capise, mio ospite personale. Spero che Vi facciamo un buon programma e avrete la possibilità di conoscere bene la Bulgaria e la nostra cinematografia.

Forse ci rivedremo quest'anno a Venezia. Ancora non ho ricevuto l'invito ufficiale, ma credo che arriverà a tempo e non come l'anno passato nell'ultimo momento quando non era possibile di pren-

dere il pasaporto. Credo che anche un mio film sarà inviato alla sezione dei film documentari. In ogni modo ho un grande desiderio di visitare L'Italia, dove non sono stato mai fino ad ora. Speriamo che durante 1965 questo desiderio si attuá.

Vi ringrazio per i numeri arretrati di "Cinema Nuovo" e di "Cinema". Quando sarete in Bulgaria avrete l'occasione di vedere personalmente che tutti i numeri sono preziosamente conservati. Perciò la prego di mettere il mio indirizzo nella lista e di far provvedere la regolare spedizione della rivista a me.

Oggi scriverò anche al editore Mursia per il "Mestiere del critico" - forse potremo usare una parte per il volume sul cinema Italiano. Scriverò anche a Kracauer in Inglese, perché mi pare che lui non conosce l'Italiano. Sarò lieto di popolarizzare anche il suo nuovo libro appena avro la coppia.

Restando in attesa dei articoli per la rivista Vi invio i miei migliori saluti e anche quelli dei Vostrí amici della redazione,

C. Mutafoff

Figura 26 a-b Lettera dal traduttore bulgaro Cristo Mutafoff, Sofia, 10 marzo 1965. FGA, Bo, 160.

7.3 Cambio di campo (1970-1996)

La posizione quasi-egemonica conquistata da Aristarco nel campo della critica italiana degli anni Cinquanta, ottenuta grazie a un'instancabile attività critica, teorica e polemica, viene veramente contesa solamente nel decennio successivo. Al modello realista, per il quale la critica aveva lottato unita negli ultimi vent'anni, cominciano a essere accostati nuovi modi di valutare e studiare il cinema. La critica cerca nuovi stimoli in discipline come la semiotica, la psicologia o la sociologia, e trova nuovi temi e oggetti di analisi sia trasferendo la propria attenzione dal realismo all'avanguardia e alle nuove onde, sia cominciando a interessarsi, con meno sensi di colpa, al cinema di genere e commerciale. Nuove riviste nate nel decennio – come *Cinemasessanta*, *Giovane critica*, *Cinema & Film*, *Ombre rosse* – invadono e conquistano lo spazio critico che era stato di *Cinema Nuovo*.¹²⁰⁰ Essendo “la testata che più intende rimanere fedele a determinati presupposti e parole d'ordine”,¹²⁰¹ nel corso degli anni Sessanta la rivista di Aristarco diventa sempre più isolata, perde collaboratori, viene attaccata da riviste più giovani e battagliere e, con ulteriori irrigidimenti dei parametri di giudizio ed espulsioni di voci autocritiche, va ad occupare “una sorta di dimensione atemporale” e a perseguire “una politica culturale che si chiude a riccio in presenza di fenomeni non coincidenti o non previsti negli archetipi critici”.¹²⁰²

La spaccatura, che segna la crisi della critica classica, è esemplificata secondo Brunetta da due “atti critici” fondamentali di quegli anni, che generarono una vasta eco: la pubblicazione del monumentale *Il dissolvimento della ragione* di Guido Aristarco¹²⁰³ e la tavola rotonda *Per una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico* (Pesaro, giugno 1966).¹²⁰⁴ Se, proponendo l'impiego per la critica di strumenti come la linguistica e lo strutturalismo, la tavola rotonda pesarese segna l'inizio della ricerca semiotica del

¹²⁰⁰ Pezzotta, Alberto, *La critica cinematografica*, seconda edizione, Roma, Carocci, 2018, pp. 35-36.

¹²⁰¹ Brunetta, Giampiero, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Bari, Laterza, 2007, p. 97.

¹²⁰² *Ivi*, p. 114.

¹²⁰³ Aristarco, Guido, *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*, Milano, Feltrinelli, 1965.

¹²⁰⁴ La tavola rotonda si tiene alla “Mostra del nuovo cinema di Pesaro” del 1966 e del 1967. Fra i partecipanti ai due incontri: Umberto Eco, Gianfranco Bettetini, Pier Paolo Pasolini, Roland Barthes e Christian Metz. Gli interventi sono raccolti in *Per una nuova critica. I convegni pesaresi (1965-1967)*, Venezia, Marsilio, 1989.

cinema in Italia,¹²⁰⁵ *Il dissolvimento* è invece “il momento più impegnativo e complesso” dell’attività critico-teorica di Aristarco, la cui lunga prefazione assume la caratteristica di un manifesto per la costruzione di una teoria marxista cinematografica.¹²⁰⁶ Ne *Il dissolvimento della ragione* Aristarco si dichiara innanzitutto seguace di Gramsci e Lukács, interessato a un’opera d’arte che sappia armonizzare forma e contenuto, che quindi unisca una funzione estetica con una politica capace di indagare il mondo e contribuire a mutarlo. Tanto il cinema commerciale che l’arte per l’arte sono accusate di andare in una direzione sbagliata; tanto un’arte senza ideologia quanto la sola tecnica priva di individualità artistica non bastano a cogliere la realtà, per Aristarco, che sottolinea la necessità di uscire sia dalla falsa oggettività di ispirazione naturalista che sia dalla falsa soggettività del cinema “esistenzialista” e d’avanguardia al momento in voga.¹²⁰⁷ Compito dei cineasti è di rifiutare un’idea di cinema come puro escapismo e di estendere gli orizzonti del pubblico evitando però la pura avanguardia o il formalismo fine a sé stesso, che rifuggendo questioni storiche o ideologiche, finiscono col creare opere reazionarie.¹²⁰⁸ Nella densa prefazione che precede una ricca antologia di recensioni-saggio aristarchiane, il critico presenta i “criteri metodici e metodologici” alla base del suo lavoro critico:

Sono per l’appunto e anzitutto quelli indicati da Gramsci. Come in ogni altra attività artistica, anche nel cinema le opere che hanno una validità estetica sono poche, e il fenomeno si presenta nel film in misura ancora più estensiva, essendo il suo arco storico assai corto, limitato. È naturale che anche e in particolar modo nel cinema pochissime siano le voci, le personalità, le opere capaci di parlare oggi e domani. [...] A parte il valore estetico, e anche notevole, che alcuni film esaminati possono avere ed hanno, e che comunque il tempo consentirà meglio di verificare nel processo di una incessante revisione critica, per il resto ci siamo attenuti a un esame prevalentemente culturale.¹²⁰⁹

Seguendo l’insegnamento di Gramsci, Aristarco afferma che l’attività critica deve avere “un aspetto positivo, il quale, se non può essere artistico, per le ragioni obiettive accennate, può essere appunto culturale; e allora non tanto varrà il singolo film, salvo casi eccezionali, quanto gruppi di lavori messi in serie per tendenza culturale e tematica”.¹²¹⁰ In polemica

¹²⁰⁵ Casetti, Francesco, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993, p. 146.

¹²⁰⁶ Brunetta, “Il cinema italiano contemporaneo”, cit., p. 100.

¹²⁰⁷ Aristarco “Il dissolvimento”, cit., pp. 62-65.

¹²⁰⁸ *Ivi*, pp. 28-30.

¹²⁰⁹ *Ivi*, p. 24.

¹²¹⁰ *Ivi*, p. 25.

con il nuovo cinema francese, inglese o americano supportato da tanti critici anche in Italia, Aristarco si rifà a Lukács, alla “modernità in senso tecnico-espositivo” di questi film o delle novità tecniche del cinema sovietico contrappone il “movimento verso qualcosa di veramente nuovo” rappresentato dalla “riproduzione creativa della realtà”.¹²¹¹ Sia il passaggio dalla cronaca neorealista al realismo critico degli anni Cinquanta che il rifiuto delle “avanguardie” (le nuove onde cinematografiche) dei Sessanta, sono coerenti con il costante atteggiamento di verifica critica della cultura che Aristarco cerca di praticare:

Prendere atto delle gravi e drammatiche contraddizioni da cui la nostra epoca in ogni suo campo è attraversata e cercare di capire, senza limitarci a un’accurata diagnosi [...]; conoscere insomma cos’è la realtà, tornare a una rinascita del suo significato nell’accezione marxiana, per uscire contemporaneamente e dall’oggettività del neopositivismo e dalla soggettività dell’esistenzialismo [...]. Una verifica che si esaurisce fuori del contesto marxiano, per sua definizione verifica continua, sarebbe davvero, a noi sembra, per usare la terminologia di De Sanctis, un tornare indietro [...].¹²¹²

Concludendo, Aristarco dichiara che poiché qualsiasi opera “non può non avere un contenuto, non essere cioè legata a un mondo intellettuale e morale” lui non teme di ammettere di essere un “contenutista”, ossia di cercare di contribuire con le proprie analisi “all’affermarsi di una nuova cultura nel cinema, di una nuova concezione del mondo contro altre concezioni del mondo e altre culture”.¹²¹³ Pubblicato nel 1965, *Il dissolvimento della ragione* rappresenta la summa, o il testamento, di anni di riflessione teorico-metodologica sulla pratica critica, ma giunge in momento in cui ormai il panorama critico sta mutando; tra Aristarco e gli strutturalisti di Pesaro o tra le nuove generazioni critiche non ci sono punti di incontro, e proprio quando il primo “tenta di sviluppare con ordine e rigore ideologico un discorso sul metodo”, i secondi “in modo disorganico, approssimativo, intuitivo e asistemico, lanciano nuove ipotesi, avanzano proposte irrelate con il discorso sinora seguito”, conquistando in poco tempo una posizione di autorevolezza e legittimità nel campo della cultura cinematografica italiana.¹²¹⁴

¹²¹¹ *Ivi*, pp. 52-53.

¹²¹² *Ivi*, p. 108.

¹²¹³ *Ivi*, p. 110.

¹²¹⁴ Brunetta, “Il cinema italiano contemporaneo”, cit., pp. 101-102.

7.3.1 Dalla redazione alla cattedra: Aristarco docente universitario

Sempre più marginalizzato dai nuovi entranti nel campo della critica, Aristarco trova un nuovo campo in cui esercitare la propria autorità. Il rinnovamento degli anni Sessanta è infatti parallelo a un'altra svolta fondamentale: l'ingresso del cinema nell'università italiana. L'ingresso dell'insegnamento del cinema nell'università italiana avviene per gradi e coinvolge personalità diverse per formazione e provenienza professionale.¹²¹⁵ In Italia, il cinema è presente nel mondo accademico sin dall'immediato dopoguerra con l'istituzione, a partire dal 1949, dei Centri universitari cinematografici (CUC) e con alcuni corsi pionieristici di filmologia. Per tutti gli anni Cinquanta, i CUC hanno un ruolo importante di diffusione di cultura cinematografica e si registra un aumento di lezioni e seminari sul cinema in diversi atenei e istituti di ricerca. Nel gennaio del 1961, grazie agli sforzi dello storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti e di Luigi Chiarini, viene inaugurato presso la Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pisa quello che è considerato il primo vero corso universitario di Storia e critica del cinema in Italia. Quattro anni dopo, nel maggio del 1965, si tiene il primo esame di abilitazione alla libera docenza in Storia e critica del film, mentre nel gennaio del 1968 è indetto il primo concorso per la carica di professore straordinario in Storia e critica del cinema. A ottenere un incarico sono alcuni dei principali protagonisti della cultura cinematografica italiana del tempo: Mario Verdone e Pio Baldelli, che risultano vincitori nel 1965, e Luigi Chiarini, Giuseppe Sala e Guido Aristarco, che, dopo il concorso del 1968, diverranno professori ordinari rispettivamente a Genova, Urbino e Torino.

¹²¹⁵ Negli ultimi anni diverse iniziative editoriali e alcuni convegni sono stati dedicati alla storia dell'insegnamento e della ricerca del cinema nell'università italiana. In particolare, si rimanda a Bruni, David; Floris, Antioco; Locatelli, Massimo; Venturini, Simone (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Roma, Carocci editore, 2016; Bruni, David; Floris, Antioco; Locatelli, Massimo; Venturini, Simone (a cura di), *Il cinema come disciplina. L'università italiana e i media audiovisivi (1970-1990)*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2020; Carluccio, Giulia; D'Aloia, Adriano (a cura di), *L'invenzione del futuro. Trent'anni di cinema, media e università in Italia*, Venezia, Marsilio, 2022.

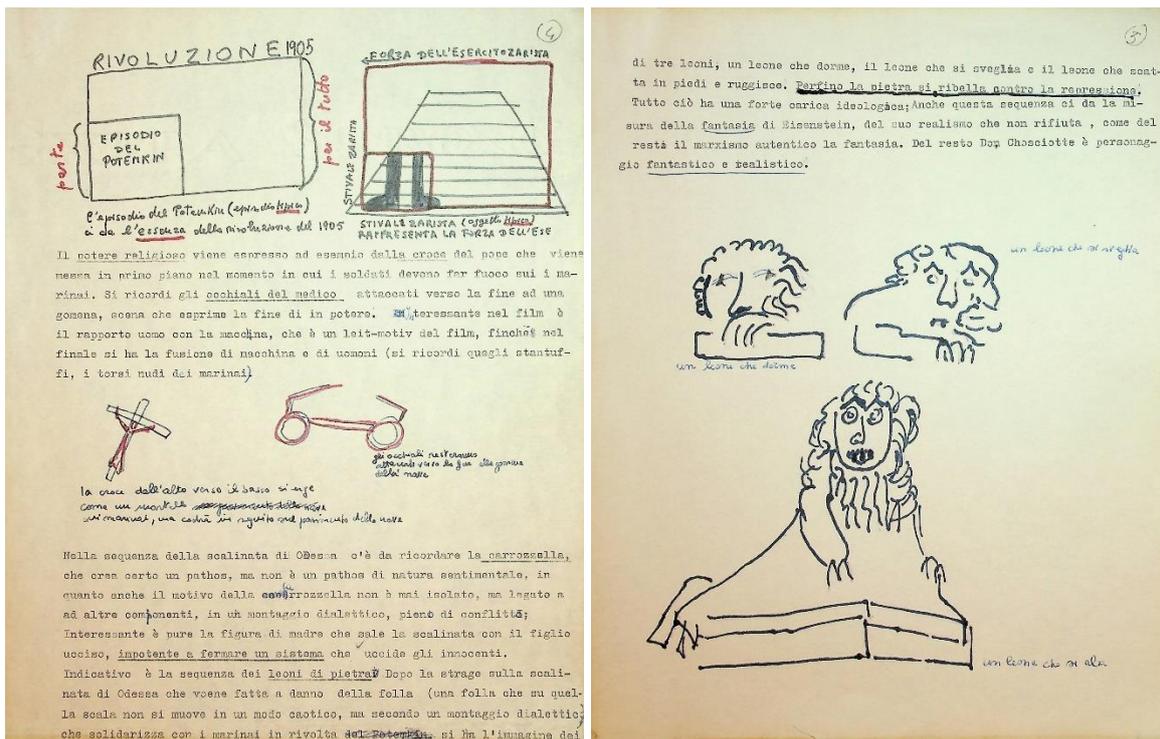
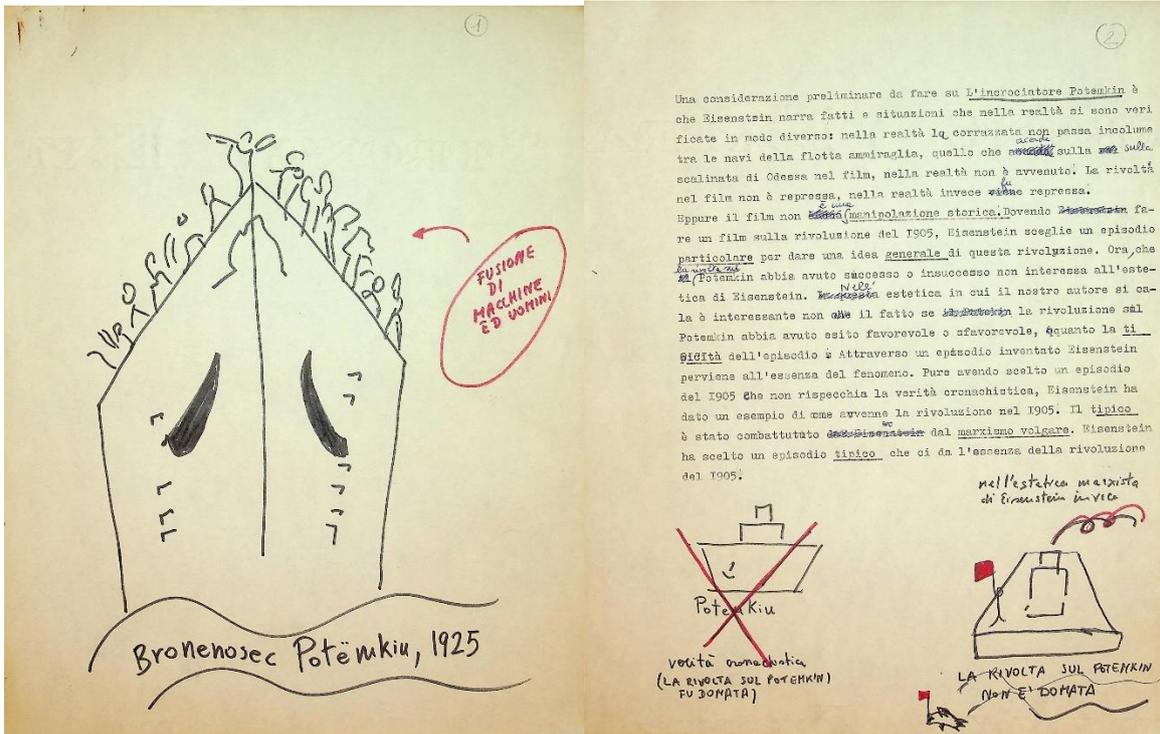


Figura 27 a-b-c-d Estratto da appunti per lezioni all'Università di Torino (Anno Accademico 1971-1972). FGA, Bo, 495.

Quando nel 1970 Aristarco inizia a insegnare a Torino, presso la Facoltà di Magistero, la storia e la critica del cinema si è appena istituzionalizzata, ma non ha ancora trovato una piena legittimazione, è ancora una disciplina che ricopre un ruolo "ancillare e subordinato ad assetti e polarità precostituite" e resta legata a corsi di laurea e facoltà afferenti a

discipline umanistiche che godono di maggior prestigio come Lettere, Filosofia o Storia dell'arte.¹²¹⁶ Malavasi ha individuato due “modelli generali di presenza e valorizzazione” del cinema nelle università italiane nati in questi anni, in parte, come sostiene, legati alle facoltà che ospitano curriculum a tema cinema, in parte però anche condizionati dalla personalità del docente.¹²¹⁷ L'ingresso di questa giovane disciplina provoca una certa ostilità da parte delle istituzioni universitarie, che si oppongono anche apertamente all'introduzione di curriculum dedicati al cinema nei propri atenei e che, in alcuni casi, finiscono con l'influenzarne la natura.¹²¹⁸ Se da un lato alcuni insegnamenti concepiscono il cinema come un “fatto complesso, da indagare nel dialogo interdisciplinare” con filosofia, psicologia, pedagogia o sociologia ma senza omettere “il piano della ricostruzione storica, della riflessione estetica o dell'analisi linguistica”, un secondo modello affronta il cinema “prevalentemente in chiave letteraria, storica, estetica, formalistica, in dialogo con (ma anche subordinate a) la storia del teatro e della letteratura”.¹²¹⁹ Queste due modalità di approccio al cinema e di trasmissione del sapere “proprio perché si svolgono in contesti avvertiti come in alternativa, se non, sotto il profilo culturale, in opposizione, scorrono al lungo su binari paralleli e distanti”.¹²²⁰ Agli attriti fra la nuova disciplina e quelle già istituzionalizzate si sovrappone dunque un conflitto interno fra i nuovi entranti per rivendicare per sé stessi quelle che Bourdieu chiama “proprietà pertinenti” o “proprietà legittime”, ossia le condizioni e i criteri di appartenenza al campo disciplinare e le forme di capitale specifico che esso può accordare.¹²²¹ In breve, negli stessi anni, in Italia iniziano a insegnare sia studiosi interessati a un dialogo fra cinema e nuovi quadri di ricerca (Gianfranco Bettetini, Enrico Fulchignoni) e una “vecchia guardia”, distinta dai primi non tanto per differenza anagrafica, quanto perché legata a riferimenti estetici e modelli di analisi risalenti all'anteguerra (Chiarini, Mario Verdone, Vito Pandolfi).

¹²¹⁶ Bruni, David; Floris, Antioco; Locatelli, Massimo; Venturini, Simone, “Introduzione”, in *Dallo schermo alla cattedra*, cit., pp. 23-24.

¹²¹⁷ Malavasi, Luca, “Il cinema come disciplina. Il caso genovese”, in *Dallo schermo alla cattedra*, cit., pp. 145-146.

¹²¹⁸ Sulla “guerra culturale” tra vecchie e nuove discipline nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta si veda, ad esempio, il lungo e acceso dibattito che accompagna l'istituzione del primo DAMS - Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo presentato in AA. VV., *No Dams. 50 anni del corso di laurea in Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo*, Bologna, Pendragon, 2021. Cfr. anche Grüning, Barbara, Santoro, Marco, Gallelli, Andrea, “Discipline and (academic) tribe. Humanities and the social sciences in Italy”, in Fleck, Christian, Karady, Victor, Duller Matthias (a cura di), *Shaping Human Science Disciplines. Institutional Developments in Europe and Beyond*, Palgrave, 2018, pp. 147-188.

¹²¹⁹ Malavasi, “Il cinema come disciplina”, cit., p. 146.

¹²²⁰ *Ivi*, p. 147.

¹²²¹ Bourdieu, Pierre, *Homo Academicus*, Bari, Edizioni Dedalo, 2013, pp. 48-50.

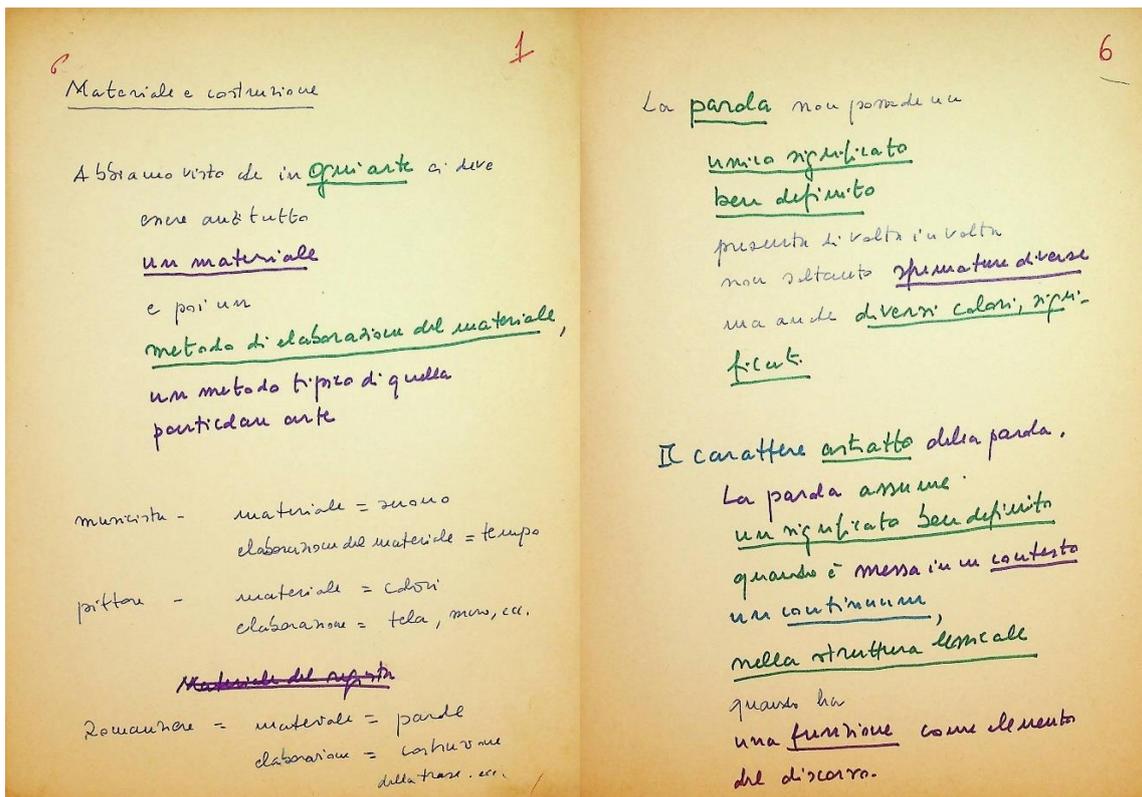


Figura 28 a-b Appunti per lezioni all'Università di Torino. FGA, Bo, 92.

La lotta per la definizione delle proprietà del nuovo campo, e per la conseguente esclusione di proprietà considerate non-legittime, sembra essere avvertita anche all'Università di Torino, a giudicare dai documenti privati dell'epoca e dalle testimonianze di alcuni ex-collaboratori ai corsi. Aristarco alla Facoltà di Magistero e Gianni Rondolino a quella di Lettere hanno incarnato, nei primi anni di insegnamento, le due modalità di trattare il cinema indicate da Malavasi e, ancora prima, da Metz in un saggio del 1965: un approccio "interno", che considera il film innanzitutto come arte, e uno "esterno", che lo considera un fatto da esaminare nelle sue componenti psicologiche, sociologiche, etc.¹²²² Mentre Rondolino era interessato al cinema internazionale, conosceva bene e - cosa degna di nota - apprezzava quello statunitense, era attento al cinema contemporaneo d'avanguardia, Aristarco "aveva una visione molto rigida della storia del cinema, riteneva che alcuni fossero grandi autori altri meno [...] se da un lato sosteneva il grande cinema del passato, guardava con sospetto alle nuove forme contemporanee".¹²²³ Questi attriti

¹²²² Metz, Christian, "Une étape dans la réflexion sur le cinéma", *Critique*, n. 214, marzo 1965.

¹²²³ Intervista del 2014 a Paolo Bertetto, all'epoca collaboratore di Rondolino, contenuta in Bruni, *et al.*, *Dallo schermo alla cattedra*, cit., pp. 177-179. Franco Prono, studente e poi collaboratore di Aristarco

iniziali non sembrano rallentare la trasformazione di Aristarco da critico a docente, che può contare dell'appoggio del preside, lo storico Guido Quazza.¹²²⁴ Trasferita famiglia e redazione a Torino, Aristarco riesce a equilibrare con profitto la sua attività di direttore di rivista e professore, coinvolgendo nelle lezioni come ospiti i suoi collaboratori, utilizzando come dispense le pubblicazioni da lui scritte e curate, organizzando "laboratori" legati alla sua rivista. Aristarco riesce a trasferire i propri modelli e le proprie idiosincrasie nei corsi, i cui programmi assumono la natura di scelte strategiche per il consolidamento, la convalida e la trasmissione del suo canone e della sua idea cinema. Lo studioso trova dunque una nuova sede, più istituzionalizzata della critica, per discutere i temi che gli sono cari: il cinema sovietico, il cinema italiano, i registi-autori Rossellini, Pasolini, Visconti, Antonioni e, tra i pochi registi non italiani, Bergman, che figura sia tra gli argomenti di seminari monografici tenuti da Aristarco nei primi anni di insegnamento, sia come tema di un corso organizzato entro l'Istituto di storia e critica del cinema da lui fondato nell'Università.¹²²⁵ L'operare in una disciplina non ancora completamente consolidata consente ad Aristarco una maggiore autonomia nei metodi e nei contenuti degli insegnamenti, portandolo nel corso degli anni Settanta a esplorare anche tematiche nuove, come le innovazioni nelle tecnologie di ripresa, o a concretizzare iniziative che aveva promosso nei suoi articoli sin dai primi anni Quaranta, come quelle dedicate alla didattica del cinema nelle scuole.

La fine degli anni Settanta è invece particolarmente difficile per il lato critico dell'attività di Aristarco, poiché coincide con una serie di nuove polemiche con critici più giovani e defezioni di collaboratori da *Cinema Nuovo*, che per il resto della sua storia editoriale avrà una redazione sempre più ristretta. Questi sono inoltre gli anni di uno dei progetti più importanti e sfortunati della sua carriera, il progetto della *Histoire Générale du Cinéma*, che vede lo studioso coinvolto per quasi otto anni a un lavoro estremamente ambizioso che però non vedrà mai la luce.

ricorda: "Aristarco era un ottimo docente, ma non aveva un buon carattere ed era molto rigido nelle sue convinzioni ideologiche e culturali, per cui non aveva buoni rapporti con Rondolino". Intervista del 2018 effettuata da Myriam Mereu e disponibile al link <https://cinema.dh.unica.it/cinemaformazione/> (ultimo accesso 12 agosto 2023).

¹²²⁴ Bruni, *et al.*, *Dallo schermo alla cattedra*, cit., p. 174.

¹²²⁵ I documenti relativi all'insegnamento universitario a Torino sono conservati in FGA, Bo, 165 e 346.

Torino, 1 dicembre 1980

Caro

avremmo dovuto riunirci, come da accordi presi, il 27 settembre e il 29 novembre. Proponiamo di incontrarci sabato 20 e domenica 21 dicembre. Come si è sottolineato altre volte, sarebbe necessario che ciascuno assicurasse la propria presenza per entrambi i giorni di lavoro, arrivando non oltre le ore 10 di sabato. Ecco l'ordine del giorno (al quale, naturalmente, potrai aggiungere altri punti):

1. Informazioni/
2. Tempi di lavorazione e altri problemi tecnici.
3. Fotografie.
4. Schede.
5. Interventi sull'Editoriale 1980.
6. Discussione sul documento presentato da Roberto Aristarco.
7. "Le nostre preferenze".
8. Corsivi e Rider's indigest,
9. Periodicità riunioni.
10. Coordinamento festival, manifestazioni, convegni.
11. Lunghezza media articoli.
12. Infrarossi.
13. Televisione e film alla tv.
14. "La parola agli esordienti".
15. Rassegna delle riviste.
16. "Colonna sonora".
17. Commissione premio "Pasinetti-Cinema Nuovo".
18. "Ombra sonora".
19. Tavola rotonda su "Ombre rosse" (cerca di preparare qualche appunto). Domenica pomeriggio.
20. Varie ed eventuali. (*Tradu & m, cc.*)

Ti preghiamo vivamente di confermare la tua presenza, dal momento che non ci si vede da sette mesi e i punti all'ordine del giorno sono, come vedi, numerosi e importanti.

Con molti cordiali saluti,

Teresa Aristarco

La riunione di sabato si terrà presso l'Istituto di Storia del cinema e dello spettacolo (Facoltà di Magistero - IV Piano), via S. Ottavio 20 - Tel. 873421.

Direzione e redazione:

Via Santa Giulia 67, 10124 Torino. Telefono 011-836156

Amministrazione, abbonamenti e pubblicità: Edizioni Dedalo, casella postale 362, 70100 Bari. Telefoni 080-371555, 371025, 371008

7.3.2 - La *Histoire Générale du Cinéma*: cronaca di un progetto internazionale irrealizzato

Il difficile ruolo svolto da Guido Aristarco come “diplomatico culturale” tra istituzioni e campi critici di paesi diversi è osservabile con più facilità nei documenti relativi a una delle iniziative più importanti e sfortunate della sua carriera: il progetto della *Histoire Générale du Cinéma* (1977-1985), che vede il critico coinvolto per otto anni a un lavoro estremamente ambizioso che però non vedrà mai la luce. Ideato e diretto da Aristarco, il progetto della *Histoire* prevedeva la pubblicazione di una storia mondiale del cinema in venti volumi e tre lingue (francese, inglese e russo) realizzata da studiosi di tutto il mondo. Nelle intenzioni dei suoi fautori, per ogni nazione rappresentata si sarebbe dovuta formare una *équipe* di esperti, possibilmente nativi di quella nazione, che avrebbe avuto il compito di redigere una storia del cinema del proprio paese da suddividere nei diversi volumi. Concepito nel 1977, il progetto si ispirava, e voleva idealmente superare, tutta una serie di opere enciclopediche e di monumentali storie del cinema mondiale, a partire da quella di Georges Sadoul, che rappresenta un diretto esempio per Aristarco.¹²²⁶ Per una serie di problemi organizzativi, tensioni interne al gruppo dei curatori, mancanza di fondi e altre complicazioni il progetto perderà la sua spinta iniziale fino ad arenarsi (quasi) completamente nel 1985.

Il Fondo contiene ampia documentazione relativa al progetto, dalle fasi di pianificazione iniziale, al reclutamento dei membri delle diverse *équipes* nazionali fino al lungo periodo di negoziazioni, litigi, perdita di finanziamenti e supporto istituzionale. Data la mole dei documenti disponibili, suddivisi fra otto fascicoli del Fondo bolognese,¹²²⁷ sarà di seguito presentata una cronaca anno per anno del progetto con trascrizioni dei documenti più significativi.

¹²²⁶ Aristarco è autore della prefazione del primo volume della serie: Georges, Sadoul, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1909)*, Einaudi, Torino 1965.

¹²²⁷ FGA, Bo, 190, 382, 387, 392, 393, 461, 610.

I - 1977

Nel 1977 Aristarco viene invitato, su raccomandazione di Peter von Bagh, al 33-esimo congresso FIAF a Varna (27-28 maggio 1977) per tenere un intervento sull'influenza del cinema sovietico nella storia del cinema italiano.¹²²⁸ Durante gli incontri Aristarco propone la realizzazione di una storia del cinema mondiale realizzata grazie alla collaborazione di studiosi di tutto il mondo. Finito il congresso, Aristarco rimane in contatto con il bulgaro Todor Andreykov, critico cinematografico, insegnante di storia del cinema all'Istituto di cinema a Sofia e direttore della Cineteca Nazionale Bulgara. In agosto Andreykov torna sulla proposta avanzata da Aristarco:

A Varna, due volte (compresa quella dalla tribuna dello Simposio) tu hai proposto l'idea di essere creata una storia capitale dei cinema mondiale con gli sforzi comuni ai gruppi di storici da tutti i paesi. Questa idea mi sembra assai attraente e ragionevole da molti punti di vista, tenendo anche presente la mia propria modesta esperienza di insegnante di storia dei cinema nell'istituto di cinema a Sofia e le varie difficoltà che incontro nel mio lavoro con le fonti letterarie di varia origine.¹²²⁹

Andreykov, che da subito si mostra efficiente ("sono un uomo d'affari") ed entusiasta ("sono un fautore fervido di questa idea", "farò tutti gli sforzi necessari"), propone ad Aristarco un piano di lavoro in più punti: redigere, entro la fine di settembre, un documento dove espone dettagliatamente la sua "concezione" e i "principi fondamentali" per la creazione di una storia del cinema mondiale; discutere le proprie idee via lettera; sviluppare insieme il progetto nei mesi successivi. Andreykov si incarica inoltre di elaborare un piano dettagliato riguardante le tempistiche per il progetto, l'organizzazione del lavoro e la coordinazione dei gruppi dei diversi paesi coinvolti e il coinvolgimento della FIAF per documenti, libri e copie di film che possono servire al progetto. Ottenuta l'approvazione del progetto, propone Andreykov, il segretariato FIAF dovrà poi rivolgersi all'UNESCO, con cui ha buoni rapporti e da cui ha già ottenuto finanziamenti in passato. Infine, si dovrà decidere dove e con che casa editrice pubblicare i volumi.¹²³⁰ Su

¹²²⁸ All'epoca membro del comitato esecutivo FIAF, von Bagh conosce l'opera di Aristarco sul cinema italiano e sulla teoria cinematografica e, dopo avergli chiesto l'invio di alcuni testi da tradurre e pubblicare in Finlandia, aggiunge riguardo all'incontro di Varna: "I will voice in the meetings the necessity of asking your participation; so will others, I am sure, because quite simply no one on earth known on these matters better than you do". Peter von Bagh ad Aristarco, Helsinki, 3 luglio 1976. FGA, BO, 392.

¹²²⁹ Andreykov ad Aristarco, Sofia, 5 agosto 1977. FGA, BO, 387.

¹²³⁰ *Ibidem*.

incoraggiamento di Andreykov, Aristarco comincia a lavorare concretamente al progetto, in particolare all'impalcatura teorico-metodologica che dovrà reggere il lavoro delle équipes nazionali. Nei mesi seguenti i due continuano a scambiarsi dettagli via lettera stabilendo un piano di lavoro e iniziando a contattare tentativamente altri critici e studiosi da coinvolgere. A inizio ottobre, Aristarco scrive una lunga lettera ad Andreykov dove presenta dettagliatamente le sue idee per il progetto. Questo primo modello sarà poi modificato più volte, dovendo dipendere dalle richieste ed esigenze delle molte parti coinvolte, ma è degno d'interesse per il presente elaborato proprio perché è l'unica traccia rimanente dell'idea originale di Aristarco. Questa la proposta originale del critico italiano:

STORIA GENERALE DEL CINEMA

La storia di ogni cinematografia viene scritta da una équipe nazionale che dovrebbe essere così strutturata:

- a) un direttore;
- b) un comitato di redazione che coordina di lavori;
- c) dei collaboratori, ciascuno specialista e responsabile del proprio settore.

A livello internazionale si potrebbe avere un "comitato di direzione" composto da tutti i direttori nazionali; comitato che dovrebbe avere il compito di uniformare, dal punto di vista metodologico e della ricerca, il lavoro garantendo così l'unitarietà dell'opera pur nella specificità e diversità delle singole caratteristiche storiche nazionali (a esempio, se, per quanto riguardo le correnti, l'équipe italiana tratterà il "neorealismo", quella francese, in cui il neorealismo non c'è, tratterà la "nouvelle vague"; e così pure per i generi, gli autori, le istituzioni, la teoria, il linguaggio, ecc.).

L'équipe dei collaboratori dovrebbe avere, oltre naturalmente a una sicura padronanza scientifica della materia, un fondo culturale e ideologico comune, pur nelle pluralità dialettica di singole posizioni. Bisognerebbe scongiurare il pericolo che affiorassero nazionalismi e sciovinismi, per cui alcune questioni andrebbero discusse e risolte dal comitato direttivo internazionale (a esempio, quella di corte primogeniture tecniche, eoe.) Da ciò l'esigenza di un lavoro che proceda, parallelamente, sul piano nazionale e internazionale.¹²³¹

¹²³¹ Aristarco ad Andreykov, Torino 7 ottobre 1977. FGA, BO, 387.

Aristarco passa poi a elencare le caratteristiche che l'impianto generale che un'opera simile dovrebbe avere, a partire da una suddivisione per periodi (tre: muto; dal sonoro alla Seconda guerra mondiale; dal dopoguerra in avanti) e l'affiancamento di considerazioni di carattere sociale, politico ed economico alla discussione delle cinematografie dei diversi paesi. Il progetto, prevede, sarà lungo e complesso: "Un piano così ampio e scientifico impone finanziamenti assai rilevanti e un periodo di lavorazione: a lungo termine (dai cinque ai dieci anni)".¹²³²

In questa prima fase, i ruoli occupati da Aristarco e Andreikov sono abbastanza definiti: il primo si occupa degli aspetti teorico-metodologici, e dell'impostazione generale del progetto, oltre a contribuire con il proprio nome e la propria estesa rete di conoscenze nel campo della critica e degli studi di cinema; il secondo si occupa degli aspetti "logistici", della ricerca di finanziamenti e dei rapporti con organizzazioni che possano supportare il progetto. Dopo aver letto la lettera di Aristarco con il primo piano del progetto, Andreikov inizia a delineare la strategia d'azione e propone: formare al più presto un comitato internazionale che contatti i direttori delle varie équipes nazionali; mettere Aristarco a capo di tale comitato; aumentare i rapporti con la FIAF e proporre che l'organizzazione diventi sponsor principale del progetto; stabilire i criteri per la nomina dei membri delle équipes nazionali.¹²³³ Quest'ultimo punto, sottolinea, è particolarmente delicato e richiede diplomazia; Andreikov sa bene che all'interno di un campo critico nazionale è difficile che ogni critico e studioso sia concorde circa la storia del cinema del proprio paese e il modo di riferirla o giudicarla. Contrasti estetici, ideologici e generazionali sono da considerare con cautela prima di annunciare il progetto al successivo congresso FIAF (Perpignan, gennaio 1978) e di avviare il lavoro di ricostruzione di storie cinematografiche nazionali ad alto fattore polemico come nel caso di Italia e Francia:

tu osservi che l'équipe italiana tratterà il neorealismo. Tra i critici e storici del cinema italiani però, esistono varie opinioni del posto, del ruolo e dell'importanza del neorealismo nel cinema italiano e nella cultura italiana in generale. I rappresentanti di quale opinione devono scrivere il capitolo del neorealismo nella Storia generale - gli "amici" oppure i "nemici", i "difensori" oppure i "confutatori"? Tutti hanno i loro argomenti e tutti pretendono che unicamente i loro argomenti sono giusti. Ancor più polarizzate sono le opinioni della francese "nouvelle vague".

¹²³² *Ibidem.*

¹²³³ Andreikov ad Aristarco, Sofia, 29 novembre 1977. FGA, BO, 387.

Essa ha i suoi accaniti difensori e gli accaniti denigratori. Quali di loro scriveranno? Oppure in simili casi cercheremo di trovare un'opinione media "equilibrata"? Ho paura che simili domande cominceranno a farci ancora a Perpignan. È possibile in tali casi dare posto alle due opinioni estreme? Ed allora non nasce la necessità di una terza opinione? Detto in generale – la "nostra" opinione. Ma con quale diritto essa può pretendere che sia proprio "la parola di Dio".¹²³⁴

Per Andreykov è quindi fondamentale stabilire criteri univoci per i contributi e dedicare tutto il tempo necessario alle discussioni fra comitato centrale ed équipe nazionali. Andreykov prevede almeno due anni da dedicare alla pianificazione e alla raccolta di materiali per l'opera. Una seconda fase di scrittura deve svolgersi sotto la stretta supervisione del comitato direttivo, che giudicherà anno per anno l'operato delle équipe nazionali. Due anni saranno poi dedicati alla revisione e ai preparativi per la pubblicazione, che secondo la stima di Andreykov sarà pronta per il 1985. Aristarco replica:

Sono del parere che una volta scelto, lo storico - gli storici – in base a garanzia di scientificità, questi debba godere della più ampia libertà di critica. Naturalmente se è uno storico non può non tener presenti le opinioni diverse dalla sua. Per evitare comunque i rischi a cui accenni, si potrebbe pensare a una appendice documentaria dove riportare testimonianze di tendenze diverse, che potrebbero costituire i materiali per una storia della critica.¹²³⁵

II - 1978

Il 1978 è dedicato alla formazione della rete che dovrà sostenere il progetto. Aristarco e Andreykov iniziano una lunga "campagna" di invio lettere a tutti i critici e studiosi di cinema che, sperano, potrebbero interessarsi al progetto. I due decidono di costituire un gruppo di venti "capozona" hanno il compito di coordinare il lavoro delle équipe nazionali nella loro area geografica e corrispondere con Aristarco e Andreykov, raggiungendo aree geografiche lontane o nelle quali non hanno contatti.¹²³⁶ Dal Sud America, Aristarco ha l'aiuto di Rodolfo Izaguirre della Cinemateca Nacional del Venezuela, sua vecchia

¹²³⁴ *Ibidem.*

¹²³⁵ Aristarco ad Andreykov, Torino 20 dicembre 1977. FGA, BO, 387.

¹²³⁶ Nel Fondo sono presenti lettere del 1978 inviate a critici sudamericani, africani o indiani per chiedere assistenza nel reclutamento.

conoscenza.¹²³⁷ Su proposta di Aristarco, Izaguirre è inserito in quello che ora è chiamato il “comitato internazionale dei venti”.¹²³⁸ Per il “comitato dei venti” Aristarco ottiene anche l’adesione di del critico francese Barthélemy Amengual, che a sua volta propone i nomi del tunisino Tahar Cheriaa e del libanese Walid Chmayt.¹²³⁹ Tramite FIAF, Aristarco entra inoltre in contatto con due critici-registi africani, il tunisino Férid Boughedir e il senegalese Paulin Vieyra, che accettano di diventare consulenti per il cinema africano e di aiutare a contattare altri esperti di cinema africano. Vieyra prepara una ricca lista di critici e cineasti africani che potrebbero entrare nel progetto¹²⁴⁰ e partecipa ai primi incontri generali di organizzazione. Un aiuto fondamentale proviene da Manuel Gonzalez Casanova della Filmoteca UNAM di Città del Messico che, come promotore di organizzazioni latinoamericane di studi e archivi cinematografici, ha modo di viaggiare molto in tutto il Centro e Sud America e può reclutare collaboratori in diversi paesi.¹²⁴¹ In estate Andreykov si reca al Festival di Karlovy Vary, dove spera di trovare specialisti di cinema asiatico e africano da reclutare per il progetto, e ottiene l’adesione di Ivor Montagu (Gran Bretagna) e Ulrich Gregor (Berlino, Deutschen Kinemathek) e Yamada Kazuo (Film Library Council - Firumu raiburarī josei kyōgikai).¹²⁴²

A giugno, nel corso del 34-esimo Congresso FIAF di Brighton la proposta di Aristarco e Andreykov è ufficialmente presentata, viene accettata e sono scelti due rappresentanti FIAF che seguiranno il progetto: Robert Daudelin e Freddy Buache.¹²⁴³ Tra il 7 e il 14 ottobre dello stesso anno si riunisce per la prima volta Varna un gruppo di lavoro per la realizzazione dell’opera.¹²⁴⁴ Alla riunione è formalizzata la suddivisione dei compiti: un segretariato composto da Aristarco, Andreykov e Gubern, un comitato internazionale di direzione formato da “capozona”, un comitato internazionale di redazione per lavorare

¹²³⁷ Rodolfo Izaguirre, Caracas, 7 maggio 1978. FGA, BO, 392.

¹²³⁸ Aristarco a Izaguirre, Torino, 9 giugno 1978. FGA, BO, 392.

¹²³⁹ Aristarco ad Andreykov, Torino, 7 luglio 1978. FGA, BO, 392.

¹²⁴⁰ La lista contiene nomi da: Algeria, Alto Volta, Benin, Camerun, Congo, Costa d’Avorio, Egitto, Gabon, Ghana, Guinea, Guinea Bissau, Kenya, Libano, Madagascar, Mali, Mauritania, Mauritius, Niger, Nigeria, Zaire. Paulin Vieyra ad Andreykov, Dakar, 6 dicembre 1978. FGA, BO, 392.

¹²⁴¹ Manuel Gonzalez Casanova ad Andreykov, 27 novembre 1978. FGA, BO, 392.

¹²⁴² Andreykov ad Aristarco, Sofia, 5 luglio 1978. FGA, Bo, 387.

¹²⁴³ FIAF, *Proces verbal de la 2e reunion du comité directeur*, Brighton, 1 giugno 1978. Disponibile online alla pagina Archival Documents about FIAF EC Meetings dell’archivio online della FIAF: <https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-Archives/Digitized%20docs/EC%20meetings/1978-06-Brighton-RED.pdf> (ultimo accesso 23 settembre 2023).

¹²⁴⁴ Vieyra, Paulin, “Première conférence internationale sur l’histoire générale du cinéma”, *Présence Africaine*, nuova serie, n. 109, 1979, pp. 131-135.

alla composizione dei volumi una volta ottenute le prime versioni delle storie nazionali da ciascuna équipe. Il primo nucleo di studiosi coinvolti nel progetto è costituito da critici vicini ad Aristarco o legati alla FIAF: Barthélemy Amengual (Francia), Roy Armes (Grand-Bretagna), Robert Daudelin (FIAF), Sergei Drobachenko (URSS), Manuel González Casanova (Messico), Román Gubern (Spagna), Bob Summers (Stati Uniti), Paulin Vieyra (Senegal), Kazuo Yamada (Giappone) e Jay Leida (Stati Uniti). La periodizzazione per le diverse storie nazionali diventa più complessa, ora suddivisa in sei fasi: dalle origini alla Prima guerra mondiale, dal 1918 al sonoro, dall'introduzione del sonoro all'inizio della Seconda guerra mondiale, Seconda guerra mondiale, dal 1945 agli anni Sessanta, dagli anni Sessanta al 1980.¹²⁴⁵

Poco per volta si aggiungono critici di altri paesi e, nonostante le riserve iniziali di Aristarco,¹²⁴⁶ viene fatta una richiesta di fondi all'UNESCO tramite la FIAF, che già collabora con l'organizzazione delle Nazioni Unite per progetti dedicati alla salvaguardia del patrimonio cinematografico mondiale.¹²⁴⁷ Alla ventesima Conferenza Generale UNESCO (24 ottobre - 28 novembre 1978) di Parigi è approvato l'appoggio dell'organizzazione al progetto della Histoire, inserita nella categoria di finanziamenti per attività artistiche ed intellettuali ("Objective 3.6 Stimulation of artistic and intellectual creativity") che promuovano la cooperazione internazionale fra artisti e istituzioni culturali di paesi diversi. Questa la risoluzione della Conferenza 1978:

The General Conference

Noting the considerable importance and socio-cultural influence of the art of the cinema in the contemporary world,

Taking into account the national specificity of the cinema as well as the mutual influences at work in this sphere throughout the world,

Convinced of the desirability of preparing a general history of the cinema,

¹²⁴⁵ *Ibidem.*

¹²⁴⁶ "Non ti nascondo che far rientrare l'Unesco come coautrice della Storia generale mi lascia un po' perplesso: capisco e non sottovaluto le ragioni finanziarie di una tale decisione, ma non vorrei che posi ci si trovasse dinanzi a difficoltà di tipo per così dire culturale. Questo è soltanto un mio personale timore, si intende". Aristarco ad Andreykov, Torino 5 settembre 1978. FGA, BO, 387.

¹²⁴⁷ La collaborazione tra FIAF e UNESCO, iniziata alla fine anni Settanta, porta al testo del "UNESCO Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images", formalizzato il 27 ottobre 1980 al XXI Congresso FIAF di Belgrado. UNESCO, *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images. Adopted by the General Conference*, Belgrade, 27 October 1980, Parigi, UNESCO, 1981.

Aware of the fact that such a history should encompass the cinematographic production of all countries, big or small, developed or developing, where the national cinema exercises a cultural influence and that, to guard against the shortcomings of similar works already in existence, it should be prepared with the direct participation and collaboration of historians and theorists of the cinema from all the countries concerned,

Welcoming the initiative taken by the International Committee for the Preparation of a History of the Cinema, which enjoys the official support of the International Federation of Film Archives, and also the recommendation of the international symposium on the theme “Cinema and Society” organized by Unesco in California in August 1978,

Invites the Director-General: (a) to give his moral support to this important international undertaking which should be carried out in a manner consonant with the principle of the equality of all countries with a national cinematographic production; (b) to provide intellectual assistance, particularly as regards the establishment of a methodology and scientific principles for the preparation of the work; (c) to grant during the preparatory period, as Unesco’s possibilities permit, financial assistance under the Participation Programme (by country or at regional level).¹²⁴⁸

III – 1979

Il reclutamento di collaboratori continua anche nel 1979. Due importanti collaboratori sono aggiunti in questa fase: Aristarco coinvolge lo spagnolo Román Gubern, che diverrà uno dei principali sostenitori del progetto;¹²⁴⁹ Andreykov contatta l’inglese Roy Armes che, dal Middlesex Polytechnic dove insegna, lavorerà per alcuni anni come capo dell’équipe britannica¹²⁵⁰ e fungerà da contatto con l’area angloamericana.¹²⁵¹ All’inizio

¹²⁴⁸ UNESCO, Records of the General Conference, 20th session, Paris, 24 October to 28 November 1978, v. 1: Resolutions, Parigi, UNESCO, 1979, pp. 89-90.

¹²⁴⁹ Gubern ha lasciato alcuni ricordi della sua partecipazione alla *Histoire* in Gubern, Román, “1978-1985. L’échec d’un projet collectif d’Histoire du cinéma”, *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 80, 2016, pp. 147-161.

¹²⁵⁰ Andreykov ad Armes, Sofia, 20 marzo 1979. FGA, BO, 392; Armes ad Aristarco, Londra, s. d. FGA, BO, 392.

¹²⁵¹ “My promotion to Reader or at Middlesex Polytechnic implies a specific obligation to undertake and foster research in film and work on the History of Cinema project has been accepted as part of my work programme. This means that I shall have a certain amount of time to devote to it without any need for payment and that I shall be able to call on the Polytechnic for support facilities - postage, telephony calls,

dell'anno Aristarco, Andreykov e Gubern redigono inoltre i *Fondamenti metodologici della storia generale del cinema*, un lungo documento programmatico che illustra nei dettagli il progetto e che viene inviato a tutti i collaboratori e alle istituzioni coinvolte. Il documento contiene le indicazioni che tutte le équipes nazionali devono seguire per la redazione dei testi:

1 - La Storia generale del cinema avrà come comune denominatore un approccio ideologico e culturale condiviso da tutti e che può essere definito progressista. Esso consentirà l'espressione dialettica di punti di vista pluralisti su opere, autori, tendenze artistiche, periodi, ecc. Di conseguenza, non dovrà tollerare alcuna manifestazione di sciovinismo.

2 - Tutti i fenomeni cinematografici devono essere esaminati alla luce delle tendenze e delle strutture politiche, economiche, sociali ed estetiche proprie della storia nazionale di ogni Paese. Tutti questi diversi aspetti devono quindi essere messi in relazione.

3 - Questa storia del cinema non riguarda solo la produzione professionale delle cinematografie nazionali, ma anche l'importante settore del cinema underground, marginale, sperimentale e indipendente.¹²⁵²

Il documento indica poi le numerose componenti che ciascuna équipe dovrà trattare nella redazione della propria sezione della *Histoire*: tematiche chiave della propria cinematografia, linguaggio, dimensione sociologica, poetica,¹²⁵³ critica, teoria, situazione economica, industriale e giuridica (produzione, distribuzione, esercizio, censura), attività e le istituzioni cinematografiche (circoli cinematografici, scuole di cinema, cineteche), influenze reciproche tra le diverse cinematografie e le arti in generale (letteratura, belle arti, mass media, televisione, fumetti). Alcuni paragrafi del documento lasciano

secretarial assistance, Xeroxing, travel in Great Britain and so on. From my point of view, I am enthusiastic to undertake this project and have a base from which to work. All I need is some authority from you to proceed". Roy Armes ad Andreykov, Londra, 2 marzo 1979. FGA, BO, 392.

¹²⁵² Copie in più lingue del documento sono conservate in FGA, Bo, 382.

¹²⁵³ Nel documento, una precisazione di impronta aristarchiana nota riguardo alla "poetica": "una vera storia del cinema deve essere necessariamente una storia di poetiche diverse, quella degli autori e delle opere, delle correnti e delle scuole artistiche, delle epoche e dei periodi). La poetica deve essere concepita come rapporto dialettico tra pensiero, linguaggio e realtà storica, ovvero come una sorta di ponte tra il mondo etico, storico, politico e artistico. È chiaro, infatti, che non si può separare la forma dal contenuto né analizzando la prima in sé né studiando il secondo senza alcun legame con il modo in cui viene espresso". FGA, Bo, 461.

intravedere come sarebbe risultato il progetto, nelle intenzioni degli ideatori una vera e propria storia *comparata* del cinema mondiale:

I film la cui nazionalità pone un problema a causa dell'origine del regista, delle fonti di finanziamento, del luogo in cui sono stati girati, ecc. dovrebbero essere studiati dalle diverse équipes nazionali interessate che, grazie alla loro prospettiva, getteranno una luce complementare sull'opera. Ad esempio, gli storici italiani potranno studiare *Zabriskie Point* come un film di Antonioni, mentre gli americani lo affronteranno come un prodotto della MGM. Lo stesso vale per *Que viva Mexico!* che interessa ai sovietici come film di Eisenstein e ai messicani per il suo significato e la sua influenza sulla cultura del loro Paese.

La Storia Generale del Cinema partirà da un'analisi delle tendenze (correnti, scuole, generi), approfondendo al contempo gli autori più o meno importanti, senza trascurare, ovviamente, i cineasti degni di interesse che hanno creato le loro opere al di fuori delle tendenze dominanti.

La Storia Generale del Cinema si propone di gettare uno sguardo critico su una storia comparata del cinema mondiale, senza escludere i Paesi che non sono o non sono stati produttori, perché sono o sono stati comunque consumatori.¹²⁵⁴

I *Fondamenti metodologici* delineano anche le regole generali per la composizione e gestione delle singole équipes nazionali. Ogni équipe potrà essere composta da un numero variabile di membri, non più di cinque o sei, scelti e coordinati da un capo équipe, che in caso di necessità avrà la facoltà di ingaggiare collaboratori e specialisti esterni all'équipe. Nel corso della redazione delle rispettive storie nazionali, ogni équipe dovrà giustificare “le posizioni assunte su tendenze, autori, opere, ecc. così come la selezione dei film e la loro valutazione” e “consultare le fonti stesse (film e qualsiasi altra documentazione)”.¹²⁵⁵

L'approvazione dei testi pronti per la stampa seguirà numerose fasi:

Il testo sarà proposto dall'équipe nazionale nella sua versione definitiva dopo la deliberazione e l'adozione da parte di tutti i suoi membri. Il testo, approvato [...] sarà esaminato da una commissione composta da membri del Comitato direttivo internazionale [...] suddiviso in diverse commissioni, ognuna delle quali si occuperà di un numero limitato di cinematografie nazionali. [...] Il testo sarà considerato

¹²⁵⁴ *Ibidem.*

¹²⁵⁵ *Ibidem.*

"pronto per la stampa" quando la commissione responsabile lo approverà all'unanimità.¹²⁵⁶

Alla riunione si formalizza un "Comitato d'iniziativa" con presidente Aristarco e, come vicepresidenti, Román Gubern, Sergei Drobachenko, Manuel González Casanova e Todor Andreikov, che funge anche da segretario generale. Anche lo Stato bulgaro viene coinvolto e iniziano incontri frequenti con il viceministro della cultura Nenov. Grazie all'appoggio di Nenov e agli sforzi di Andreikov, nello stesso anno il Comitato Bulgaro di Cultura si assume l'incarico della pubblicazione dell'opera: uscirà in 20 volumi, ciascuno di mille pagine, in tre lingue e con 250 illustrazioni. A novembre, le lettere ai partecipanti al progetto iniziano ad essere intestate con una lista dei membri del "Comitato d'iniziativa": Guido Aristarco (presidente), Roman Román (vicepresidente - Spagna), Serguey Drobashenco (vicepresidente, URSS), Manuel Gonzalez Casanova (vicepresidente, Messico), Todor Andreykov (segretario generale, Bulgaria), Barthelemy Amengual (Francia), Roy Armes (Gran Bretagna), Satish Bahadur (India), Ferid Boughedir (Tunisia), Lotte Eisner (Francia), Samir Farid (Egitto), Ulrich Gregor (Germania Ovest), Rodolfo Izaguirre (Venezuela), Lewis Jacobs (Stati Uniti), Jay Leyda (Stati Uniti), Jean Mitry (Francia), Ivor Montagu (Gran Bretagna), Victor Shklovski (URSS), Paulin Vieyra (Senegal), Yamada Kazuo (Giappone), Robert Daudelin (rappresentante FIAF, Canada), Freddy Buache (rappresentante FIAF, Svizzera).¹²⁵⁷ Aristarco si assume anche l'incarico di direttore dell'équipe italiana, per la quale arruola cinque critici di *Cinema Nuovo* (Roberto Alemanno, Ugo Finetti, Guido Oldrini, Franco Prono, Liborio Termine) e alcuni collaboratori esterni per contributi specializzati: Adriana Prolo del Museo Nazionale del Cinema, il critico d'arte Giulio Carlo Argan e lo psicologo Cesare Musatti.¹²⁵⁸

¹²⁵⁶ *Ibidem*.

¹²⁵⁷ Le lettere presentano già un logo ufficiale del progetto, realizzato da designer bulgaro Stefan Kirov Kanchev (1915-2001) Kanchev è autore del logo per la casa editrice Nauka I Iskustvo, della Cineteca Nazionale Bulgara e di altre organizzazioni statali bulgare (ad esempio: Union of Bulgarian Architects; Bulgarian Communist Party Publishing House; Bulgarian Industrial Chamber; Bulgarian National Committee for Television and Radio, etc) oltre che per eventi culturali. Il logo del progetto della Histoire è simile a quello realizzato da Kanchev per il Balkan Film Festival del 1965). Cfr. <http://www.logobook.com/designer/stefan-kanchev/> e <https://stefankanchev.com/en/> (ultimo accesso 22 settembre 2023).

¹²⁵⁸ Elenchi dei membri delle équipes nazionali sono conservati in FGA, Bo, 382.

LISTE DES AUTEURS DES FILMS ET DES VOLUMES DE MONTAGE
 GÉNÉRAL DE CINÉMA LES DIRECTEURS DES ÉQUIPES NATIONALES
 ET LE NOMBRE DES PAGES ACCORDÉES PAR LE COMITÉ D'INITIATIVE

ultimo Tomo de 1969

PAYS	DIRECTEUR DE L'ÉQUIPE	AUTEURS	PAGES
1	2	3	4
AMÉRIQUE			
1. ARGENTINE <i>Argentina</i>	Jorge Miguel Couselo	Jorge Miguel Couselo	20
2. BOLIVIE <i>Bolivia</i>	Carlos D. Mesa G.	Carlos D. Mesa G. Alfonso Gumucio Dagron	5
3. BRÉSIL <i>Brazil</i>	Maria Rita Galvao	Maria Rita Galvao Carlos Roberto de Souza	20
4. CANADA <i>Canada</i>	Robert Daudelin	Pierre Véronneau D. John Turner Michel Houle	10
5. COLOMBIE <i>Colombia</i>	Carlos Alvarez	Hernando Salcedo Silva Carlos Alvarez	10
6. CUBA <i>Cuba</i>	Héctor García Mesa	Raul García Carlos Galiano Hector García	10
7. MEXIQUE <i>Mexico</i>	Manuel Gonzales Casanova	Emilio Garcia Riera Jorge Ayala Blanco Eduardo de la Vega Manuel Gonzales Casanova	20
8. PORTO RIQUÉ <i>Porto Rico</i>	José Artemio Torres	Juan Ortiz Jiménez	5
9. USA <i>USA</i>	Bob Summers	Tom Gunning Richard Koszarski Charles Musser Bob Summers	230
10. URUGVAÏ <i>Uruguay</i>	Manuel Martinez Carril	Manuel Martinez Carril José Carlos Alvarez Olloniego Eugenio Hintz Wilmar Henry Segura	10
11. CHILI <i>Chili</i>	Pedro Chaskel	Alicia Vega Duran	13

1.	2.	3.	4.
24. Египет <i>Egypte</i>	Samir Farid	Ahmed Kamel Morsi	30 - за региона ^{pour la région}
25. Камерун <i>Cameroun</i>	Arthur Si Bita	Lucien Mailli	20 - "
26. Мали <i>Mali</i>	Kabine Bemba	Issa Traore	30 - "
27. Сенегал <i>Sénégal</i>	Paulin Vieyra	Paulin Vieyra Pathé Diagne	30 - "
<u>ЕВРОПА</u>			
28. Австрия <i>Autriche</i>	Ferdinand Kastner	Ferdinand Kastner Walter Fritz Josef Schuchnig	30
29. Белгия <i>Belgique</i>	Paul Davay	Paul Davay Francis Bolen	20
30. България <i>Bulgarie</i>	Emil Pétrov	Todor Andreykov Alexander Grozev	15
31. Великобритания <i>Gr. Bretagne</i>	Roy Armes	Roy Armes John Barnes Michael Channon	80
32. Гърция <i>Grèce</i>	Aglae Mitropoulos	Georges Dizikirikis Costas Stamatiou Theodore Adamopoulos Aglae Mitropoulos Marie Comminos	15
33. Дания <i>Danemark</i>	Marguerite Engberg	Marguerite Engberg	100
34. Испания <i>Espagne</i>	Roman Gubern	Julio Pérez Perucha	25
35. Италия <i>Italie</i>	Guido Aristarco	Roberto Alemanno Guido Oldrini Franco Prono Liborio Termine Guido Aristarco	100
36. Норвегия <i>Norvège</i>	Jan Erik Holst	Dag Lutro	15
37. Полша <i>Pologne</i>	Jerzy Kossak	Ryszard Koniczek	20
38. Румъния <i>Roumanie</i>	Ecaterina Oproiu	Mianuele Cernat Oltea Vasiliescu	15

Figura 30 a-b. Da una lista di membri delle équipes nazionali. FGA, Bo, 382.

Anche se non tutti i contattati accettano di partecipare, il numero dei collaboratori cresce di mese in mese.¹²⁵⁹ Rudolf Arnheim, pur essendo studioso che Aristarco cerca di assoldare con più insistenza, finisce col rifiutare l'invito, non gradendo il coinvolgimento del governo Bulgaro. In una lettera ad Aristarco scrive: "Vedo con piacere che continui di occuparti di progetti ambiziosi. Quello di cui tu mi informi nella tua lettera è certo il più ambizioso di tutti, e sarei contento di averne una parte se potessi persuadermi che una realizzazione soddisfacente sia possibile".¹²⁶⁰ Due ambiziosi progetti enciclopedici - destinati al fallimento - uniscono Arnheim e Aristarco. Arnheim stesso ricorda il suo lavoro all'*Enciclopedia del cinema* negli anni Trenta e, forte della propria esperienza alle dipendenze dell'"Istituto internazionale per la cinematografia educativa" (IICE),¹²⁶¹ offre al collega alcune di parole di consiglio e avvertimento:

L'idea di una Enciclopedia universale del cinema è senz'altro degna di ogni supporto. Tu sai quanto lavoro ho dedicato a una simile impresa durante i miei anni romani. Dico enciclopedia, non storia perché nella mia opinione la storia di qualunque cosa può essere magari preparata ma non scritta da équipes ma soltanto da individui dotati da quelle virtù che tu ed io ben conosciamo. Ma anche limitata agli scopi più modesti di una enciclopedia, l'impresa per riuscire avrebbe bisogno di una supervisione autorizzata di giudicare il materiale secondo criteri veramente oggettivi. Non credo che una tale garanzia si possa ottenere, specialmente per alcuni dei paesi minori, per i quali l'informazione sarebbe specialmente utile". [...] La situazione è seriamente complicata dal fatto che si propone di perseguire i lavori sotto gli auspizii [*sic*] di un governo di un paese totalitario, poco noto per la promozione dell'espressione libera. Se l'impresa fosse lanciata sotto la

¹²⁵⁹ Fra le persone contattate da Aristarco è presente anche Lotte Eisner che, pur dichiarandosi inizialmente interessata, si ritira presto dal progetto forse per ragioni di salute. Lotte Eisner ad Aristarco, Neuilly, 7 luglio 1979. FGA, BO, 392;

Aristarco a Eisner, Torino, 25 settembre 1979. FGA, Bo, 392. Il fascicolo FGA, BO, 392 contiene numerosi esempi delle "lettere di reclutamento" inviate da Aristarco e Andreykov in tutto il mondo in questo periodo, per un totale di oltre sessanta paesi. Nel Fondo sono presenti tracce di contatti con critici, cineasti e istituzioni in Europa (Austria, Belgio, Bulgaria, Cecoslovacchia, Danimarca, Finlandia, Francia, Germania Est, Gran Bretagna, Grecia, Italia, Lussemburgo, Norvegia, Olanda, Polonia, Portogallo, Romania, Spagna, Svezia, Svizzera, Ungheria, URSS, Jugoslavia), Africa (Algeria, Angola, Congo, Costa d'Avorio, Camerun, Egitto, Guinea, Mali, Repubblica dell'Alto Volta, Zaire), America (Argentina, Bolivia, Brasile, Canada, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Haiti, Messico, Porto Rico, Tunisia, Uruguay, Venezuela) e Asia (Bangladesh, Cina, Iraq, Filippine, Giappone, Libano, Indonesia, Mongolia, Palestina, Corea del Nord, Siria, Thailandia, Turchia, Vietnam).

¹²⁶⁰ Arnheim ad Aristarco, s. l., 17 luglio 1979. FGA, BO, 93.

¹²⁶¹ Sul periodo italiano di Arnheim si rimanda a D'Aloia, Adriano, "La parabola italiana di Rudolf Arnheim", in Arnheim, Rudolf, *I baffi di Charlot. Scritti italiani sul cinema 1932-1938*, a cura di Adriano D'Aloia, Torino, Kaplan, 2009, pp. 25-91.

responsabilità dell'Unesco (e non basterebbe la partecipazione di un loro rappresentante come gesto puramente formale) e finanziata pure da sorgenti non limitate da controlli politici sarei contento di dare il mio nome e farmi partecipe del comitato. Ma data la situazione come è descritta nei documenti che mi hai mandati mi dispiace di non essere capace di aderire. Vedo bene che il tuo idealismo e i tuoi criteri scientifici ti farebbero fare il tuo possibile per realizzare l'idea con quella purezza e perfezione che tu hai in mente. Ma vedo troppo bene che in pratica questo sogno non si farà realtà se non in una forma con cui non potrei associarmi.¹²⁶²

Come preconizzato da Arnheim, poco dopo la riunione di Varna cominciano a sorgere alcuni problemi. A marzo Andreykov lamenta ostacoli formali e indugi” che rallentano il lavoro e di non avere ancora i collaboratori promessi dal Ministero della cultura Bulgaro. Anche un viaggio di Andreykov previsto in primavera per la ricerca di collaboratori non si è svolto per il ritardo da parte del Comitato della Cultura bulgaro nella preparazione del permesso necessario.¹²⁶³ Pur costretto a procedere lentamente e da solo, Andreykov annuncia di aver inviato in ottanta paesi il progetto originario redatto nel maggio 1978, la risoluzione UNESCO, il testo con le linee metodologiche, una lettera di invito per partecipare con rappresentanti alla prossima seduta. In questo periodo la modalità di reclutamento a cui Andreykov e Aristarco devono ricorrere si basa meno sulla conoscenza diretta e più sulla raccomandazione da parte di terzi o sull'aiuto di cineteche o istituti culturali stranieri. “Temo che in alcuni casi [...] avremo come risultato la presenza di persone casuali, addirittura non adatte. Purtroppo, non ho avuto altra scelta. Nessuno dei nostri colleghi ha inviato altri indirizzi” scrive Andreykov, per il quale è ormai chiaro come non sia possibile “avanzare al ritmo da noi pianificato”.¹²⁶⁴

¹²⁶² *Ibidem.*

¹²⁶³ Andreykov ad Aristarco, Sofia, 20 marzo 1979, FGA, Bo, 387.

¹²⁶⁴ *Ibidem.*

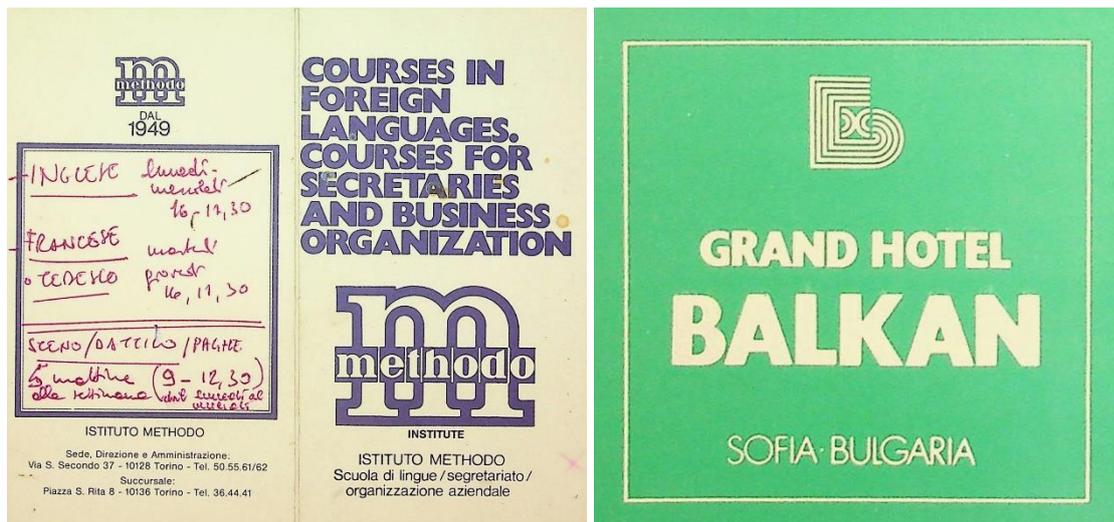


Figura 31 Ephemera dalle cartelle di lavoro relative al progetto della Histoire. FGA, Bo, 382.

V - 1980

A inizio 1980 si presentano nuovi problemi. Per Aristarco da Torino e Andreykov da Sofia è difficile coordinare tutte le équipes nazionali – che sono ora oltre 100¹²⁶⁵ – e far rispettare i tempi per la consegna di indici. Fra i membri del “comitato d’iniziativa” lo scambio epistolare e gli incontri proseguono, ma i risultati sono pochi e i soldi iniziano a scarseggiare. Alcuni di questi problemi sono adombrati in una lettera di inizio anno inviata da Aristarco al collaboratore russo a Drobashenko:

Let us hope that our Story, although the difficulties increase day by day, can proceed. But I make no secret of the fact that I am worried and puzzled, in the presence of problems that remain, may become knotty more and more. I think that we all members of the Secretariat - Gubern, Casanova, Andrejkov, you and I - ought to have epistolary contacts more often, even if it is some difficulty owing to the different languages.¹²⁶⁶

Anche la corrispondenza del 1980 fra Aristarco e Casanova mostra numerosi accenni alla preoccupazione di entrambi per il progetto, che inizia ad essere afflitto da ritardi, problemi economici e di comunicazione fra le équipes.

¹²⁶⁵ Il numero è indicato in un dattiloscritto preparatorio, intitolato “Metodologia e metodo della Storia per équipes”, in cui Aristarco illustra il progetto nominando oltre cento équipes nazionali di studiosi in 123 paesi. FGA, Bo, 461.

¹²⁶⁶ Aristarco a Drobashenko, Torino, 4 gennaio 1980. FGA, BO, 392.

Cosa posso dirti in merito alle date delle riunioni del Segretariato? Le difficoltà, anche a questo proposito (numero di incontri e date), sono enormi tenendo tra l'altro presente i problemi finanziari. Il prossimo incontro si dovrebbe tenere, se non sbaglio, dal 9 al 14 giugno a Sofia. Certo il viaggio tuo e di Román [Gubern] poteva essere preparato con calma e poi ho l'impressione – confermata dalla tua lettera – che molti non abbiano ben capito l'impostazione e la metodologia concordate. Mi sembra tuttavia che il lavoro tuo e di Román abbia dato buoni frutti; nonostante alcuni equivoci creatisi.¹²⁶⁷

Non solo è difficile coordinare un progetto i cui principali finanziatori sono istituzioni straniere; un grande ostacolo è la comunicazione con équipe distanti, impossibilitate a contatti diretti con tutto il “comitato d'iniziativa” a causa della mancanza di denaro:

Sai bene che non è nelle possibilità dell'beretto Stato bulgaro pagare il viaggio a tutti i rappresentanti delle nazioni. Questo rimane un problema irrisolto. I partecipanti dovrebbero cercare, nei rispettivi paesi, qualche ente o organizzazione che si addossasse tali spese. So bene che non sempre è facile. Io, per esempio, non ci sono ancora riuscito. Il problema non si presenta solo per i paesi dell'America Latina, ma anche per molti di quelli europei e degli altri continenti.¹²⁶⁸

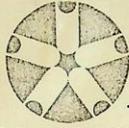
Altri problemi sono di natura metodologica: molti dei partecipanti del Centro e Sud America non approvano la suddivisione cronologica proposta dal “comitato d'iniziativa” e desiderano discutere fra loro e con Aristarco e Andreykov prima di avviare il lavoro.¹²⁶⁹ In inverno, durante una nuova assemblea generale in Bulgaria,¹²⁷⁰ lo Stato Bulgaro si propone come finanziatore per diritti d'autore e costi di pubblicazione dell'opera, designando per la sua realizzazione la casa editrice Naouka i Iskousstvo (“Scienza e arti”) e l'agenzia di copyright Jusautor, entrambe statali.

¹²⁶⁷ Aristarco a Casanova, Torino, 30 marzo 1980. FGA, BO, 392.

¹²⁶⁸ *Ibidem*. Un elenco dei capi équipe centro e sudamericani che hanno accettato di partecipare è allegato alla lettera. I paesi coinvolti sono: Bolivia, Chile, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, Messico, Nicaragua, Panama, Peru, Repubblica Dominicana, Venezuela.

¹²⁶⁹ Senza firma, Oaxtepec, Messico, 15 febbraio 1980. FGA, BO, 392. La lettera è dei rappresentanti dei paesi “Centroamericanos, del Caribe y Andinos presentes en el “Primer Seminario Latinoamericano de Archivos de Imógenes en Movimiento”, ai quali era stato illustrato il progetto da Casanova.

¹²⁷⁰ Organizzata in occasione del XVI Festival of Bulgarian Feature Films a Varna (29 settembre – 4 ottobre 1980).



GENERAL HISTORY OF THE CINEMA
ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ КИНО
HISTOIRE GENERALE DU CINEMA

INTERNATIONAL
SECRETARIAT
UL GOURKO 36
1000 SOFIA
BULGARIA
TEL. 89-46-37

INITIATING COMMITTEE

13/02.04.1980

PRESIDENT:
GUIDO ARISTARCO
Italy
VICE PRESIDENTS:
ROMAN GUBERN
Spain
SERGUEY DROBASHENCO
USSR
MANUEL GONZALEZ
CASANOVA
Mexico
SECRETARY GENERAL:
TODOR ANDREYKOV
Bulgaria
MEMBERS:
BARTHELEMY AMENGUAL
France
ROY ARMES
Great Britain
SATISH BAHADUR
India
FERID BOUGHEDIR
Tunisia
LOTTE EISNER
France
SAMIR FARID
Egypt
ULRICH GREGOR
German Federal Republic
RODOLFO IZAGUIRRE
Venezuela
LEWIS JACOBS
USA
JAY LEYDA
USA
JEAN MITRY
France
IVOR MONTAGU
Great Britain
VICTOR SHKLOVSKI
USSR
PAULIN VIEYRA
Senegal
KAZUO YAMADA
Japan
Official
Representatives
of the
International Federation
of Film Archives / FIAF /
ROBERT DAUDELIN
Quebec / Canada
FREDDY BUACHE
Switzerland

Sir,

Subject: General History of the Cinema

I have the honour to send to you, enclosed herewith, the most important documentation, related to the work on one vast project for the writing of a General History of the Cinema in twenty volumes.

As you may see from the enclosed documentation, the basic principle of this history is that the history of the cinema of all countries will be written by a national team of highly qualified specialists.

I am kindly addressing you with the plea to concur to nominate a working team that might be entrusted with the writing of the history of the cinema of your country. You should look for appropriate persons amidst university professors or amidst people you consider most suitable for the purpose.

Representatives of more than eighty countries joined in the project for the General History of the Cinema in the course of one year. At present The International Secretariat of the publication is in process of establishing contacts with countries with which for one reason or another no contacts have been established up to that moment. In order to speed up the preparation of the project for the General

History of the Cinema, at the recommendation of the UNESCO Regional Office in Bangkok we apply for co-operation to the National Commissions for UNESCO in these countries. We hope that the National Commission for UNESCO of your country will co-operate in the setting up of one efficient national team. I want to lay stress on the fact that mainly the participating countries are interested in the writing of the General History of the Cinema because in that case the history of the cinema of their country will become known all over the world.

I would like to draw your attention to one practical problem. For the effective inclusion of the national team of your country in the preparatory work for the General History of the Cinema, it is absolutely necessary that the following tasks should be organized and carried out in a very short time:

1/ The International Secretariat in Sofia should be informed of the composition of the national team of your country by 15 May at the latest.

2/ By that date a proposal for the number of pages, necessary for the writing of the history of the cinema of your country, should be made on behalf of the national team. That proposal should be accompanied by a detailed periodization of the history of the cinema of your country, following the enclosed herewith models.

3/ The director of the national team of your country should at all costs take part personally in the General Assembly of the International Management Committee for the publication /including the directors of all national teams/ which will be held between the 9 and the 14 of June in Sofia. You will soon receive a special invitation for the Assembly. The Bulgarian Ministry of Culture undertakes to pay all the expenses of the participants in Sofia. As far as travel expenses are concerned, the participants will have to secure that themselves.

I take the liberty, Sir, to express my confidence

that you will seriously respond to this great and noble project for the writing of a General History of the Cinema and will make efforts that your country join in the preparation of this vast publication in due time.

Please accept, Sir, the assurances of my highest consideration.



Todor Andreykov
Secretary General

We have sent identical and similar text to the National Commissions for UNESCO of the following countries: Sri Lanka, Singapore, Pakistan, New Guinea, New Zealand, Afghanistan, Burma, Nepal, Lao, Iran, Malaysia.

Figura 32 a-b-c Esempio di "lettera di reclutamento" per nuove équipes nazionali inviata da Andreykov. FGA, Bo, 610.

V – 1981 e 1982

Nel 1981 il lavoro prosegue lentamente. Continuano i viaggi, gli scambi di lettere le riunioni tra Torino e Sofia ma diviene sempre più chiaro che per una sua riuscita sono necessari più soldi e più tempo. Nel giugno 1981 Aristarco scrive ad Amadou Makhtar M'Bow, segretario generale dell'UNESCO, per fare richiesta di ulteriori finanziamenti (per un totale di 500.000 dollari annui)¹²⁷¹ poiché quelli disponibili non sono più sufficienti a coprire i costi dei viaggi e del lavoro preparatorio delle équipes. Anche a seguito di questi sviluppi, aumentano le preoccupazioni da parte dei rappresentanti FIAF e UNESCO. In ottobre Wolfgang Klaue e Robert Daudelin, rispettivamente presidente e segretario generale della FIAF, scrivono a Nenov per dimostrare la propria preoccupazione per i ritardi del progetto e per invitarlo a ripristinare il clima di fiducia con l'UNESCO.¹²⁷² In dicembre, durante un incontro del "comitato d'iniziativa" a Torino si constata il grave ritardo del progetto e la mancanza di chiarezza da parte delle istituzioni bulgare in merito al loro coinvolgimento finanziario e logistico. Aristarco, nel frattempo, deve occuparsi del trasferimento a Roma, per assumere il posto di docente di cinema alla Sapienza, oltre a dover dirigere *Cinema Nuovo*, che sta passando un periodo di difficoltà finanziarie. Gli impegni sono troppi¹²⁷³ e il lavoro alla *Histoire* ne risente, come scrive ad Amengual scusandosi per il ritardo nelle sue risposte:

[I] margini di tempo a mia disposizione sono sempre più esigui, preso come sono tra Università, "Cinema Nuovo" e tante altre, troppe cose. La riunione di Torino, in presenza del rappresentante dell'Unesco, si è risolta, con un ultimatum alla Direzione della cultura bulgara: avere una risposta definitiva, entro e non oltre giugno.¹²⁷⁴

O come gli scrive in settembre, informandolo che *Cinema Nuovo* "sta attraversando alcune difficoltà. Il mercato per le riviste si fa sempre più precario" e confessando: "Penso che il progetto per la Storia mondiale del cinema sia ormai naufragato".¹²⁷⁵ Andreykov, che fatica a gestire da un lato Aristarco – che chiede nuovi finanziamenti – e dall'altro lo Stato

¹²⁷¹ Gubern, "1978-1985", cit., p. 158.

¹²⁷² *Ibidem*.

¹²⁷³ Alla scalata dei ranghi accademici corrisponde anche un aumento di attività convegnistica. Il Fondo bolognese contiene centinaia di volantini promozionali per convegni, conferenze, seminari e altri eventi che hanno visto la partecipazione di Aristarco negli anni in qualità di organizzatore o di semplice relatore. Particolarmente nutrita è la raccolta di volantini risalenti agli anni Ottanta, ora in FGA, Bo, 780.

¹²⁷⁴ Aristarco ad Amengual, Torino, 20 febbraio 1982. FGA, Bo, 190.

¹²⁷⁵ Aristarco ad Amengual, Torino, 22 settembre 1982.

Bulgaro – che rifiuta di concederne – viene infine “licenziato”, portando via con sé tutta una serie di contatti e riducendo notevolmente la rete professionale intessutasi negli anni precedenti attorno al progetto. In aggiunta a questi problemi, nel 1982 iniziano contrasti fra l’agenzia di diritti d’autore Jusautor di Sofia e alcuni partecipanti al progetto, compreso Aristarco, che non vogliono firmare nessun contratto prima di vedere esaudite le proprie richieste in merito ai diritti d’autore e alle tempistiche per la consegna dei manoscritti, giudicate troppo strette.¹²⁷⁶ Aristarco, sempre più scoraggiato, si confida per lettera con Cristo Mutafoff, traduttore di Aristarco e suo interprete nelle visite a Sofia:

Mi è arrivato in questi giorni il contratto per i primi due volumi, per quanto riguarda l’Italia; contratto che non ho ancora restituito firmato. Infatti il Comitato della cultura bulgara non ha risposto alla lettera redatta dal Direttivo a Torino nel dicembre scorso. Continuo a non capirci nulla e certamente, se si proseguirà in questo modo, il rischio è il fallimento dell’iniziativa per mancanza di chiarezza. Soltanto Nenov mi ha scritto una lettera di cortesia e mi ha invitato a Sofia.¹²⁷⁷

VI – 1983

A inizio 1983 Aristarco è convocato a Sofia per l’8 marzo per “chiarire definitivamente certi aspetti” con i rappresentanti del Ministero della Cultura e della casa editrice Naouka i Iskousstvo per decidere come procedere.¹²⁷⁸ La delicatezza della questione è evidente dalla lettera che Aristarco scrive al suo vecchio traduttore:

Ho risposto che verrò a Sofia. La mia partenza è prevista per l’8 marzo in aereo (ho già ricevuto i biglietti). Dal momento che dovrò chiarire tante cose, e non conosco il bulgaro, e parlo un po’ di francese ma non sufficientemente per un discorso articolato e delicato, ti prego di farmi da interprete: parlane con i funzionari dell’Unesco bulgaro e con Nenov. Anzi ti dico subito che la mia partenza per Sofia dipende dalla tua presenza durante i miei impegni previsti. Altrimenti non mi muoverò da Torino.¹²⁷⁹

¹²⁷⁶ Amengual ad Aristarco, Valence, 30 marzo 1982; Aristarco ad Amengual, Torino, 2 aprile 1982; Gubern ad Aristarco, s. l., 30 aprile 1982. Aristarco ad Amengual, Torino, 18 maggio 1982. Conservate in FGA, BO, 387.

¹²⁷⁷ Aristarco a Mutafoff, Torino, 2 aprile 1982. FGA, BO, 392.

¹²⁷⁸ Lettera circolare di Aristarco a Casanova Drobashenko, Gubern, Torino, 21 marzo 1983. FGA, BO, 387.

¹²⁷⁹ Aristarco a Mutafoff, Torino, 18 febbraio 1983. FGA, BO, 387.

Poco prima della riunione, una lettera dalla Segreteria UNESCO di Parigi, non firmata ma probabilmente scritta da Madeleine Gobeil, della divisione di affari Arte e cultura dell'UNESCO, informa Aristarco degli ultimi scambi di opinioni avuti con Milen Marinov (Vicepresidente bulgaro della Commissione per la cultura) e Edouard Safirov (Segretario della Commissione bulgara per l'UNESCO):

Penso che tutto andrà bene con i bulgari. Sono stata molto franca con loro quando ho detto come T. Andreykov non era mai stato in grado di darvi serie garanzie sul buon funzionamento del progetto. Safirov, segretario generale della Commissione nazionale bulgara, ha cercato di dirmi che tu e io avremmo dovuto avvertirli che c'erano delle difficoltà durante l'incontro a Varna. Ricorderà che all'epoca avevamo chiesto un incontro con la Commissione nazionale bulgara, ma non l'abbiamo ottenuto. Come le ho detto nella mia ultima lettera, i bulgari cercano una via d'uscita onorevole. Non vogliono essere vilipesi... (hanno già abbastanza problemi con gli italiani!!). Per questo vogliono che lei venga a Sofia. Il signor Safirov sarà molto gentile. Ciò che è naturalmente impossibile per loro nell'attuale crisi economica è spendere la somma di cinque milioni di dollari per il vostro progetto. Inoltre, ritengo che questo progetto sia partito molto male e che dopo diversi anni non sia stato scritto alcun testo vero e proprio.¹²⁸⁰

La riunione è cordiale ma rende chiaro che il coinvolgimento del Governo Bulgaro nel progetto è ormai minimo.¹²⁸¹ Tornato in Italia, Aristarco manda una lettera a Casanova, Drobashenko e Gubern – i collaboratori più stretti rimastigli – dove presenta la situazione. Aristarco informa che da un lato lo Stato bulgaro ormai “non può assumere l'onere della cifra dall'ex segretario generale Andreykov richiesta in dollari per i diritti d'autore. Continuerebbe ad assumersi l'impegno della segreteria e dell'organizzazione” e che dall'altro l'UNESCO “in seguito a quanto è accaduto nel frattempo, ha cancellato dal suo programma qualsiasi aiuto finanziario per la ‘Storia’”.¹²⁸² Resta solo una possibile ma ardua soluzione, propostagli da un rappresentante UNESCO:

Dinanzi a questa situazione c'è forse una via per salvare il progetto: trovare almeno tre case editrici (nell'Urss, in Gran Bretagna-Usa, in Francia o paesi di lingua francese e, possibilmente, una in lingua spagnola) disposte ad assumersi la pubblicazione e il

¹²⁸⁰ Lettera non firmata da Segreteria Unesco ad Aristarco, Parigi, 21 febbraio 1983. Originale in francese. FGA, BO, 387.

¹²⁸¹ Aristarco a Milen Marinov e Edward Safirov, Torino, 21 marzo 1983. FGA, Bo, 387.

¹²⁸² Lettera circolare di Aristarco a Casanova Drobashenko, Gubern, Torino, 21 marzo 1983. FGA, BO, 387.

pagamento dei diritti agli autori in percentuale sulle vendite e, naturalmente, senza anticipi. Per quanto mi riguarda, non nascondo le enormi difficoltà e di trovare gli editori e di raggiungere l'accordo su questa forma di pagamento tra le varie équipes nazionali. È comunque questa proposta l'unica che potrebbe salvare il progetto.¹²⁸³

Ma ormai il progetto è nella sua fase terminale e anche fra i collaboratori più stretti aumenta lo sconforto. Ancora prima di sapere dei risultati della riunione, Gubern manda un breve ma eloquente messaggio:

Com'è andato il viaggio a Sofia? Tre settimane fa ho visto [Enrico] Fulchignoni a Parigi, durante una conferenza su Griffith, e mi ha parlato piuttosto male dei bulgari. Ho perso ogni interesse per questo progetto, che ritengo ormai definitivamente morto e privo di qualsiasi credibilità scientifica.¹²⁸⁴

VII - 1984 e 1985

Nel marzo 1984 Gérard Bolla, incaricato del settore della Comunicazione UNESCO, invita Aristarco a Vienna per discutere la riduzione del programma della *Histoire* ma l'incontro è cancellato per l'impossibilità di partecipare alla riunione da parte del critico.¹²⁸⁵ In agosto, Aristarco riceve un telegramma dal rappresentante UNESCO Antonio Pasquali in cui è informato che alcune monografie nazionali (spagnola e messicana) sono state portate a termine. Pasquali chiede inoltre ad Aristarco se ha ancora interesse per un progetto così ridotto.¹²⁸⁶ Alla risposta positiva di Aristarco, Pasquali chiede una conferma ufficiale da parte degli organizzatori rimasti: Dobrasenko, Casanova e Gubern. La lettera inviata da Aristarco elenca i dubbi del critico circa l'integrità del progetto così modificato:

Cari Amici, ricevo dal signor Pasquali una lettera, di cui accludo fotocopia. In essa, come potete notare, si pongono alcuni problemi di non facile soluzione. Ci si chiede di dare il via alla pubblicazione di libri che non conosciamo e di riunirci per dare una deliberazione ufficiale al progetto (ridotto) in modo che l'Unesco possa sbloccare l'assegnazione dei fondi stanziati. Per quanto riguarda il primo punto, le domande che rivolgo sono: chi ha seguito la redazione dei volumi? Chi sono gli autori? Chi si fa

¹²⁸³ *Ibidem*. Cfr. anche una lettera simile inviata da Aristarco a Gobeil dell'UNESCO, Torino, 24 marzo 1983. FGA, BO, 387.

¹²⁸⁴ Roman Gubern ad Aristarco, Barcellona, 4 marzo 1983. Originale in spagnolo. FGA, BO, 387.

¹²⁸⁵ La cronaca delle fasi finali del progetto è fornita dallo stesso Aristarco in una lettera a Román Gubern scritta nel 1985. Aristarco a Gubern, Roma, 18 febbraio 1985. FGA, BO, 392.

¹²⁸⁶ *Ibidem*.

garante della metodologia impiegata? In quale modo possiamo, venire in possesso dei testi? Per il secondo punto, la domanda è la seguente: chi potrebbe sostenere le spese e dove svolgere la riunione del comitato direttivo?¹²⁸⁷

Nel 1985 l'UNESCO propone nuovamente di pubblicare singolarmente i volumi delle équipes nazionali che li hanno portati a termine, dividendo i costi con case editrici inglesi o francesi. La proposta giunge in febbraio tramite Gubern, che scrive ad Aristarco informandolo della possibilità di ottenere nuovi fondi dall'UNESCO.¹²⁸⁸ Per il critico spagnolo, che ha deciso di chiedere al Ministerio de Cultura di Madrid aiuto per una pubblicazione della storia del cinema dell'équipe spagnola, la *Histoire* è ormai irrealizzabile ed è giusto che il lavoro fatto da alcune unità nazionali non vada sprecato:

È ovvio che questo progetto, pur derivando da quello nato in Bulgaria nel 1977 con il titolo "Storia generale del cinema", è totalmente diverso dall'originale. Personalmente, non sono contrario al fatto che ogni Paese pubblichi la storia del proprio cinema nazionale; anzi, lo trovo positivo, soprattutto per i Paesi del Terzo Mondo le cui cinematografie sono poco o male studiate. Ma a prescindere dal fatto che il progetto originale della "Storia generale del cinema" di Aristarco-Andreykov sia morto o meno (io lo ritengo definitivamente morto), l'attuale progetto dell'UNESCO è totalmente diverso e questa differenza dovrebbe essere ben chiara a tutti gli effetti.¹²⁸⁹

Giudicando la soluzione proposta un tradimento della visione iniziale, data l'impossibilità di produrre un'opera unitaria per i vari paesi, Aristarco rifiuta di collaborare, pur non opponendosi alla pubblicazione autonoma di volumi singoli da parte delle équipes nazionali. In un incontro a Roma nello stesso anno, un rappresentante UNESCO comunica ad Aristarco e Gubern il ritiro definitivo dell'organizzazione dal progetto.¹²⁹⁰

In conclusione, i materiali privati e pubblici (articoli di giornale, dichiarazioni) relativi al progetto raccontano due facce diverse della stessa vicenda. Se pubblicamente Aristarco

¹²⁸⁷ La lettera è citata in *ibidem*.

¹²⁸⁸ Aristarco non gradisce che Gubern abbia subito accettato la nuova proposta dell'UNESCO senza considerare le riserve circa la riduzione del progetto indicategli l'anno prima: "Ora mi dici – bella scoperta – che il progetto iniziale è diverso da quello attuale. In ogni caso le proposte ultime dell'Unesco, e i relativi finanziamenti (5.000 dollari per ciascuna scoria nazionale) non sono che la filiazione diretta del progetto iniziale. mi pare che questo debba essere almeno detto nella prefazione a ciascun volume. Non mi oppongo, né mi ero opposto, a che ogni nazione pubblichi la propria storia del cinema. Mi oppongo alla non correttezza di certi comportamenti". *Ibidem*.

¹²⁸⁹ Román Gubern ad Aristarco, Barcellona, 12 febbraio 1985. Originale in spagnolo. FGA, BO, 392.

¹²⁹⁰ Gubern, "1978-1985", cit., p. 160.

indice riunioni, conferenze stampa e incontri, privatamente confessa dubbi, polemizza, elenca problemi. Una volta riordinati i materiali privati mostrano non solo il dietro le quinte di un progetto, ma anche tensioni e attriti interni, aiutando nella ricostruzione di un fallimento, di una cronaca mese per mese del progressivo sgretolarsi di un progetto. Non solo il progetto ha due facce (negoziazioni con autorità ed équipes nazionali e contrasti interni al “comitato d’iniziativa”) ma, per Aristarco, procede su un doppio binario (attenzione al progetto comune e suo sfruttamento per i propri progetti editoriali e accademici).

Nell’esaminare gli aspetti transnazionali delle attività di Aristarco – e nel definire parte delle sue attività e della sua rete come “transnazionale” – può essere utile richiamare quanto scritto da Hjort sull’opportunità di incoraggiare un “far more polemical and less unitary discourse about cinematic transnationalism”.¹²⁹¹ Per Hjort, il concetto può essere ripensato come macrocategoria contenente diverse sfumature e manifestazioni di legami o scambi “transnazionali”, talvolta nati per motivi economici, altre volte per ragioni ideologiche o culturali.¹²⁹² Ad esempio, benché alcuni legami e scambi transnazionali nascono per caso, a seguito di un viaggio o di una lettura, molti dei legami della rete di Aristarco sembrano appartenere a un “affinitive transnationalism”¹²⁹³ nato da affinità culturali o ideologiche fra critici (approccio marxista, interesse per il realismo), mentre altri legami sembrano nascere da un “milieu-building transnationalism”,¹²⁹⁴ con il trasferimento di capitale simbolico da un contesto culturale all’altro (come per molte traduzioni delle *Teoriche*). Nel contesto della traiettoria transnazionale di Aristarco, il caso della *Histoire* può invece essere considerato come momento di quello che Hjort definisce “strong transnationalism”, ossia un caso nel quale “transnationalism is operative on several levels”: al livello di scambi personali fra critici, di sconfinamenti di culture cinematografiche locali, nei legami fra critici e istituzioni o fra istituzioni diverse (FIAF, UNESCO, Stato Bulgaro).¹²⁹⁵ Dalla sua rete transnazionale Aristarco ricava nuove conoscenze, collaboratori per *Cinema Nuovo* o studioso dai quali essere invitato per conferenze. Il caso della *Histoire* mostra quindi un critico alle prese con un progetto

¹²⁹¹ Hjort, Mette, “On the Plurality of Cinematic Transnationalism”, in Newman, Kathleen; Durovicova Nataša (a cura di), *World Cinemas. Transnational Perspectives*, New York, Routledge, 2009, p. 15.

¹²⁹² *Ibidem*.

¹²⁹³ *Ivi*, p. 17.

¹²⁹⁴ *Ivi*, p. 18

¹²⁹⁵ *Ivi*, p. 13.

immane che lo porta a dover gestire, oltre alla direzione del suo giornale e agli impegni accademici, i complicati equilibri fra collaboratori in tutto il mondo, istituzioni governative e associazioni internazionali. Nonostante un atteggiamento troppo rigido, poco conciliante di fronte a richieste di modifica dei suoi piani, il progetto naufraga principalmente per problemi finanziari. Almeno fino al 1982 Aristarco lavora d'impegno, viaggia anche a sue spese, intrattiene una fitta corrispondenza con i collaboratori, inizia persino a studiare lingue straniere.¹²⁹⁶ Negli anni della *Histoire* la rete di relazioni cresce sensibilmente e Aristarco riesce a sfruttare il capitale sociale acquisito con profitto. Aristarco è quindi un "diplomatico" nella doppia accezione del termine di chi gestisce e partecipa a trattati e a questioni su scala internazionale e dell'atteggiamento di prudenza, tatto, da osservare nel trattare affari delicati e nelle relazioni interpersonali. Il critico funge da nodo centrale, da punto dove le diverse componenti del progetto devono trovare un equilibrio, e funge anche da agente di diplomazia culturale e tramite per gli scambi tra Bulgaria UNESCO e FIAF da un lato e le varie componenti – i vari attori – coinvolti nel progetto.

7.3.3 – Onori e allori

Il passaggio all'Università "La Sapienza" di Roma, nel novembre del 1983, sembra esacerbare lo stato di marginalità dal mondo della critica di Aristarco e per reazione, incentivare i suoi sforzi in campo accademico. Come ordinario di Storia e critica del cinema alla Facoltà di Lettere e Filosofia, Aristarco mette a frutto il capitale sociale accumulato in un'intera carriera per invitare a Roma intellettuali, cineasti e studiosi sia italiani che stranieri, che coinvolge sia in convegni che in lezioni e seminari per gli studenti.

Gli ultimi anni della carriera di Aristarco sono segnati da un impegno crescente per l'alfabetizzazione cinematografica e da un ritorno alla lotta per il riconoscimento del cinema come arte. La sua attività si dirama tra progetti per la promozione dell'insegnamento del cinema presso scuole primarie e secondarie,¹²⁹⁷ speciali di *Cinema*

¹²⁹⁶ A quanto risulta da un volantino di una scuola di lingue torinese con annotazioni manoscritte di Aristarco per lezioni di tedesco, inglese e francese. FGA, Bo, 382.

¹²⁹⁷ Questi progetti di "alfabetizzazione cinematografica" sono realizzati assieme alla moglie Teresa Piccoli Giorgi e prevedono lezioni per gli alunni e seminari per gli insegnanti. I materiali preparatori per i corsi mostrano come le parole d'ordine del suo impegno di insegnamento, ad ogni grado, siano sempre "cultura" e "arte": il cinema deve essere insegnato *in quanto* arte e *come* l'arte. A giudicare dalle reazioni di protesta

Nuovo sulla didattica, convegni che coinvolgono esperti di varie discipline per discutere il ruolo culturale di cinema e media audiovisivi. Passando dalla critica all'insegnamento il suo ruolo come *gatekeeper* non viene meno, continua a selezionare gli autori e i film di cui *vale la pena* parlare e a indicare *come* parlarne. A seguito di questo "salto quantico" dal centro di un sistema culturale a un altro, il pubblico dei lettori diminuisce ma, con la scalata nei ranghi accademici, aumenta quello degli studenti. Si tratta sempre di un pubblico da educare, per di più in un contesto istituzionalizzato e culturalmente legittimato, la vocazione pedagogica della critica classica – nel caso quasi unico di Aristarco – trova un nuovo spazio di azione. La lotta di Aristarco per il riconoscimento del cinema come arte e come degna materia di studio e insegnamento ha bisogno proprio di figure marcatamente "autoriali" come Bergman, Antonioni, Visconti o Dreyer, registi che realizzano opere che possono essere apprezzate anche da letterati e intellettuali normalmente non interessati al cinema. I riferimenti filosofici e letterari di cui è ricco il cinema di questi registi ne fanno gli alleati ideali per la continua crociata di Aristarco per il riconoscimento del cinema come Arte degna di essere studiata con serietà accademica. Benché spinto nella periferia del sistema critico dalle nuove generazioni, da accademico Aristarco riesce in buona parte a preservare una posizione di centralità nel sistema culturale, come testimoniano le centinaia di articoli che lo menzionano risalenti agli anni Ottanta e Novanta.¹²⁹⁸ Questa fase della carriera di Aristarco culmina con la pubblicazione di *I sussurri e le grida*, una raccolta di "dieci letture critiche di film" paradigmatiche del *modus criticandi* del loro autore: saggi complessi, che chiamano in causa letterati, filosofi, studiosi delle discipline più diverse come arte, psicologia, storia, sociologia e, solo in un secondo momento, cinema. Con l'eccezione di riferimenti puntuali ad articoli usciti su *Cinema Nuovo*, Aristarco sembra essere molto più a suo agio con testi di filosofi o critici letterari, da cui trae dotte citazioni e che usa per confronti alla pari con le pellicole che analizza. I dieci film discussi in *I sussurri e le grida* sono strategicamente scelti da Aristarco come incaricati ideali per portare avanti la duplice impresa permanente di attestazione della dignità artistica e culturale del cinema e di rivendicazione dell'utilità della critica cinematografica. Film discussi, difficili, pesanti per i temi trattati e per lo stile della

di alcuni insegnanti ed esperti di didattica, l'uso, da parte degli Aristarco, di Pudovkin, Ejzenstejn o altri autori simili come esempi non era il miglior modo di avvicinare i giovani al cinema.

¹²⁹⁸ Oltre ai 780 fascicoli principali, il Fondo bolognese conserva 50 faldoni contenenti ritagli e rassegna stampa. Buona parte dei materiali che nominano lui o *Cinema Nuovo* presentano il timbro o l'etichetta di "L'Eco della Stampa. Ufficio di ritagli da giornali e riviste" (Milano), servizio a cui Aristarco era abbonato.

narrazione, densi di suggestioni letterarie, artistiche e musicali ma anche in grado di offrire spunti per riflessioni di stampo politico e sociale, vengono analizzati da Aristarco ricorrendo a un armamentario di rimandi, citazioni e suggestioni che testimoniano sia l'erudizione di un navigato studioso, sia l'intenzione di dimostrare per l'ennesima volta la pari dignità del cinema con le altre arti.

Negli anni Ottanta e Novanta Aristarco è ormai divenuto un vero e proprio "emerito" della critica italiana degli anni Cinquanta, riconosciuto in Italia e all'estero come uno degli ultimi rappresentanti della generazione di critici che contribuirono a "creare" e a supportare il neorealismo come oggetto di studio. Coronamento di questa ascesa istituzionale è l'ingresso nel 1987 nell'Accademia dei Lincei, la più illustre istituzione scientifica italiana, come primo studioso di cinema nella storia dell'istituto. I documenti degli anni Ottanta presenti nel Fondo testimoniano il continuo interesse dello studioso per lo studio e la promozione del cinema come elemento centrale della cultura del Novecento. La corrispondenza con letterati e accademici mostra incessanti tentativi di coinvolgerli non solo nella rivista ma anche nei convegni sul cinema da lui organizzati e nell'insegnamento universitario. Ai suoi corsi, seguitissimi, sono invitati ad esempio i registi Margarethe von Trotta, Wim Wenders, Werner Herzog, Paolo e Vittorio Taviani e Marco Ferreri, la sceneggiatrice Suso Cecchi D'Amico, il critico d'arte Gillo Dorfles, ma anche il vicedirettore della Rai e un ministro.¹²⁹⁹ Tra le conferenze organizzate negli anni romani, la più grande e importante è tenuta nel 1988 – Anno europeo del cinema e della televisione e anno del pensionamento di Aristarco.¹³⁰⁰ L'evento "Dai Lumière a oggi. Verso il centenario del cinema" è dedicato alla storia del cinema dal 1895 al futuro del medium, comprende un convegno internazionale di dieci giorni (28 novembre – 8 dicembre), un mese di proiezioni nella capitale di film internazionali e culmina con il conferimento di una laurea *honoris causa* a Ingmar Bergman.¹³⁰¹ Con questo grande convegno "ecumenico",

¹²⁹⁹ Mereu, Myriam, "I percorsi accademici di Mario Verdone e Guido Aristarco all'Università di Roma 'La Sapienza'", in Bruni, et al., "Il cinema come disciplina", pp. 168-169.

¹³⁰⁰ *Ivi*, pp. 172-173.

¹³⁰¹ Stando al documento "Università Sapienza. Presentazione programma manifestazione", l'evento, capitanato da Aristarco, è organizzato dalla Facoltà di lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Roma "La Sapienza" in collaborazione con "Consiglio Nazionale delle Ricerche, Rai-Radiotelevisione italiana, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Banca Nazionale del Lavoro, Rivista "Cinema Nuovo", e il patrocinio di Comunità economica europea, Presidenza del Consiglio dei ministri, Ministero della pubblica istruzione, Ministero per la Ricerca scientifica". Il programma del convegno è il seguente: Programma: 1) "Novantatré anni di cinema. Rassegna di film, 1985-1988" (dal 14 novembre 1988 fino al marzo dell'anno seguente); 2) Convegno internazionale dedicato a "Il cinema e la nuova nozione dell'arte" (28 novembre-3 dicembre); 3) Relazioni e tavola rotonda dal tema "Il cinema prima dei Lumière" (28 novembre); 4) Incontro

Aristarco cerca di organizzare un evento aperto a tutti, che parli di aspetti diversi del cinema in diversi luoghi ed epoche, pur privilegiando temi e autori a lui cari. “Dai Lumière a oggi”, dal nome e dalle ambizioni omnicomprensivi, è l’ultimo grande progetto internazionale di Aristarco, che invita cineasti e studiosi da tutto il mondo – e in un certo senso è anche il tentativo di riprendere il discorso sulla storia del cinema mondiale.

L’ultimo quindicennio di attività critica e accademica di Aristarco è in parte condizionato da un nuovo interesse di ricerca: le “immagini elettroniche”. Al tema Aristarco dedica articoli e speciali su *Cinema Nuovo*, interventi a conferenze o su altri periodici, un convegno nazionale a Torino, uno internazionale a Roma e un volume collettaneo.¹³⁰² Benché utilizzato in campo artistico sin dagli anni Sessanta, è dall’inizio degli anni Ottanta che il *videotape* diviene oggetto di crescente interesse accademico in Italia, anche grazie agli impulsi alla ricerca dati da Aristarco su *Cinema Nuovo*¹³⁰³ e dal convegno torinese da lui organizzato.¹³⁰⁴ Altre conferenze, manifestazioni e rassegne sul tema sono organizzate in rapida successione a Taormina, Porretta Terme, Bologna, Camerino, Pisa e Roma.¹³⁰⁵ Le numerose iniziative che dai primi anni Ottanta Aristarco dedica all’immagine elettronica

internazionale delle riviste di cinema (4 dicembre); 5) Convegno nazionale su “Lo stato e le prospettive degli insegnamenti di storia e critica del cinema nell’università italiana” (5 dicembre), descritto come “il primo incontro di lavoro dei docenti della disciplina in Italia”; 6) “Incontro internazionale delle scuole di cinema” (6 dicembre); 7) Conferimento della laurea a *honoris causa* a Ingmar Bergman (7 dicembre); 8) “Convegno internazionale sulla poetica e lo stile di Ingmar Bergman” e rassegna di suoi film (8 dicembre). Documento conservato in FGA, Bo. 243.

¹³⁰² Il convegno torinese è “Il nuovo mondo dell’immagine elettronica. Ricerca, spettacolo, professionalità”, 24-26 maggio 1982, organizzato dall’Istituto di Storia del cinema e dello spettacolo dell’Università di Torino, dalla Rai, dal Comune di Torino e da *Cinema Nuovo*. Ricorda Aristarco: “Tra i relatori, oltre a me, c’erano Barbieri, Dorflès, Fichera, Maltese. Nell’occasione furono, tra l’altro, fatti esperimenti ‘in diretta’ di scenografia elettronica, con i più sofisticati e aggiornati macchinari alla Rai, da Ugo Nespolo; e vennero proiettati diversi documenti e non solo videocassette”. Aristarco, Guido, “Perché avete dimenticato Torino?”, *Bologna incontri*, n. 1, a XIV, gennaio 1983. Dal convegno è stato tratto il volume Aristarco, Guido; Aristarco, Teresa (a cura di), *Il nuovo mondo dell’immagine elettronica*, Bari, Dedalo, 1985. Un secondo convegno è organizzato a Roma nel 1986: “Cinema. Dietro e dentro l’immagine elettronica” (24-29 novembre 1986).

¹³⁰³ Sin dal pionieristico articolo Lizzani, Carlo, “La quarta età dell’immagine in movimento”, *Cinema Nuovo*, a. XVIII, n. 202, novembre-dicembre 1969, pp. 408-412. Nell’articolo, Lizzani indicava la riproduzione di film su nastro magnetico come la “quarta rivoluzione nella storia dei mezzi di espressione visiva” dopo il passaggio dalla fotografia alle immagini in movimento, il sonoro e la televisione.

¹³⁰⁴ Sulla storia e gli impieghi del nastro magnetico in ambito artistico e cinematografico in Italia si vedano anche: Lischi, Sandra (a cura di), *Cine ma video*, Pisa, ETS, 1996; Lischi, Sandra, *Visioni elettroniche. L’oltre del cinema e l’arte del video*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2001; Cavallotti, Diego, *Cultura video. Le riviste specializzate in Italia (1970-1995)*, Milano, Meltemi, 2018.

¹³⁰⁵ Tra le pubblicazioni derivate da queste prime manifestazioni si segnala: Vitalone, Lorenzo, *La nuova immagine del mondo. Materiali informativi. Interventi al Seminario di Porretta Terme (25-28 novembre 1982)*, Bologna, La Biennale, 1983 e – esito della manifestazione pisana Ondavideo (dal 1985) – Albertini, Rosanna; Lischi, Sandra (a cura di), *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, Pisa, ETS, 1988. L’interesse crescente del mondo accademico italiano per le immagini elettroniche è sottolineato in articoli dell’epoca come Tanari, Claudio, “Le tecnologie stanno cambiando il volto del cinema”, *La discussione*, 28 marzo 1983; Termine, Liborio, “Ma che bravo regista questo computer”, *Giornale di Sicilia*, 15 aprile 1983.

sia in ambito critico che accademico sono indice di un inedito interesse per la tecnologia e di un parziale affrancamento dall'approccio "letterario" sviluppato ai tempi di *Cinema italiano 1960*. Se questo approccio resta ancora evidente anche in un'opera tarda come *I sussurri e le grida* (1988), che rielabora alcune recensioni apparse negli anni su *Cinema Nuovo*, molta dell'attività accademica di Aristarco e certe scelte editoriali della sua rivista mostrano un'apertura a nuove linee di ricerca come l'elettronica, l'alfabetizzazione cinematografica o il rapporto tra cinema e scienza. Si confrontino le seguenti dichiarazioni di Aristarco – dove il recente interesse per l'elettronica si collega ad un riscoperto anticrocianesimo – con quanto scriveva lo stesso critico nel dopoguerra:

Noi in Italia siamo su posizioni ancora falsamente umanistiche per cui abbiamo sempre sospetto verso la tecnica. E in un'Italia che è vissuta, cresciuta, e ancora non si è liberata dal peso del crocianesimo, evidentemente questo sospetto verso la tecnica esiste ancora. [...] È questo sospetto verso la tecnica che ci fa sempre arrivare per ultimi, perché continuiamo davvero ad arrivare per ultimi. [...] Io credo che l'immagine elettronica non farà scomparire il cinema, ma un modo di fare il cinema [...].¹³⁰⁶

La diffusione sempre più rilevante di tecnologie elettroniche di cattura e riproduzione di immagini è salutata da Aristarco come un passaggio naturale nell'evoluzione del mezzo cinematografico, nuova tappa pienamente coerente con la storia di un medium che da sempre promuove "la vicendevole compenetrazione tra l'arte e la scienza"¹³⁰⁷: "Dopo il passaggio dall'immagine statica a quella in movimento sono comparsi il fonofilm e la televisione: ed ecco oggi una 'quarta età': il film su nastro magnetico, il nuovo mondo dell'immagine elettronica".¹³⁰⁸ Questo salto tecnologico è salutato dal critico come una positiva trasformazione che aiuterà il cinema a entrare nel nuovo millennio con un nuovo slancio e senza complessi di inferiorità con la televisione. Film girati in video come *Il mistero di Oberwald* (Antonioni, 1980) o *Un sogno lungo un giorno* (*One from the Heart*, Coppola, 1982) appaiono al critico come primi esempi di "un nuovo modo di fare cinema: non televisione ma cinema".¹³⁰⁹ L'entusiasmo di Aristarco per questo passaggio "dalla

¹³⁰⁶ Citato in Aristarco, G.; Aristarco, T. (a cura di), "Il nuovo mondo dell'immagine elettronica", cit., p. 167 (originariamente in *Bologna incontri*, marzo 1983).

¹³⁰⁷ Aristarco, Guido, s.t., in Polzonetti, Alberto; Verdarelli, Paolo (a cura di), *Atti del Festival dell'arte elettronica 1985*, Camerino, 28-30 novembre 1985, Università degli studi di Camerino, 1986, p. 37.

¹³⁰⁸ *Ivi*, p. 40.

¹³⁰⁹ *Ivi*, p. 41. In questo come in altri interventi del periodo, Aristarco si oppone all'idea che le trasformazioni tecnologiche in atto comportino la fine del cinema: "Il cinema non è morto o in via d'estinzione; stanno

chimica all'elettronica"¹³¹⁰ non deve comunque essere considerato una contraddizione con le istanze teorico-ideologiche che ne avevano orientato la carriera. Per Aristarco, le nuove tecnologie espanderanno le possibilità di creazione e diffusione di opere cinematografiche, con un impatto sociale e politico non trascurabile. Inoltre, se impiegate in maniera corretta, esse non comporteranno necessariamente una ulteriore manipolazione della realtà ma, al contrario, la renderanno più accessibile.¹³¹¹

Anche a Roma Aristarco resta fedele tanto alle proprie idiosincrasie quanto a un approccio al cinema e alla cultura privo di compromessi. Si veda a questo proposito il suo intervento ad un convegno celebrativo su Andrej Tarkovskij tenuto a Roma nel 1987: Aristarco dichiara senza soggezione alcuna di essere "molto imbarazzato" dal tono dell'incontro, di non amare il regista sovietico, di volerne "respingere lo spiritualismo qui così elogiato da tutti" e di preferire "qualche dubbio" ai "tanti elogi incondizionati e certezze" degli altri relatori del convegno.¹³¹² Se Tarkovskij come artista ha il diritto di esprimersi liberamente, ogni critico "può e deve dire quanto pensa pure in simili circostanze, in fondo commemorative".¹³¹³ Dopo aver raffrontato gli ultimi anni di vita di Tarkovskij da esule politico con le passate disavventure con la censura italiana di De Sica, Antonioni e Visconti, Aristarco chiarisce la propria posizione critica:

[M]i sembra giusto che esista una critica, la quale parte dal presupposto che si possa ammirare un autore senza amarlo, e ammirarlo e amarlo al tempo stesso. Intendo dire che si può non condividere, anzi, avversare, la poetica di un regista, pur riconoscendo al regista stesso spessore artistico, quando questo spessore esista, come nel caso di Tarkovskij. Non condivido affatto le idee di Tarkovskij, ma non per

cambiando i suoi macchinari, la sua tecnica di realizzazione – la telecamera al posto della cinecamera, il nastro magnetico invece della pellicola tradizionale, l'elettronica e non più la chimica – e insieme i suoi mezzi di distribuzione." *Ivi*, p. 41.

¹³¹⁰ *Ivi*, p. 42.

¹³¹¹ *Ivi*, pp. 42-43. In quanto critico e studioso, Aristarco si dichiara entusiasta anche dell'accessibilità di questo formato rispetto alla pellicola: "si pensi a quale ricchezza di materiale può trovarsi, finalmente, il critico o lo studioso di cinema: possedere una nastroteca è una possibilità possibile dinanzi all'impossibilità di avere una cineteca personale". Aristarco, Guido, "Il cinema. Dalla chimica ai processi elettronici", in Aristarco, G.; Aristarco, T. (a cura di), "Il nuovo mondo dell'immagine elettronica", cit., p. 23 (originariamente pubblicato su Cinema Nuovo, Aprile 1983). L'articolo compare in traduzione tedesca ("Das Kino. Von der Chemie zu den elektronischen Prozessen") in Zielinski, Siegfried, (a cura di), Video. Apparat/medium, kunst, kultur, Francoforte, Peter Lang, 1992, pp. 67-72. Fra i contributi di Aristarco sull'argomento in lingua straniera, si segnala anche il seguente intervento sul periodico greco Film: Aristarco, Guido, "O Daímon tis Plektronikís", Film, n. 26, 1983.

¹³¹² Aristarco, Guido, s.t., in Per Andrej Tarkovskij. Atti del convegno del 19 gennaio 1987, Quaderni del C.S.C., Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1987, p. 67.

¹³¹³ *Ivi*, p. 68.

questo il giudizio di valore viene intaccato e condizionato da me; né era corretto impedirgli di esprimerle. Così come non sarebbe corretto vietare a me (e ad altri) di esprimere le mie idee sulle sue.¹³¹⁴

Anche se, come mostra questo episodio, la sua verve provocatoria non risulta mai del tutto sopita, gli anni romani di Aristarco vedono un graduale distanziamento dall'immagine di "critico militante" che gli era stata associata sin dagli anni Quaranta.¹³¹⁵ Finita l'era "calda" delle polemiche costanti e dei conflitti con i critici più giovani, *Cinema Nuovo* si configura sempre più come un progetto in perdita e "fatto in casa"¹³¹⁶ che, ormai lontanissimo dalle origini rotocalchistiche, ha ora il taglio della rivista colta, di impostazione quasi-academica, che ospita interventi, sia italiani che stranieri, di amici critici, giovani ricercatori e studiosi di campi diversi. Sono anni in cui Aristarco sembra guardare indietro, osservando con uno sguardo retrospettivo la propria carriera e iniziando una sistematizzazione delle proprie opere e del proprio canone.

La vicenda critica di Aristarco si conclude con due lavori bifronti, a tratti volti al passato, a tratti aperti verso il futuro della critica e degli studi di cinema. Questa fase di "revisione" retrospettiva del canone coincide con un lungo lavoro di ricerca, mai completato, per la terza edizione riveduta della *Storia delle teorie del film*, caratterizzato da un maggiore peso dato al contributo delle avanguardie di primo Novecento sul pensiero cinematografico. Questa edizione, dal sottotitolo di lavorazione *Il cinema tra idealismo e marxismo* e della quale sono rimaste le bozze, si presenta come una revisione e una vasta integrazione della versione già riveduta e ampliata del 1960. Le bozze dei diversi capitoli sono l'esito di un approfondito lavoro decennale sulle teorie cinematografiche dell'anteguerra, lavoro di cui resta traccia nella documentazione conservata nel Fondo bolognese (articoli, fotocopie, appunti);¹³¹⁷ le prime bozze di una lunga prefazione (122 pagine dattiloscritte) dimostrano invece un certo interesse per i nuovi sviluppi dello studio e della teoria del cinema, con l'intenzione di continuare "il discorso contenuto in

¹³¹⁴ *Ibidem*.

¹³¹⁵ Anche altri ex-studenti di Aristarco e/o collaboratori di *Cinema Nuovo* nel tempo si avvicinano al mondo accademico. Liborio Termine diventa docente di Storia e Critica del Cinema all'Università di Torino e Kore di Enna, Franco Prono diventa docente di Storia del Cinema Italiano presso il DAMS dell'Università di Torino, Guido Oldrini va a insegnare Storia della filosofia all'Università di Bologna.

¹³¹⁶ Alcuni accenni in lettere personali di Aristarco indicano che la redazione di *Cinema Nuovo*, trasferita da Torino a Roma, coincideva ormai con il salotto di Aristarco e che gli unici redattori fissi erano lui e la moglie (che negli anni Ottanta assume la qualifica di "codirettrice" della rivista).

¹³¹⁷ FGA, Bo, 25; 87; 303; 432; 488; 586; 587; 601; 608; 616; 683.

quella del 1960 [...] in modo che l'una e l'altra, insieme con l'*Introduzione* del 1951, possano costituire i momenti di un cammino intellettuale dell'autore".¹³¹⁸

Sulla copertina una foto di scena di *Ossessione*, sulla retrocopertina una nota biografica nella quale l'autore è definito "uno dei padri della critica cinematografica": l'ultimo libro pubblicato di Aristarco – *Il cinema fascista. Il prima e il dopo* (Dedalo, 1996) – si presenta come una "autobiografia" critica, una celebrazione di *Cinema Nuovo* e dei collaboratori rimastigli a fianco, un affettuoso saluto agli amici e alla famiglia, un'ulteriore manifestazione priva di remore dello spirito polemico che ha da sempre alimentato le sue battaglie culturali, uno sguardo retrospettivo agli anni del proprio apprendistato critico e un'interrogazione sul futuro del cinema. È un testo composito, fatto di molti tasselli che rimandano diversi momenti della carriera dell'autore (con abbondanza di note, approfondimenti, revisioni e aggiunte a vecchi scritti, lunghe citazioni proprie, dei collaboratori e degli avversari, interviste, lettere e fotografie); un testo che si apre con una nuova esplorazione critica del cinema del Ventennio e si chiude con un paio di interviste e dichiarazioni scritte nel 1996 nelle quali parole di denuncia sul cinema contemporaneo si alternano a qualche nota di speranza su quello venturo.

¹³¹⁸ Le bozze, scritte lungo un periodo di tempo che va dagli anni Settanta ai Novanta, sono state donate alla Cineteca di Bologna nel maggio 2022 da Ugo Finetti – che le aveva a sua volta ricevute da Teresa Aristarco – durante un incontro organizzato dal gruppo di ricerca del PRIN "Per una storia privata della critica cinematografica italiana". In una nota dattiloscritta allegata alle bozze, Finetti ricorda come Aristarco "per tanti anni [...] si fosse impegnato con straordinaria dedizione a scrivere questi nuovi capitoli".

Conclusioni

Questo lavoro è stato guidato da un interesse per le diramazioni transnazionali della cultura cinematografica italiana e per il lato collettivo e concreto del lavoro culturale. Per un certo periodo, Guido Aristarco è stato uno dei protagonisti della cultura cinematografica italiana e un nome noto fra la critica internazionale. Figura ingombrante, spesso avversata, capace di produrre forse più nemici che alleati in campo critico e cinematografico, per decenni Aristarco ha saputo mantenere con mano salda il timone di *Cinema Nuovo*, estendendo negli anni il proprio raggio d'azione al di là della critica e della stampa cinematografica, collaborando con istituzioni internazionali, prendendo parte a iniziative culturali in tutto il mondo e ottenendo, tra i primi, un incarico come docente di cinema nell'università italiana. Come conseguenza di questa attività diversificata ed estesa, e come confermato dalla ricchezza di una corrispondenza di cui solo in minima parte è stato possibile rendere conto con questo lavoro, Aristarco ha operato dentro e tramite una vasta rete relazionale che ha raggiunto negli anni campi culturali diversi e lontani.

Al centro del lavoro non sono tanto le recensioni di Aristarco o le sue opinioni su specifici film o cineasti – anche se sono state citate sue recensioni e opinioni ogniqualvolta lo si è ritenuto necessario – ma le diverse posizioni da lui via via occupate all'interno del campo critico italiano e internazionale. Non era infatti intenzione di questo scritto fare una disamina dell'opera critica e saggistica di Aristarco, né di tentare un'analisi stilistica dei suoi scritti o una critica ideologica della sua attività alla guida di *Cinema Nuovo*. Per questo si rimanda ad altri studiosi che, più interessati a questi temi, hanno analizzato dettagliatamente una determinata fase della carriera del critico o dell'attività della sua rivista.¹³¹⁹ Nel ricostruire la parabola professionale di Aristarco si è cercato di evidenziare come la sua attività critica o accademica – così come quella di ogni altro critico o accademico – non è mai stata esercitata in isolamento ma si è articolata come un costante confronto con colleghi, collaboratori, amici e, talvolta, rivali che la hanno inevitabilmente condizionata e orientata. Attorno al protagonista si è quindi cercato di lasciare spazio

¹³¹⁹ Si rimanda ai già citati Portale, "Ontogenesi di un linguaggio critico", cit.; De Vincenti, "Per una critica politica della proposta culturale di Cinema Nuovo quindicinale", cit.; Fressura, "Cinema Nuovo. Un esempio paradigmatico dell'evoluzione storico-critica della riflessione marxista in campo cinematografico", cit. Più vicino all'approccio usato per questo scritto è il volume Mandelli; Re, "Le belle donne ci piacciono, e come! Cinema Nuovo, cultura comunista e modelli di mascolinità (1952-1958)", cit.

anche ai comprimari e alle comparse, per far risaltare gli aspetti collettivi e collaborativi del lavoro intellettuale. Sia negoziazioni e compromessi quanto litigi o polemiche che hanno coinvolto Aristarco e altri critici sono stati menzionati proprio per mostrare il ruolo non neutrale nella produzione culturale delle relazioni interpersonali, con motivazioni e interessi propri di ciascun attore. Mediante la figura nodale di Aristarco, si è dunque cercato di mostrare come la critica cinematografica sia tanto un *mondo* di collaborazione quanto un *campo* di lotta.

Cooperazione e competizione hanno contribuito a indirizzare l'attività di Aristarco in ambiti lavorativi e contesti culturali diversi. Per rendere meglio conto dei suoi movimenti fra i centri e le periferie del (poli)sistema della cultura cinematografica italiana e internazionale, in questo lavoro si è cercato di osservare con particolare attenzione i principali momenti di "sconfinamento", reale o simbolico, che ne hanno scandito la carriera. Per questo motivo, si è voluto lasciare spazio a traduzioni, viaggi e traslochi, cambi di redazione o di professione, visti come fondamentali passaggi attorno a cui costruire la ricerca e da cui partire per gli scavi d'archivio.

L'esame in questi termini della traiettoria professionale di Aristarco – caso *esemplare*, per i motivi già indicati – è stato reso possibile dall'accesso al suo archivio personale e più solido dalla ricerca teorico-metodologica riassunta nei primi capitoli di questo elaborato. Idee e strumenti comuni a molte ricerche recenti in area mediarcheologica o affini alla cosiddetta *New Cinema History*, insieme a suggestioni provenienti dalla sociologia culturale e dalla letteratura comparata, hanno fornito una base di partenza e un costante punto di riferimento a cui tornare nel corso del lavoro di analisi e ricostruzione storica. In conclusione, grazie a un tema che è sembrato particolarmente adatto e promettente, si è tentato di fornire un'ulteriore prospettiva per approcciare un oggetto complesso, ibrido, intrinsecamente transnazionale e perennemente in movimento come la cultura cinematografica.

Bibliografia

- AA. VV., *I fotodocumentari di Cinema Nuovo*, Milano, Edizioni Cinema Nuovo, 1956.
- AA. VV., *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Venezia, Marsilio, 1989.
- ACCIARI, Monia, "Film Festivals as Cosmopolitan Assemblages. A Case Study in Diasporic Cocreation", *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, n. 14, inverno 2017, pp. 111-125. Disponibile online (ultimo accesso 20 febbraio 2023):
<https://www.alphavillejournal.com/Issue14/ArticleAcciari.pdf>
- ALBERTAZZI, Silvia, *Letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Roma, Carocci, 2013.
- ALVARO, Corrado, "Filiazione e parentela", *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 12.
- ANCESCHI, Luciano, *Interventi per Il Verri (1956-1987)*, Ravenna, Longo, 1988.
- ANDREAZZA, Fabio, "Il critico cinematografico. Genesi di un intermediario culturale in Italia", *Studi culturali*, anno XI, n. 3, dicembre 2014, pp. 377-400.
- ANONIMO, "Italian visit", *Movie Makers. Magazine of the Amateur Cinema League*, vol. IX, n. 12, dicembre 1934, p. 525.
- ANONIMO, "Il viaggio a Berlino organizzato da 'Film'", *Film*, a. I, n. 16, 14 maggio 1938, p. 2.
- ANONIMO, *Panorama della stampa italiana. Annuario 1946*, Roma, Editrice Italiana Arti Grafiche, 1946.
- ANONIMO, "Avvertenza", *La Critica Cinematografica*, a. I, n. 1, gennaio-febbraio 1946, p. 1.
- ANONIMO, "Cronaca contemporanea. 24 gennaio – 6 febbraio 1946", *La Civiltà Cattolica*, a. 97, n. 2296, 16 febbraio 1946, pp. 294-304.

ANONIMO, "Il testo degli accordi italo-francesi", *La cinematografia italiana*, a. II, n. 16, 14 dicembre 1946, pp. 6-7.

ANONIMO, "Atto di nascita", *Bis. Tutti gli spettacoli*, a. I, n. 1, 16 marzo 1948, p. 2.

ANONIMO, "Premessa ai quaderni", *Sequenze. Quaderni di cinema*, a. I, n. 1, settembre 1949.

ANONIMO, "Macché addio, arrivederci!", *Bis. Tutti gli spettacoli*, a. IV, n. 46, 17 novembre 1951, p. 12.

ANONIMO, "Linee generali del corso di G. Aristarco su 'Evoluzione della teorica del film'", *Corsi, discussioni, conferenze. Anno accademico 1951-1952*, Milano, Circolo Universitario Cinematografico Milanese, 1952.

ANONIMO, "Contributi al neorealismo", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 7, 15 marzo 1953, p. 179.

ANONIMO, "Guardatevi intorno e scoprite la realtà", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 10, 1 maggio 1953, p. 274.

ANONIMO, "Un referendum di Cinema Nuovo", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 15, 15 luglio 1953, p. 67.

ANONIMO, "Il cinema di domani", *Bollettino del neorealismo*, a. I, n. 1, gennaio 1955, p. 1.

ANONIMO, "Italia mia", *Bollettino del neorealismo*, a. I, n. 1, gennaio 1955, p. 3.

ANONIMO, "Concerti e corsi dal 1952 al 1955", *La Scuola di Arzignano*, a. IV, n. 19, aprile 1955, pp. 7-10.

ANONIMO, "Costituiamo i gruppi 'Lettori di Cinema Nuovo'", *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 73, 25 dicembre 1955, p. 441.

ANONIMO, "Che film fareste se dipendesse da voi", *Cinema Nuovo*, a. V, n. 74, 10 gennaio 1956, p. 6.

ANTONIONI, Michelangelo, "Dell'educazione artistica", *Il Corriere Padano*, 2 marzo 1937.

ARISTARCO, Guido, "Vogliamo erudirci!", *Film*, a. VI, n. 34, 28 agosto 1943, p. 11

ARISTARCO, Guido, "Quasi un miracolo", *L'Italia Libera*, 1 novembre 1945.

ARISTARCO, Guido, "Le tic totalitaire", *L'Italia Libera*, 8 novembre 1945.

ARISTARCO, Guido, "Mino e Paola o della smemoratezza", *L'Italia Libera*, 29 novembre 1945.

ARISTARCO, Guido, "Il tempo dei poeti", *La Critica Cinematografica*, a. II, n. 7, settembre 1947, p. 5.

ARISTARCO, Guido, "Tutto alle immagini?", *Bis. Tutti gli spettacoli*, a. I, n.1, 16 marzo 1948, p. 4.

ARISTARCO, Guido, "Una lettera", *Bis. Tutti gli spettacoli*, a. I, n. 4, 6 aprile 1948, p.4.

ARISTARCO, Guido, "Ladri di Biciclette", *Cinema*, nuova serie, a. II, n. 7, 30 gennaio 1949, pp. 220-221.

ARISTARCO, Guido, "Premessa al 'Colore nel film'", *Sequenze. Quaderni di cinema*, a. I, n. 1, settembre 1949.

ARISTARCO, Guido, "Presentazione", *Sequenze. Quaderni di cinema*, a. I, n. 4, dicembre 1949.

ARISTARCO, Guido, "Amleto", *Cinema*, nuova serie, a. II, n. 8, 15 febbraio 1949, pp. 252-253.

ARISTARCO, Guido, "Riso amaro", *Cinema*, nuova serie, a. II, n. 24, 15 ottobre 1949, pp. 210-211.

ARISTARCO, Guido, "I libri", *Bianco e Nero*, a. XI, n. 2, febbraio 1950, pp. 72-81.

ARISTARCO, Guido, "La terra trema", *Cinema*, nuova serie, a. III, n. 32, 15 febbraio 1950, pp. 90-92.

ARISTARCO, Guido, "Enrico V", *Cinema*, nuova serie, a. III, n. 33, 28 febbraio 1950, pp. 124-125.

ARISTARCO, Guido, "Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica", *Cinema*, nuova serie, Milano, a. III, n. 48, 15 ottobre 1950, pp. 217-218.

ARISTARCO, Guido, "Precisazioni e miscellanea", *Cinema*, nuova serie, a. IV, n. 56, 15 febbraio 1951, pp. 82-83.

ARISTARCO, Guido "A proposito di 'L'arte del film'", *Filmcritica*, n. 4, Marzo 1951, pp. 132-135.

ARISTARCO, Guido, "Umberto D.", *Cinema*, nuova serie, a. V, n. 80, 15 febbraio 1952, pp. 82-84.

ARISTARCO, Guido, "Europa '51", *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 25.

ARISTARCO, Guido, "Il brigante di Tacca del Lupo", *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 26.

ARISTARCO, Guido, "Lo Sceicco Bianco", *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 26.

ARISTARCO, Guido, "Il film e i suoi 'specifici'", *Rivista del cinema italiano*, a. II, n. 1-2, gennaio-febbraio 1953, pp. 110-114.

ARISTARCO, Guido, "Amore in città", *Cinema Nuovo*, a. III, n. 27, 15 gennaio 1954, pp. 27-29.

ARISTARCO, Guido, "Esame di coscienza", *Cinema Nuovo*, a. III, n. 46, 10 novembre 1954, pp. 288-290.

ARISTARCO, Guido, "Giorni d'amore", *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 50, 10 gennaio 1955, pp. 31-33.

ARISTARCO, Guido, "Senso", *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 52, 10 febbraio 1955, pp. 111-114.

ARISTARCO, Guido, "È realismo", *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 55, 25 marzo 1955, pp. 226-228.

ARISTARCO, Guido, "Umberto Barbaro e i 'brucatori d'erba'", *Cinema Nuovo*, a. VIII, n. 138, marzo-aprile 1959, pp. 100-101.

ARISTARCO, Guido, "Il magistero di Lukács nella nostra esperienza critica", *Cinema Nuovo*, a. VIII, n. 140, luglio-agosto 1959, pp. 309-312.

ARISTARCO, Guido, "Perché avete dimenticato Torino?", *Bologna incontri*, n. 1, a XIV, gennaio 1983.

ARISTARCO, Guido, s.t., in Polzonetti, Alberto; Verdarelli, Paolo (a cura di), *Atti del Festival dell'arte elettronica 1985*, Camerino, 28-30 novembre 1985, Università degli studi di Camerino, 1986, pp. 34-43.

ARISTARCO, Guido, s.t., in *Per Andrej Tarkovskij. Atti del convegno del 19 gennaio 1987*, Quaderni del C.S.C., Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1987, pp. 67-69.

- ARISTARCO, Guido, *L'arte del film*, Milano, Bompiani, 1950.
- ARISTARCO, Guido, *Storia delle teorie del film*, Torino, Einaudi, 1951.
- ARISTARCO, Guido, *Storia delle teorie del film. Nuova edizione completamente riveduta e ampliata*. Torino, Einaudi, 1960.
- ARISTARCO, Guido, *Cinema italiano 1960. Romanzo e antiromanzo*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- ARISTARCO, Guido, *Eiga riron shi*, trad. di Yoshimura Shinjirō e Matsuo Akira, Tōkyō, Misuzu shobō, 1962.
- ARISTARCO, Guido, *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- ARISTARCO, Guido, "Del senno di poi son piene le fosse", in Aristarco, Guido (a cura di), *Antologia di Cinema Nuovo*, Guaraldi, Rimini-Firenze, 1975, pp. 1-151.
- ARISTARCO, Guido; Aristarco, Teresa (a cura di), *Il cinema. Verso il centenario*, Bari, Dedalo, 1992.
- ARISTARCO, Guido, "All'Olimpiade del film", *La Voce di Mantova*, 13 agosto 1939.
- ARISTARCO, Guido, "Largo ai giovani", *Via Consolare*, a. I, n. 3, febbraio 1940, p. 27.
- ARISTARCO, Guido, "Grandi e piccoli", *Film*, a. III, n. 48, 30 novembre 1940, p. 4.
- ARISTARCO, Guido, "Prime visioni. Giacomo l'idealista", *Il Corriere padano*, 3 aprile 1943.
- ARISTARCO, Guido, "Prime visioni. Harlem", *Il Corriere padano*, 25 aprile 1943.
- ARISTARCO, Guido, "Prime Visioni. Ossessione", *Il Corriere Padano*, 8 giugno 1943.
- ARISTARCO, Guido, "Equivoci su Ossessione", *Il Corriere Padano*, 27 giugno 1943.
- ARISTARCO, Guido, "Il neorealismo italiano", *L'Europeo*, a. XXXII, n. 23, 4 giugno 1976.
- ARISTARCO, Guido "Il premio numero due per i critici di provincia", *La Voce di Mantova*, 15 dicembre 1940.
- ARISTARCO, Guido, *Sciolti dal giuramento. Il dibattito critico-ideologico sul cinema negli anni Cinquanta*, Bari, Dedalo, 1981.

ARISTARCO, Guido; ARISTARCO, Teresa (a cura di), *Il nuovo mondo dell'immagine elettronica*, Bari, Dedalo, 1985.

ARISTARCO, Guido, *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996.

ARISTARCO, Guido; RONCHI, Walter (a cura di), *Pattuglia. Invito alle immagini*, numero speciale del Mensile di Politica, Arti, Lettere del Guf di Forlì, a. II, n. 3-4, gennaio-febbraio 1943.

ARCANGELI, Alessandro, "Il volto bifronte della storia culturale", *Memoria e ricerca. Rivista di storia contemporanea*, n. 40, maggio-agosto 2012, pp. 11-22.

ARGENTIERI, Mino, "Schermi", in Bernardi, Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano volume IX – 1954-1959*, Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2004, pp. 538-539.

ARNHEIM, Rudolf, "Reazione e progresso nel film giapponese", *Cinema Nuovo*, a. IX, n.144, marzo-aprile 1960, pp. 109-110.

AURIOL, Jean George, "Di là dalle immagini", *Cinema*, nuova serie, a. III, n. 37, 30 aprile 1950, pp. 231-232.

BARACCO, Adriano, "Bilancio", *Cinema*, nuova serie, a. V, nn. 99-100, 15-31 dicembre 1952, p. 285.

BARBARO, Umberto, "L'arte del film, analisi di un metodo", *Filmcritica*, n. 3, febbraio 1951, pp. 82-84.

BARBARO, Umberto, "Zero in profitto e zero in condotta", *Cinema Nuovo*, a. VI, n. 117, 1 novembre 1957, pp. 227-228.

BAROZZI, Laura, *Italienisches Capriccio di Glauco Pellegrini. Analisi e temi di un film sul teatro*, Quaderni di Venezia arti, III, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020.

BASSOTTO, Camillo (a cura di), *La storiografia cinematografica. Atti della tavola rotonda svoltasi alla XXV Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nei giorni 30 e 31 agosto e 1 settembre 1964*, Padova, Marsilio, 1966.

BAZIN, André, "Difesa di Rossellini", *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 65, 25 agosto 1955, pp. 147-149.

BECKER, Howard S., *I mondi dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2004.

BECKER, Howard S.; PESSIN, Alain, "A Dialogue on the Ideas of World and Field", *Sociological Forum*, v. 21, n. 2, 2006, pp. 275-286.

BELTRAME, Alberto; FIDOTTA, Giuseppe, *Who Needs the Cinematic Author? Film Criticism, Hegemony and the Invention of the Auteur*, in Beltrame, Alberto; Fales, Ludovica; Fidotta, Giuseppe, *Whose Right? Media, Intellectual Property and Authorship in the Digital Era*, Udine, Forum, 2014.

BERGAMINI, Oliviero, *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Bari, Laterza, 2006 (VII ed., 2021).

BERNARI, Carlo, "Dalla parte dello scrittore", *Cinema Nuovo*, a. III, n. 39, 15 luglio 1954, pp. 11-13.

BIAGIOLI, Marco, "Postdisciplinary Liaisons. Science Studies and the Humanities", *Critical Inquiry*, vol. 35, n. 4, 2009, pp. 816-833.

BILTEREYST, Daniel; MALTBY, Richard; MEERS, Philippe (a cura di), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.

BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe, "New Cinema History and the Comparative Mode. Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures", *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, n. 11, Primavera 2016, pp. 13-32.

BISONI, Claudio, *Il linguaggio della critica cinematografica*, Bologna, Revolver Libri, 2003.

BISONI, Claudio, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Bologna, Archetipolibri, 2006.

BISONI, Claudio, *La critica cinematografica. Un'introduzione*, Bologna, Archetipolibri, 2013.

BISONI, Claudio, "Il cinema italiano nelle riviste e nei settimanali popolari", in Laura, Ernesto G. (a cura di), *Storia del cinema italiano volume VI - 1940-1944*, Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 509-521.

BISONI, Claudio, "Le riviste di cinema e la cultura cinematografica italiana dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta. Uno sguardo d'insieme", in Guerra, Michele; Martin, Sara (a

cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Bologna, Il Mulino, 2020, pp. 45-68.

BOLZONI, Francesco (a cura di), *Critici e autori: complici e/o avversari?*, Atti del Convegno, Ferrara, 9-10 novembre 1974, Venezia, Marsilio-Quaderni del SNCCI, 1976.

BOSCHETTI, Anna, *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, Venezia, Marsilio, 2003.

BOTTERO, Wendy; CROSSLEY, Nick, "Worlds, fields and networks. Becker, Bourdieu and the structures of social relations", *Cultural Sociology*, vol. 5, n. 1, 2011, pp. 99-119.

BOURDIEU, Pierre, *Forme di capitale*, Roma, Armando, 2015.

BOURDIEU, Pierre, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino, 2001.

BOURDIEU, Pierre, *Homo Academicus*, Bari, Dedalo, 2013.

BOURDIEU, Pierre, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, il Saggiatore, 2013.

BOURDIEU, Pierre, *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino, 2009.

BOURDIEU, Pierre, "Spazio sociale e spazio simbolico", in Bourdieu, Pierre, *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 13-26.

BRAGAGLIA, Cristina, "La critica cinematografica emiliano-romagnola tra disfacimento del fascismo e rivoluzione neorealista (1939-1943)", *L'Emilia-Romagna nella guerra di liberazione IV. Crisi della cultura e dialettica delle idee*, Bari, De Donato, 1976.

BRANCALEONE, David, *Cesare Zavattini's Neo-realism and the Afterlife of an Idea. An Intellectual Biography*, New York, Bloomsbury, 2021.

BROŽ, Jaroslav, "Amore giovane di Rovensky", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 5, 15 febbraio 1953, pp. 118-119.

BRUNETTA, Gian Piero, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio, 1989.

BRUNETTA, Gian Piero, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Bari, Laterza, 2007.

BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole". 1905-1929*, Laterza, Bari, 2008.

BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione". 1929-1945*, Bari, Laterza, 2009

BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Bari, Laterza, 2009.

BRUNI, David; FLORIS, Antioco; LOCATELLI, Massimo; VENTURINI, Simone (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Roma, Carocci, 2016.

BRUNI, David; FLORIS, Antioco; LOCATELLI, Massimo; VENTURINI, Simone (a cura di), *Il cinema come disciplina. L'università italiana e i media audiovisivi (1970-1990)*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

BURKE, Peter, *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 2019.

CALVINO, Italo, "Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 10, 1 maggio 1953, p. 262.

CALVINO, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 1993.

CAGLIO, Luigi, "Libri italiani", *Quaderni Grigionitaliani*, a XX, n. 2, gennaio 1951, pp. 156-159.

CANEPELE, Paolo, "Archivi e cinema", *IBC. Informazioni commenti inchieste sui beni culturali*, 2003. Disponibile online (ultimo accesso 20 febbraio 2023) <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-200302/xw-200302-d0001/xw-200302-a0018>

CANTORE, Francesca; MINUZ, Andrea, "Cronaca, ideologia, critica. La stampa quotidiana nel dopoguerra e i discorsi sul cinema (1945-1960)", in Guerra, Michele; Martin, Sara (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Bologna, il Mulino, 2020, pp. 69-90.

CARDONE, Lucia, "Il consumo paracinematografico", in Bernardi, Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano volume IX – 1954-1959*, Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2004, pp. 352-361.

CARPI, Fabio, "Finita l'inchiesta si trova il romanzo", *Cinema Nuovo*, a. III, n. 34, 1 maggio 1954, pp. 232-234.

CARPICECI, Stefania, "La stampa d'epoca e il cinema di Salò", in Laura, Ernesto G. (a cura di), *Storia del cinema italiano volume VI – 1940/1944*, Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 554-565.

CASANOVA, Pascale, *The World Republic of Letters*, Harvard University Press, 2004 (or. *La République mondiale des Lettres*, 1999).

CASSETTI, Francesco, "Per una definizione della critica cinematografica", *Ikon*, nn. 92-93-94, gennaio-settembre 1975, pp. 97-117.

CASSETTI, Francesco, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.

CASIRAGHI, Ugo, "I pericoli del Cinema", *L'Unità*, 25 ottobre 1952.

CASIRAGHI, Ugo, "Fronte della libertà", *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 57, 25 aprile 1955, pp. 298-204.

CAVALLOTTI, Diego; LOTTI, Denis; MARIANI, Andrea, "Dalla vaga suggestione al reperto censito. Note per una storia del cinema e dei media attraverso gli archivi", in Cavallotti Diego, Lotti Denis, Mariani Andrea (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Milano, Meltemi, 2021, pp. 11-35.

CHAPMAN, James; GLANCY, Mark; HARPER, Sue (a cura di), *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*, Londra, Palgrave MacMillan, 2007.

CHIARINI, Luigi, "Avviso", *Bianco e Nero*, a. IX, n. 1, marzo 1948, pp. 3-6.

CHIARINI, Luigi, "Spettacolo e film", *Belfagor*, a. VII, n. 2, 31 marzo 1952.

CHIARINI, Luigi, "Tradisce il neorealismo", *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 55, 25 marzo 1955, pp. 225-226.

CINEMA NUOVO, "Continuare il discorso", *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 7.

CINEMA NUOVO, "Ottimismo e pessimismo", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 3, 15 gennaio 1953, p.39.

CINEMA NUOVO, "Realtà e metafora", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 24, 1 dicembre 1953, p. 327.

CINEMA NUOVO, “Novellistica d’evasione”, *Cinema Nuovo*, a. III, n. 30, 1 marzo 1954, p. 103.

CINEMA NUOVO, “Sviluppare la revisione”, *Cinema Nuovo*, a. III, n. 46, 10 novembre 1954, pp. 287-288.

CINEMA NUOVO, “Dal neorealismo al realismo”, *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 53, 25 febbraio 1955, p. 127.

CODDE, Philippe, “Polysystem Theory Revisited. A New Comparative Introduction”, *Poetics Today*, vol. 24, n. 1, pp. 91-126.

COMAND, Mariapia; MARIANI, Andrea, *Effemeridi del film. Episodi di storia materiale del cinema italiano*, Milano, Meltemi, 2019.

CORDOBA, Cyril, “Between Politics and Economics. The Locarno Film Festival from Tourism to Cinephilia (1946–1972)”, *Cinergie – Il cinema e le altre arti*, n. 22, 2022, pp. 41-53.

CORDOBA, Cyril, “The Locarno Film Festival under the Influence? Programming Eastern European Movies in Anti-communist Switzerland (1946–1962)”, *Contemporary European History*, 2022, pp. 1-19.

CORSI, Barbara, *Un ettaro di cielo e 39 di terreno. Storia d’impresa di Franco Cristaldi*, Venezia, Marsilio, 2021.

COSTANTINI, Riccardo; ZECCA, Federico (a cura di), *Tullio Kezich, il mestiere della scrittura*, Torino, Kaplan, 2007.

COSULICH, Callisto, “I nuovi confini delle operazioni culturali. AIACE, cinecircoli e sale d’essai”, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano volume X – 1960-1964*, Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2001, pp. 495-504.

CROCE, Benedetto, “Una lettera”, *Bianco e Nero*, a. II, n. 10, 1948, pp. 3-4.

DALL'ASTA, Monica, “Teorie del cinema ed estetica neoidealista”, in Quaresima, Leonardo (ed), *Storia del cinema italiano*, Vol. IV 1924-1933, Marsilio, Venezia, 2014, pp. 494-508.

D'ALOIA, Adriano, "La parabola italiana di Rudolf Arnheim", in Arnheim, Rudolf, *I baffi di Charlot. Scritti italiani sul cinema 1932-1938*, a cura di Adriano D'Aloia, Torino, Kaplan, 2009, pp. 25-91.

DE BERTI, Raffaele, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e pensiero, 2000.

DE BERTI, Raffaele, "Il cinema fuori dallo schermo", in De Giusti, Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano volume VIII - 1949/1953*, Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2003, pp. 116-129.

DE BERTI, Raffaele, "Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume", in De Berti, Raffaele; Piazzoni, Irene (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Atti del convegno (Milano, 2-3 ottobre 2008), Milano, Cisalpino, 2009.

DE FANIS, Maria, *Geografie Letterarie*, Roma, Meltemi, 2001.

DE GAETANO, Roberto, *Teorie del cinema in Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2005.

DEL BUONO, Oreste, "I creatori del film a colloquio nel tempo", *Milano Sera*, 28 dicembre 1950.

DEL BUONO, Oreste; Giglio, Tommaso, "Dalla 'revisione' alla 'verifica' critica", *Cinema Nuovo*, a. X, n. 152, luglio-agosto 1961, pp. 297-298.

DELLA MAGGIORE, Gianluca; SUBINI, Tomaso, "Cattolicesimo e cinema. Cronologia", in De Berti, Raffaele (a cura di), *I cattolici nella fabbrica del cinema e dei media: produzione, opere, protagonisti (1940-1970)*, *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, n. 2, 2017, pp. 13-19.

DE MARCHI, Bruno, "Primi materiali per una teoria della critica cinematografica", *Bianco e Nero*, nn. 3, 4, 5-6, 1977.

DE MARCHI, Bruno (a cura di), *La critica cinematografica in Italia. Rilievi sul campo*, Venezia, Marsilio, 1977.

DE VINCENTI, Giorgio, "Per una critica politica della proposta culturale di Cinema Nuovo quindicinale." in Tinazzi, Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 253-274.

DI CHIARA, Francesco; Noto, Paolo, "I padroni del cinema italiano. Il rapporto tra critica e produzione nella stampa cinematografica degli anni Cinquanta", in *Atti critici in luoghi pubblici*, a cura di Michele Guerra e Sara Martin, Parma, Diabasis, 2019, pp. 525-36.

DOGLIO, Carlo, *Selezione di scritti. 1950-1984*, a cura di Chiara Mazzoleni, Venezia, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 1992.

DOGLIO, Carlo, *Per prova ed errore*, a cura di Chiara Mazzoleni, Recco, Le mani, 1995.

DOLETTI, Mino, "'Film' all'estero", *Film*, a. VI, n. 19, 8 maggio 1943, p. 3.

DUFF, Wendy, *Archival mediation*, in Eastwood, Terry; MacNeil, Heather, (a cura di) *Currents of Archival Thinking*, Santa Barbara, Libraries Unlimited, 2010.

DURANTI, Simone, *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940)*, Roma, Donzelli, 2008.

ELEY, Geoff, *A Crooked Line. From Cultural History to the History of Society*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.

EVEN-ZOHAR, Itamar, "Polysystem Studies", *Poetics Today*, vol. 11, n. 1, 1990, pp. 1-268.

EVEN-ZOHAR, Itamar, "Polysystem Theory", *Poetics Today*, vol. 11, n. 1, 1990, pp. 9-26.

EVEN-ZOHAR, Itamar, "The 'Literary System'", *Poetics Today*, vol. 11, n. 1, 1990, pp. 27-44.

EVEN-ZOHAR, Itamar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", *Poetics Today*, v. 11, n. 1, 1990, pp. 45-51.

EVEN-ZOHAR, Itamar, "Laws of Literary Interference", *Poetics Today*, v. 11, n. 1, 1990, pp. 53-72.

EVEN-ZOHAR, Itamar, "System, Dynamics, and Interference in Culture. A Synoptic View", *Poetics Today*, v. 11, n. 1, 1990, pp. 85-94.

EVEN-ZOHAR, Itamar, "Factors and Dependencies in Culture. A Revised Outline for Polysystem Culture Research", *Canadian Review of Comparative Literature*, v. XXIV, n. 1, 1997, pp. 15-34.

FABI, Chiara, “‘Che idiota, chissà com’è intelligente’. La pittura naïf nelle riviste a larga diffusione. Fisionomia, protagonisti e connessioni di un genere artistico”, in Cinelli, Barbara, *et al.*, *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 247-262.

FALCETTO, Bruno, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992.

FANCHI, Mariagrazia, *Spettatore*, Milano, Il Castoro, 2005.

FERRERO, Adelio, *et al.*, *Responsabilità sociali e culturali della critica cinematografica*, Venezia, Marsilio - Quaderni del SNCCI, 1972.

FERRETTI, Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

FERRETTI, Gian Carlo, “Caro Niccolò, caro Vittorio. Storia di un sodalizio”, in Esposito, Edoardo (a cura di), *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, Atti del convegno di Milano e Luino, 24-26 ottobre 2013, Milano, Ledizioni, 2014. pp. 317-325.

FIAP, *Proces verbal de la 2e reunion du comité directeur*, Brighton, 1 giugno 1978.

FOLLI, Anna (a cura di), *Vent'anni di cultura ferrarese. Antologia del Corriere padano*, II voll., Bologna, Pàtron, 1978-1979.

FORGACS, David, “The making and unmaking of neorealism in postwar Italy”, in Hewitt, Nicholas (a cura di), *The Culture of Reconstruction. European Literature, Thought and Film, 1945-50*, Londra, Palgrave Macmillan, 1989, pp. 51-66.

FOSTER, Hal, “An Archival Impulse”, *October*, 110, 2004, pp. 3-22.

FORNO, Mauro, *La stampa del Ventennio. Strutture e trasformazioni nello stato totalitario*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.

FREY, Mattias, *The Permanent Crisis of Film Criticism: The Anxiety of Authority*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015.

FRESSURA, Nicola, “Cinema nuovo: un esempio paradigmatico dell'evoluzione storico-critica della riflessione marxista in campo cinematografico”, *Ikon*, 27 (101-103), 1977, pp. 59-136.

FUKUDA Sadayoshi, "Arisutaruko 'Eiga rironshi' oyobi watashi no hansei", *Eiga hyōron*, v. 16, ottobre 1959, p. 72.

GALLO, Niccolò, "L'ultima narrativa italiana", *Società*, a. IX, n. 3, settembre 1953, pp. 399-410.

GANDIN, Michele, "Il successo di un film dipende anche da loro", quarta parte, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 14, 1 luglio 1953, p. 6.

GANDIN, Michele, "Il successo di un film dipende anche da loro", quinta parte, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 23, 15 novembre 1953, pp. 298-300.

GELARDI, Andrea, "La scoperta del 'Terzo Mondo'. Le politiche di programmazione degli antifestival italiani (1960-1976)", *Cinergie – Il cinema e le altre arti*, N.21, 2022, pp. 163-177.

GENTZLER, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, Londra e New York, Routledge, 2001 (I ed. 1993).

GEROW, Aaron, "Introduction. The Theory Complex," in *Decentering Theory. Reconsidering the History of Japanese Film Theory*, *Review of Japanese Culture and Society*, n. 22, dicembre 2010, pp. 1-13.

GHELLER, Enrico; Husson, Laurent, "Jean George Auriol (1907-1950), un mediatore critico tra Roma e Parigi", *Cinergie*, 2023, 12, pp. 25-35.

GILI, Jean A., *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Roma, Bulzoni, 1981.

GOZZINI, Giovanni, *Storia del giornalismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

GRANDINETTI, Mario, *I quotidiani in Italia. 1943-1991*, Milano, Franco Angeli, 1992.

GRANICH, Tom, "Il successo di un film dipende anche da loro", prima parte, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 5, 15 febbraio 1953, pp. 114-115.

GRANICH, Tom, "Il successo di un film dipende anche da loro", seconda parte, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 6, 1 marzo 1953, pp. 150-151.

GRANICH, Tom, "Il successo di un film dipende anche da loro", terza parte, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 13, 15 giugno 1953, p. 358.

GRIECO, Giuseppe, "Agli uomini di fatica la difesa del realismo", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 2, 1 gennaio 1953, pp. 9-10.

GRIPPA, Eva, "Il newsmagazine. Dal supplemento illustrato alla concorrenza della tv", in Magistà, Aurelio, *L'Italia in prima pagina. Storia di un paese nella storia dei suoi giornali*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 233-249.

GUARNERI, Michael; SANTARELLI, Lidia, "Il silenzio e il rumore. L'onore militare nella corrispondenza pubblica e privata relativa al caso L'armata s'agapò", *Cinergie*, n. 23, 2023, pp. 37-59.

GUARNERI, Michael; SCABELLI, Stella, "Paola Ojetti and Maria Basaglia. Two Women Workers in Fascist Italy's Cultural Sector", *Comunicazioni Sociali*, n. 1, gennaio-aprile 2023, pp. 13-27.

GUBERN, Román, "André Bazin, sistema critico di un pre-strutturalista", *Cinema Nuovo*, a. XVIII, n. 201, settembre-ottobre 1969, pp. 352-359.

GUBERN, Román, "1978-1985: L'échec d'un projet collectif d'"Histoire du cinéma"", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 80, 2016, pp. 147-161.

GUERRA, Michele, "Fare una rivista di cinema. Di nuovo", in Guerra, Michele; Parmigiani, Giampaolo (a cura di) *"Sequenze". Quaderni di cinema (1949-1951). Antologia*, Parma, Uni Nova, 2009, pp. 5-19.

GUERRA, Michele; MARTIN, Sara (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Reggio Emilia, Diabasis, 2019.

GUERRA, Michele; MARTIN, Sara (a cura di), "La cultura della lettera. La corrispondenza come forma e pratica di critica cinematografica", sezione monografica di *Cinergie. Il Cinema e le altre Arti*, n. 15, 2019, pp. 1-67.

GUERRA, Michele; MARTIN, Sara (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Bologna, il Mulino, 2020.

HANNERZ, Ulf, *Transnational Connections. Culture, People, Places*, Londra, Routledge, 1996.

HASTIE, Amelie, "The miscellany of film history", *Film History*, vol. 18, n. 2, 2006, pp. 222-230.

HATANO Kanji, "Ōbei no eiga rironka o tazunete – Arisutaruko", *Eiga hyōron*, v. 18, marzo 1961, p. 92.

HATANO Kanji, *Hatano Kanji zenshū. Eizō to kyōiku*, vol. 8, Tōkyō, Shōgakukan, 1991.

HJORT, Mette, "On the Plurality of Cinematic Transnationalism", in Newman, Kathleen; Durovicova Nataša (a cura di), *World Cinemas. Transnational Perspectives*, New York, Routledge, 2009, pp. 12-33.

HOLDAWAY, Dominic; MANZOLI, Giacomo, "Una critica 'altra'? I periodici di settore popolare", in Guerra, Michele, Martin, Sara (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Bologna, Il Mulino, 2020, pp. 91-114.

JANELLE, Donald, *Global interdependence and its consequences*, in Brunn, Stanley D.; Leinbach, Thomas (a cura di), *Collapsing Space and Time: Geographic Aspects of Communications and Information*, Londra, Harper Collins, 1991, pp. 49-81.

JUAN, Myriam; SCABELLI, Stella, "A Tale of Two Women in Two Countries. Suzanne Chantal and Paola Ojetti's Professional Careers in the Film Press (1930s-mid 1940s)", *Cinergie*, n. 23, 2023, pp. 5-24.

KEZICH, Tullio, "Il western è maggiorenne", *Cinema*, a. III, n. 42, luglio 1950, pp. 7-10 e 33.

KEZICH, Tullio, "Hollywood città nuda", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 13, 15 giugno 1953, p. 369.

INGOLD, Tim, "Materials against Materiality", *Archaeological Dialogues*, vol. 14, n. 1, 2007, pp. 1-16.

INGRAO, Pietro, "Luchino Visconti. L'antifascismo e il cinema", *Rinascita*, n. 13, 26 marzo 1976.

INGRAO, Pietro, "Al C.S.C. con Umberto Barbaro", *Bianco e Nero*, n. 11, 1985, pp. 7-14.

IORDANOVA, Dina; MARTIN-JONES, David, Vidal, Belén (a cura di), *Cinema at the Periphery*, Detroit, Wayne State University Press, 2010

LANDI, Gianpiero; CIAMPI, Alberto, *ad vocem*, "Doglio, Carlo", in Antonioli Maurizio, *et al.*, *Dizionario biografico degli anarchici italiani*, Vol. I, Pisa, Biblioteca Franco Serantini, 2003, pp. 536-539.

LA ROVERE, Luca, "Un aspetto della politica culturale giovanile del regime fascista. I Cineguf", *Giornale di Storia Contemporanea*, a. XI, n. 1, giugno 2008, pp. 68-100.

LAURA, Ernesto G., "'Bianco e Nero' negli anni Cinquanta: dopo Chiarini (e Barbaro)", in Tinazzi, Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 275-285.

LAVIOSA, Flavia *et al.*, "International students at the Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome. 1935-2020. A history to be written", *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. IX, n. 2, pp. 175-209.

LIU, Lydia H., *Translingual Practice. Literature, National Culture, and Translated Modernity. China, 1900 - 1937*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

LIVINGSTONE, David N., "The Spaces of Knowledge. Contributions towards a Historical Geography of Science", *Society and Space*, vol. 13, n. 1, 1995, pp. 5-34.

LIZZANI, Carlo, "La quarta età dell'immagine in movimento", *Cinema Nuovo*, a. XVIII, n. 202, novembre-dicembre 1969, pp. 408-412.

LODATO, Nuccio, "'Cinema', 'Cinema Nuovo', 'Sipario'", in Costantini, Riccardo; Zecca, Federico (a cura di), *Tullio Kezich, il mestiere della scrittura*, introduzione, Torino, Kaplan, 2007, pp. 27-40.

LODOLINI, Elio, *Archivi privati, archivi personali, archivi familiari, ieri e oggi*, in *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi di famiglie e di persone*, Pubblicazioni degli archivi di stato, Saggi, 45, 1997, pp. 23-69.

LO DUCA, Joseph-Marie, "La maschera del pessimismo", *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 22.

LOIST, Skadi, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation" in de Valck, Marijke; Kredell, Brendan; Loist, Skadi (a cura di), *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, Londra e New York, Routledge, pp. 49-43.

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

LOTTI, Denis, "Il cinema come disciplina. Il caso padovano", in Bruni, David; Floris, Antioco; Locatelli, Massimo; Venturini, Simone (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La*

nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 154-164.

LORA, Antonio (a cura di), *Gli anni d'oro della cultura di Arzignano. La scuola di Antonio Pellizzari. 1951-1955*, Cornedo Vicentino, Danzo, 2019.

MAGISTÀ, Aurelio, *L'Italia in prima pagina. Storia di un paese nella storia dei suoi giornali*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

MAGNANI, Nicola, "'La Critica Cinematografica'. Un primo laboratorio dell'officina parmigiana" in Torre, Andrea (a cura di), *"La Critica Cinematografica" (1946-1948). Antologia*, Parma, Uninova, 2005, pp. 41-64.

MALAVASI, Luca, "Il cinema come disciplina. Il caso genovese", in Bruni, David; Floris, Antioco; Locatelli, Massimo; Venturini, Simone (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 145-146.

MALTBY, Richard, "How Can Cinema History Matter More?", *Screening the Past*, 22, dicembre 2007. Disponibile online (ultimo accesso 20 febbraio 2023). <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/22/board-richard-maltby.html#fnB5>

MALTBY, Richard, "New Cinema Histories", in Biltreyst Daniel, Maltby Richard, Meers Philippe (a cura di), *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.

MANDELLI, Elisa; RE, Valentina, "'Le donne in copertina vanno': Cinema Nuovo e le attrici italiane (1952-1958).", *Arabeschi*, 9, 2017 (ultimo accesso 18 febbraio 2023). <http://www.arabeschi.it/33-le-donne-in-copertina-vanno-cinema-nuovoe-le-attrici-italiane-1952-1958/>

MANDELLI, Elisa; RE, Valentina, *Le belle donne ci piacciono, e come! Cinema Nuovo, cultura comunista e modelli di mascolinità (1952-1958)*, Reggio Emilia, Diabasis, 2021.

MARIANI, Andrea, *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dal cine-club al Neorealismo*, Milano, Mimesis, 2017.

MARIANI, Andrea, "I Cineguf e la memoria del fascismo (1944-1976)", *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n.18, 2020, pp. 177-191.

MARIANI, Andrea; VENTURINI, Simone, "L'archivio e lo studioso", *Bianco e Nero*, (78) 588-589, 2017, pp. 40-51.

MARIANI, Andrea; DOTTO, Simone, "Marginalia. Tre prospettive sugli ephemera spettatoriali nella storia del cinema e dei media", in Comand Mariapia, Mariani Andrea (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, Fan Mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Marsilio, Venezia, 2019, pp. 61-79.

MARIANI, Andrea; NOTO, Paolo, "Critica e potere nella cultura cinematografica italiana. Processi e cicli di consolidamento", in Guerra, Michele; Martin, Sara (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Bologna, il Mulino, 2020, pp. 21-44.

MAURIZI, Andrea; CIAPPARONI LA ROCCA, Teresa (a cura di), *La figlia occidentale di Edo. Scritti in memoria di Giuliana Stramigioli*, Roma, Franco Angeli, 2012.

MAURO, Alessandra, *Lo sguardo da sud. Interviste con fotografi del sud Italia*, Roma, L'Ancora, 1999.

MAZZEI, Luca, "La critica sui settimanali e sui quotidiani.", in Laura, Ernesto G. (a cura di), *Storia del cinema italiano volume VI - 1940/1944*, Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 522-541.

MEREU, Myriam, "I percorsi accademici di Mario Verdone e Guido Aristarco all'Università di Roma 'La Sapienza'", in Bruni, David; Floris, Antioco; Locatelli, Massimo; Venturini, Simone (a cura di), *Il cinema come disciplina. L'università italiana e i media audiovisivi (1970-1990)*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2020, pp. 157-173.

MESKELL, Lynn, "Object Orientations", in Meskell Lynn (a cura di), *Archaeologies of Materiality*, Oxford, Blackwell, 2005, pp. 1-17.

METZ, Christian, "Une étape dans la réflexion sur le cinéma", *Critique*, n. 214, marzo 1965.

MICCICHÈ, Lino, "Rimpianti, auspici, utopie: i dibattiti", in *Storia del cinema italiano volume IX - 1954-1959*.

MOORE, Paul S., "Ephemera as Medium. The Afterlife of Lost Films", *The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. XVI, n. 1, 2016.

MORETTI, Franco, *A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*, Roma, Carocci, 2020.

MORREALE, Emiliano, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Milano, Il Castoro, 2011, pp. 39-43.

MURIALDI, Paolo, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a internet*, Bologna, Il Mulino, 1996 (V ed. 2021).

MURIALDI, Paolo, *La stampa italiana dalla liberazione alla crisi di fine secolo*, Bari, Laterza, 2003

MUSSOLINI, Vittorio, "Anno nuovo, vita nuova?", *Film*, a. I, n. 1, 29 gennaio 1938, p. 1.

NAREMORE, James, "Authorship and the Cultural Politics of Film Criticism", *Film Quarterly*, vol. 44, n. 1, 1990, pp. 14-23.

NEWMAN, Mark E. J., *Networks*, Oxford, Oxford University Press, 2019, II edizione.

NOTO, Paolo, "Immagini del pubblico nella stampa cinematografica italiana degli anni Cinquanta", *Cinema e storia*, n. 7, pp. 31-46.

NOTO, Paolo, "Quale 'mestiere del critico'? Un'intrusione nella corrispondenza di Guido Aristarco", in *Cinergie - Il cinema e le altre arti*, 15, 2019, pp. 55-67.

NOTO, Paolo; Pitassio, Francesco, *Il cinema neorealista*, Bologna, CLUEB, 2012.

NOTO, Paolo; DI CHIARA, Francesco, "Realism Across Borders. The Role of State Institutions in Making Italian Neo-Realist Film Transnational", in Göttsche, Dirk; Mucignat, Rosa; Weningerpp, Robert (a cura di), *Landscapes of Realism. Rethinking Literary Realism in Comparative Perspectives. Volume I: Mapping Realism*, Amsterdam, John Benjamins, 2021, 697-714.

OLSEN, Bjørnar, *In Defense of Things. Archaeology and the Ontology of Objects*, Lanham, Altamira Press, 2010.

ORSINI, Francesca, "Maps of Indian Writing. India in the Mirror of World Fiction", *New Left Review*, 13, 2002, pp. 75-88.

PANDOLFI, Vito, "Il suicidio del clown", *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, pp. 13-14.

PAPAFAVA, Francesco; Alesiano, Katia; Mainoni, Stefano, "Il padrone del gregge. Intervista a Camillo de Piaz", *Una Città*, n. 122, luglio-agosto 2004.

- PARIGI, Stefania, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2014.
- PAVESE, Cesare, "Le parole. Dialoghi col compagno", *L'Unità*, edizione di Torino, 8 maggio 1946.
- PÉCORA, Mariane, "Salvador Sammaritano. Pasión por el Cine", *Periódico VAS Buenos Aires*, 30 settembre 2005. Disponibile online: <https://www.periodicovas.com/salvador-sammaritano-pasion-por-el-cine/> (ultima consultazione 25 settembre 2023).
- PELLIZZARI, Antonio, "Pellizzari ad Aristarco", *Cinema Nuovo*, a. III, n. 27, 15 gennaio 1954, p. 2.
- PELLIZZARI, Antonio, "Storia e fini di un'iniziativa culturale", *La Scuola di Arzignano*, a. IV, n. 19, aprile 1955, pp. 1-5.
- PELLIZZARI, Lorenzo, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Roma: Bulzoni, 1999.
- PELLIZZARI, Lorenzo, "Le nuove forme tra critica e ideologia", in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano volume X - 1960-1964*, Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2001, pp. 495-504.
- PELLIZZARI, Lorenzo, "Il cinema pensato: la guerra fredda delle idee", in De Giusti, Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano volume VIII - 1949/1953*, Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2003, 514-533.
- PELLIZZARI, Lorenzo, "Kezich per noi", in Francione, Fabio (a cura di), *Tullio Kezich. Professione: spettatore*, Alessandria, Falsopiano, 2003, pp. 145-159.
- PELLIZZARI, Lorenzo, "Guido, di nome e di fatto. Postfazione." In Aristarco, Guido (2007), *Il mestiere del critico*, 2007, pp. 369-373.
- PESCATORE, Guglielmo, "Pesaro e i nuovi festival", in Canova, Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano, Scuola Nazionale di Cinema*, Vol. XI, 1965-1969, Venezia-Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2002.
- PETZ, Cindarella; RAJI, Ghawi; PFEFFER, Jürgen. "A Longitudinal Analysis of a Social Network of Intellectual History." *2020 IEEE/ACM International Conference on Advances in Social Networks Analysis and Mining*, 2020, pp. 340-347.

PEZZETTI TONION, Fabio, "Questa malattia non è mortale. Cinema Nuovo, Guido Aristarco e il cinema di Ingmar Bergman tra crisi, esistenzialismo e dissolvimento della ragione", in Guerra, Michele; Martin, Sara (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Reggio Emilia, Diabasis, 2019, pp. 441-252.

PEZZOTTA, Alberto, *La critica cinematografica*, Roma, Carocci, 2007.

PIAZZONI, Irene, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021.

PIEROTTI, Federico; Rossi, Giovanni Maria; Vitella, Federico, "Il cinema nei quotidiani", in Bernardi, Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano volume IX - 1954-1959*, Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2004, pp. 531-544.

PISU, Stefano, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, Franco Angeli, Milano, 2016.

PITASSIO, Francesco, *Neorealist Film Culture. 1945-1954. Rome, Open Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019.

PITASSIO, Francesco; Venturini, Simone, "Building the Institution: Luigi Chiarini and Italian Film Culture in the 1930s", in Hagener, Malte (a cura di), *The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, New York/Oxford, Berghahn, 2014, pp. 249-67.

PITTA, Antonio; CAPRIOLO, Ettore, "Sacerdoti: Dio ha bisogno degli uomini", *Cinema*, nuova serie, a. V, n. 87, 1 giugno 1952, pp. 288-290.

PIVIDORI, Bianca, "Critica italiana primo tempo: 1926-1934", *Bianco e Nero*, a. XXXIV, nn. 3-4, marzo-aprile 1973.

PORTALE, Dario, *Ontogenesi di un linguaggio critico. La formazione cinematografica di Guido Aristarco tra dissoluzione del fascismo e rivoluzione neorealista*, tesi di dottorato, Dottorato di Ricerca in Italianistica (Lessicografia e Semantica del Linguaggio Letterario Europeo), Università degli studi di Catania, 2011.

POSTIGLIONE, "La diligenza. Corrispondenza coi lettori", *Cinema Nuovo*, a. III, n. 46, 15 settembre 1950, p. 160.

PRONO, Franco, “‘Cinema Nuovo’. Un anniversario”, *Il nuovo spettatore*, (3) 3-4, 2000, pp. 155-160.

RAVAGLIOLI, Armando, *Un crocevia di provincia. Via Consolare, Spettacolo, Pattuglia. I giornali forlivesi per la gioventù dell'ultima stagione del fascismo, 1939 – 1943*, Roma, Edizioni di Roma Centro Storico, 1984.

RENZI, Renzo, “Una tendenza sedentaria contro gli impegni del realismo”, *Cinema Nuovo*, a. I, n. 1, 15 dicembre 1952, pp. 9-11 e 30.

RENZI, Renzo, “Proposte per film. L’armata s’agapò”, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 4, pp. 73–75.

RENZI, Renzo, “Sciolti dal giuramento”, *Cinema Nuovo*, a. V, n. 54, 10 giugno 1956, pp. 340-342.

RENZI, Renzo, “Passaporto per Karlovy Vary”, *Cinema*, nuova serie, a. IV, n. 55, 1 febbraio 1951, p. 29.

RENZI, Renzo, “La rivolta dei minori”, *Cinema Nuovo*, a. X, n. 154, novembre-dicembre 1961, p. 494.

RENZI, Renzo, *Da Starace ad Antonioni. Diario critico di un ex balilla*, Padova, Marsilio, 1964.

RENZI, Renzo, “Il nuovo ‘Dizionario della paura’”, in Renzi, Renzo, *La bella stagione. Scontri e incontri negli anni d’oro del cinema italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2001, pp. 45-59.

RENZI, Renzo, “Pasolini, quasi un compagno di scuola”, in Renzi, Renzo, *La bella stagione. Scontri e incontri negli anni d’oro del cinema italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2001, pp. 344-358.

RENZI, Renzo, *Il cinema è stato la mia vita. Scritti scelti 1948-1986*, antologia a cura di Gian Luca Farinelli, Genova, Le Mani, 2003.

RODOWICK, David N., *Elegy for Theory*, Cambridge/London, Harvard University Press, 2014.

ROMANO, Raffaello, “L’arte del film”, *Corriere Lombardo*, 19 dicembre 1950.

ROMITI, Antonio, *Gli archivi domestici e personali tra passato e presente*, in Casella, Laura; Navarrini, Roberto (a cura di), *Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di*

riordino e prospettive di ricerca storica, Atti del convegno, Udine, 14-15 maggio 1998, Forum, Udine 2000, pp. 13-31.

RUSSO, Antonella, *Italian Neorealist Photography. Its Legacy and Aftermath*, London, Routledge, 2022.

SAID, Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Roma 1991.

SAINATI, Augusto, "Cinema Nuovo. I trent'anni di una rivista", *Il Giornale d'Italia*, 15 dicembre 1982.

SALAZKINA, Masha, "Moscow, Rome, L'Havana. A Film Theory Roadmap", *October*, n. 139, 2012, pp. 97-116.

SAMUEL, Raphael, *Theatres of memory. Past and present in contemporary culture*, Vol. 1, Londra, Verso, 1994.

SANTORO, Marco, "Presentazione", in Bourdieu, Pierre, *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. VII-XXI.

SANTORO, Marco, "From Bourdieu to Cultural Sociology", *Cultural Sociology*, v. 5, n.1, 2011, pp. 3-23.

SERENI, Vittorio, "Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa", *Cinema Nuovo*, a. II, n. 8, 1 aprile 1953, p. 221.

SCHICH, Maximilian (*et al.*), "A network framework of cultural history", *Science*, 6196, Vol. 345, 2014, pp. 558-562.

SHEFFY, Rakefet, "The Concept of Canonicity in Polysystem Theory", *Poetics Today*, v. 11, n. 3, 1990, pp. 511-522.

SHEFFY, Rakefet, "Models and Habituses. Problems in the Idea of Cultural Repertoire", *Canadian Review of Comparative Literature*, v. 24, n. 1, 1997, pp. 35-47.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, New York, Routledge, 1994.

SINI, Stefania, "L'intero irrequieto. Sulla poligenesi dell'idea strutturale nel pensiero russo del primo Novecento", *Enthymema*, n. 1, 2010, pp. 190-228.

SISTO, Michele, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2019.

SOBCHACK, Vivian, "Afterword. Media Archaeology and Re-presenting the Past", in Huhtamo Erkki, Parikka Jussi (a cura di), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley-Londra, University of California Press, 2011, pp. 323-333.

SORBA, Carlotta; MAZZINI, Federico, *La svolta culturale. Come è cambiata la pratica storiografica*, Bari, Laterza, 2021.

SPINAZZOLA, Vittorio, "Neorealismo e narrativa popolare", *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 62, 10 luglio 1955, pp. 27-29.

STEEDMAN, Carolyn, *Dust. The Archive and Cultural History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2002.

STEEDMAN, Carolyn. "After the Archive", *Comparative Critical Studies*, vol. 8, n. 2-3, 2011, pp. 321-40.

STEENE, Birgitta, *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, pp. 913-914.

STEVENS, Norman D.; Engeman, Richard H., *Postcards in the Library: Invaluable Visual Resources*, New York, Routledge, 2014.

STRAUVEN, Wanda, "La prassi (rumorosa) dell'archeologia dei media", in Fidotta Giuseppe, Mariani Andrea (a cura di), *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Milano, Meltemi, 2018, pp. 179-197.

TADINI, Emilio, "Letterati al cinema", prima parte, *Cinema Nuovo*, a. II, n. 22, 1 novembre 1953, pp. 264-265.

TANARI, Claudio, "Le tecnologie stanno cambiando il volto del cinema", *La discussione*, 28 marzo 1983.

TAYLOR, Greg, *Artists in the Audience. Cults, Camp and American Film Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

TERMINE, Liborio, "Ma che bravo regista questo computer", *Giornale di Sicilia*, 15 aprile 1983.

TERMINE, Liborio, "La cultura italiana e la fine dello stalinismo", in Bernardi, Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano volume IX - 1954-1959*, Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2004, pp. 57-64.

TINAZZI, Giorgio (a cura di), "Strutturalismo e critica del film", *Bianco e Nero*, nn. 3-4, marzo-aprile 1972.

TITTA ROSA, Giovanni, "Cinema e narrativa. Uno + uno = uno", *Cinema*, nuova serie, a. V, n. 90, 15 luglio 1952, pp. 5-6.

TORRE, Andrea (a cura di), "*La Critica Cinematografica*" (1946-1948). *Antologia*, Parma, Uninova, 2005.

TORRI, Bruno, "Cinema Nuovo", in *Storia del cinema italiano volume IX - 1954-1959*, in Bernardi, Sandro (a cura di), Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2004, pp. 60-61.

TRIVELLI, Anita, "Editoria cinematografica", in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano volume X - 1960-1964*, Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2001, pp. 568-580.

TURCONI, Davide, "Ricordi di un bibliofilo e storico del cinema", *Bollettino per Biblioteche*, v. 36, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1991, pp. 47-53.

UNESCO, *Records of the General Conference. 20th session*, Paris, 24 October to 28 November 1978, v. 1, Resolutions, Parigi, UNESCO, 1979.

UNESCO, *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images. Adopted by the General Conference*, Belgrade, 27 October 1980, Parigi, UNESCO, 1981.

UNURI, *Cinema e università*, Atti del primo convegno nazionale dei centri universitari cinematografici, La Spezia, 26-29 luglio 1953, La Spezia, 1953.

VALSANGIACOMO, Nelly, *Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla Radio svizzera (1930-1980)*, Bellinzona, Casagrande, 2015.

VENTURINI, Alfonso, *La politica cinematografica del regime fascista*, Roma, Carocci, 2015.

VENTURINI, Simone, "Postfazione. L'archeologia dei media come 'angolo cieco' delle scienze umane", in Parikka Jussi, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Roma, Carocci, pp. 237-255.

VERHOEVEN, Deb, "New Cinema History and the Computational turn", in C. Rocha Brito, C. M. Ciampi, L. Amaral, R. Vasconcelos (a cura di), *Beyond Art, Beyond Humanities, Beyond Technology. A New Creativity*, World Congress of Communication and the Arts Conference Proceedings, University of Minho, 2012. Disponibile online (ultimo accesso 20 febbraio 2023). <https://deb-verhoeven.s3.amazonaws.com/papers/NewCinemaHistoryandtheComputationalTurn.pdf>

VIAZZI, Glauco, "Poligono editrice e mancata ripresa del politecnico", *Belfagor*, v. 33, n. 2, 31 Marzo 1978, pp. 211-214.

VIEYRA, Paulin, "Première conférence internationale sur l'histoire générale du cinéma", *Présence Africaine*, nuova serie, n. 109, 1979, pp. 131-135.

VIGNA, Guido, *Storia di Mantova*, Milano, Camunia, 1989.

VOLPI, Gianni; Rossi, Alfredo; Chessa, Jacopo (a cura di), *Barricate di carta. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

WATANABE Kazuhiro, "Nihon Itaria bunka kōryū no kakehashi toshite. Juriana Sutoramijōri no jiseki", *Shōwa no kurashi kenkyū*, vol. 15, marzo 2017, pp. 33-54.

WEHRLI, Delphine, "Bazin/Aristarco. Une relation en montage alterné", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 67, 2012, pp. 62-93.

WEHRLI, Delphine, "Une correspondance entre l'Espagne franquiste et l'Italie post-néoréaliste. Ricardo Muñoz Suay et Guido Aristarco 1953-1965", *Archives*, n. 105-106-107, Dicembre 2015, pp. 51-53.

WHITE, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1973.

WITMORE, Christopher, "Archaeology and the New Materialisms", *Journal of Contemporary Archaeology*, vol. 1, n. 2, 2015, pp. 203-246.

YOSHIMURA Shinjirō; MATSUO Akira, "Atogaki" [Postfazione], in Aristarco, Guido, *Eiga riron shi*, trad. di Yoshimura Shinjirō e Matsuo Akira, Tōkyō, Misuzu shobō, 1962, pp. 370-374.

YOSHIMURA Shinjirō, "Tsuisō. Itarifirumusha", in *Itaria tosho - Biblioteca Italiana*, nuova serie, 33, 2005, pp. 2-8.

ZAGHI, Carlo, *Terrore a Ferrara durante i 18 mesi della Repubblica di Salò*, Bologna, Istituto Regionale Ferruccio Parri per la Storia del Movimento di Liberazione e dell'Età Contemporanea in Emilia-Romagna, 1992.

ZANCO, Martina, *Visto si stampi. I romanzi-film in Italia tra gli anni cinquanta e gli anni settanta*, Venezia, Marsilio, 2022.

ZAVATTINI, Cesare, "Che film fareste se dipendesse da voi?", *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 72, 10 dicembre 1955, p. 406.

ZAVATTINI, Cesare, "Diario", *Cinema Nuovo*, a. IV, n. 54, 10 marzo 1955, p. 166.

ZELIZER, Barbie, "Journalists as Interpretive Communities", *Critical Studies in Mass Communication*, v. X, n. 3, 1993, pp. 219-237.