

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “ROMA TRE”

FACOLTÀ DI LETTERE

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN STUDI STORICI, TEORICI E CRITICI  
SUL CINEMA E GLI AUDIOVISIVI

IL CRITICO CINEMATOGRAFICO IERI, OGGI, DOMANI

LAUREANDO:

ALESSIO TREROTOLI

RELATORE:

PROF. VITO ZAGARRIO

CORRELATORE:

PROF. ALESSANDRO DENTI

ANNO ACCADEMICO 2007/2008

# **IL CRITICO CINEMATOGRAFICO IERI, OGGI, DOMANI**



di Alessio Trerotoli

## **INTRODUZIONE**

- Cos'è un critico cinematografico?
- Il marchio della critica giornalistica: la recensione

## **IL CRITICO CINEMATOGRAFICO IERI**

- Origini di un mestiere: Louis Delluc e la nascita del critico cinematografico
- In Italia: la figura del critico dalle origini agli anni Trenta
- Cahiers du Cinéma: la consapevolezza del critico cinematografico
- La situazione in Italia: dal dopoguerra agli anni 90

## **IL CRITICO CINEMATOGRAFICO OGGI**

- L'era di Internet
- Bloggers: critici cinematografici o semplici appassionati?

## **IL CRITICO CINEMATOGRAFICO DOMANI**

- Conclusioni: il futuro del critico

## **BIBLIOGRAFIA**

## **WEBGRAFIA**

## INTRODUZIONE

### **Cos'è un critico cinematografico?**

C'è chi nasce medico, architetto, avvocato, pittore, musicista. Tutti certamente nascono spettatori, ma nessuno nasce critico. La strada del critico cinematografico è un percorso che coniuga la passione per il cinema alla passione per la scrittura, un mestiere talvolta bistrattato, spesso invidiato, i cui panni tutti, spesso inconsapevolmente, hanno però indossato: quante volte ci siamo ritrovati in una discussione tra amici a parlare di questo o quel film? Per non parlare di tutte le occasioni in cui abbiamo esaltato un attore o una particolare scena di fronte ai nostri interlocutori. François Truffaut sosteneva che tutti hanno due mestieri: il proprio e quello di critico cinematografico. Questa figura, ai minimi termini, non fa altro che sottolineare gli elementi e le caratteristiche di un film secondo il proprio gusto personale: «Il critico è considerato nello stereotipo comune un individuo che al rigore della preparazione, alla motivazione del giudizio giunge per via di una capacità del tutto personale di esprimere il proprio gusto»<sup>1</sup>.

Un vecchio detto recita: «chi sa fare fa, chi non sa fare critica». In tal senso chi fa il cinema non ama molto chi ne fa la critica. Groucho Marx, a questo proposito, racconta un divertente aneddoto a proposito del mestiere del critico cinematografico: «Ricordo il giorno in cui mio figlio Arthur, che allora aveva sette anni, rifiutò di guardare il nostro primo film di successo, *The Cocoanuts*, perché non c'erano spartitorie. La cosa mi depresse, non tanto perché non gli era piaciuto il film, quanto perché temevo che da grande avrebbe fatto il critico»<sup>2</sup>. Anche Woody Allen, nel suo film *Stardust Memories* (1980), si prende gioco

---

<sup>1</sup> Claudio Bioni, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Archetipolibri, Bologna 2006, p.1.

<sup>2</sup> Groucho Marx, *O quest'uomo è morto, o il mio orologio si è fermato. Il meglio del meglio di Groucho*, a cura di S. Kanfer, Einaudi, Torino 2001, p.153.

delle analisi talvolta forzate dei critici, attraverso un memorabile scambio di battute all'uscita di una sala cinematografica: «Quale pensi che fosse il significato della Rolls Royce?», domanda uno dei personaggi a proposito del film appena visto, « Io credo che rappresenti la sua macchina», la risposta secca del protagonista.

Tutti gli spettatori si sono improvvisati critici almeno una volta nella vita, ma la differenza tra lo spettatore e il critico cinematografico sta nelle competenze e nelle conoscenze acquisite da quest'ultimo durante il proprio percorso, una differenza che si può spiegare bene attraverso una rilettura in chiave cinematografica del mito della caverna di Platone<sup>3</sup>. Come racconta il Socrate di Platone al suo discepolo Glaucone: «Dentro una dimora sotterranea a forma di caverna, con l'entrata aperta alla luce e ampia quanto tutta la larghezza della caverna, pensa di vedere degli uomini che vi stiano dentro fin da fanciulli, incatenati gambe e collo, sì da dover restare fermi e da poter vedere soltanto in avanti, incapaci, a causa della catena, di volgere attorno il capo». In queste parole sembra che il filosofo descriva la futura sala cinematografica, un paragone ancor più calzante se si pensa alle ombre che scorrono sul muro della caverna: «Alta e lontana brilli alle loro spalle la luce d'un fuoco (...). Pensa di vedere costruito un muricciolo (...). Immagina di vedere uomini che portano lungo il muricciolo oggetti di ogni sorta sporgenti dal margine (...). Credi che tali persone possano vedere altro se non le ombre proiettate dal fuoco sulla parte della caverna che sta loro di fronte?». Per le persone (gli spettatori), la verità (il film) non è altro che le ombre degli oggetti artificiali, ovvero delle immagini che scorrono sul muro della caverna (lo schermo cinematografico). Tra gli spettatori però, c'è qualcuno che arriva ad acquisire tali conoscenze che gli permettono di elevare se stesso al

---

<sup>3</sup> Platone, *Repubblica*, 514-518.

raggiungimento di una nuova verità filmica, ovvero la capacità di analizzare un'opera sotto aspetti tecnici e teorici, oltre che ovviamente emotivi: «Ammetti che capitasse loro un caso come questo: che uno fosse sciolto, costretto improvvisamente ad alzarsi, a girare attorno il capo, a camminare e levare lo sguardo alla luce (...). Alla fine, credo, potrà osservare e contemplare quale è veramente il sole, non le sue immagini nelle acque o su altra superficie, ma il sole in se stesso, nella sua regione che gli è propria». E ancora: «Parlando del sole, potrebbe già concludere che è esso a produrre le stagioni e gli anni e a governare tutte le cose del mondo visibile, e ad essere causa, in certo modo, di tutto quello che egli e i suoi compagni vedevano. (...) E ricordandosi della sua prima dimora e della sapienza che aveva colà e di quei suoi compagni di prigionia, non credi che si sentirebbe felice del mutamento e proverebbe pietà per loro?».

Truffaut in un suo famoso saggio del 1955, «I sette peccati capitali della critica»<sup>4</sup>, delinea un profilo abbastanza curioso a proposito della figura professionale che stiamo analizzando: «Si parla sempre di divi e di registi, dei gusti e disgusti degli uni, delle manie degli altri. Eppure, ai margini del cinema, esiste una professione ingrata, difficile e poco nota: quella di “critico cinematografico”». Dopo aver detto che il critico cinematografico «si culla nell'ignoranza totale della storia del cinema», che «ignora non solo la storia della sua arte, ma anche la tecnica», ritenendo che «si definisce solo per la sua totale assenza di immaginazione, altrimenti farebbe film invece di discuterli». Truffaut, che al tempo era ancora un critico dei «Cahiers du cinéma», continua ritenendo il critico cinematografico «insolente e saccente». Prima di concludere il suo scritto, egli definisce quella del critico una «curiosa professione», suggellando il saggio con una considerazione sarcastica:

---

<sup>4</sup> Cit. in François Truffaut, *Il piacere degli occhi*, Marsilio, Venezia 1988, p.103-108.

«In verità, vi dico: “Non date troppa importanza ai critici!”». Lo scrittore britannico nonché critico teatrale Kenneth Tynan, affermava invece che «il critico è un uomo che conosce la strada ma non sa guidare l’auto»<sup>5</sup>. Escobar e Cozzi riprendono da dove Truffaut aveva lasciato, difendendo però la figura del critico, ritenendo che «l’imbarazzante marginalità del critico (...) riguarda in primo luogo il suo essere e non essere addetto ai lavori, e insieme il suo essere e non essere spettatore. Insomma, il critico è una specie di apolide, uno sradicato che non ha piena cittadinanza né di qua né di là, né dietro la macchina da presa né in platea»<sup>6</sup>. Elia Kazan invece paragona la condizione del critico «a quella dell’eunuco nell’harem che passa il suo tempo a contemplare quel che gli è precluso e proibito»<sup>7</sup>.

Come abbiamo visto, anche attraverso la metafora del mito della caverna, il critico cinematografico non può rimanere soltanto uno spettatore, se vuole davvero svolgere questo mestiere: «Si tratta di un mestiere ben strano, d’un mestiere che nessuno insegna, come invece si insegnano (o forse si insegnavano) quelli del calzolaio, del barbiere, del fornaio, del giornalista. In un certo senso, e oltre ogni sarcasmo, ha ben ragione Truffaut: il critico è un artigiano»<sup>8</sup> poiché, come sottolinea anche Bioni: «Non esiste un curriculum di studi perfettamente definito, condiviso e accademicamente sedimentato per stabilire lo specifico professionale di un critico cinematografico. Quest’ultimo può venire indifferentemente da studi universitari genericamente umanistici, da saperi settoriali o essere un operatore culturale cresciuto a forti dosi di autodidattica: un critico “fai da te”»<sup>9</sup>. Morando Morandini afferma che «più che un sacerdote, ministro del culto audiovisivo, un critico di

---

<sup>5</sup> Cit. in Godfrey Smith, *Critic Kenneth Tynan has mellowed but is still England’s stingiest gadfly*, in «*New York Times*», 9 gennaio 1966.

<sup>6</sup> Roberto Escobar, Emilio Cozzi, *Ti racconto un film*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007, p.87.

<sup>7</sup> Cit. in Morando Morandini, *Non sono che un critico*, Pratiche Editrice, Parma 1995, p.11.

<sup>8</sup> Roberto Escobar, Emilio Cozzi, op.cit., p.88.

<sup>9</sup> Claudio Bioni, op.cit., p.7.

cinema dev'essere vescovo, *episkopos*, ossia colui che vede»<sup>10</sup>, secondo Paolo Mereghetti invece: «il critico non dovrebbe essere un giudice che condanna o assolve, ma piuttosto un maestro, un modesto maestro elementare che aiuta lo spettatore a capire meglio i film con la propria esperienza e conoscenza»<sup>11</sup>. Secondo André Bazin il compito del critico è di prolungare il piacere estetico: «la funzione della critica non è offrire su un piatto d'argento una verità che non esiste, ma prolungare lo shock dell'opera d'arte il più a fondo possibile, nell'intelligenza e nella sensibilità di chi legge»<sup>12</sup>.

Da questo punto di vista, più i gusti dei lettori incontreranno quelli del critico, più i suoi giudizi saranno “presi per buoni” dal pubblico: così come un lettore rimane fondamentalmente fedele ad un particolare quotidiano o ad una particolare pubblicazione, così tende ad instaurare col tempo un rapporto di fiducia con un particolare critico. Questo può derivare da una convergenza di vedute per quanto riguarda il cinema in generale e l'opera di alcuni autori in particolare, così come da una stima nei confronti dello stile particolare del critico. Il lettore tenderà a fare più affidamento sulle opinioni espresse dal suo critico di fiducia rispetto a quelle degli altri critici, arrivando anche a fidarsi ciecamente dei giudizi “estremi” da lui espressi: un film ritenuto bellissimo lo si va a vedere a prescindere, mentre un film ritenuto bruttissimo lo si evita in ogni caso.

A questo punto è il caso di differenziare la figura del critico cinematografico nelle sue due correnti principali: il critico teorico, ovvero lo studioso di cinema, e il critico giornalistico, ovvero il recensore. Va specificato che «questa divisione è comunemente

---

<sup>10</sup> Morando Morandini, op.cit., p.31.

<sup>11</sup> Paolo Mereghetti, *Cinema senza filtri: se i giornali «cacciano» i critici*, in «Il Corriere della Sera», 13 aprile 2008.

<sup>12</sup> André Bazin, *Réflexions sur la critique (1958)*, cit. in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Cahiers du Cinéma, Parigi 1998, p.308.



accettata da tutti i soggetti che occupano il campo, i quali si dispongono abbastanza naturalmente su uno dei due fronti, o negoziano posizioni intermedie tra essi»<sup>13</sup>.

In questo lavoro affronteremo in particolar modo la figura del critico-giornalista, il quale ha una funzione più divulgativa, di orientamento al consumo e che dalla sua nascita fino ai giorni nostri ha accompagnato e probabilmente guidato i gusti degli spettatori scrivendo ovunque: su riviste di cinema, quotidiani, settimanali e negli ultimi anni su riviste on-line. Dunque, che cos'è un critico, in fondo? Lasciamo la risposta a Morando Morandini: «Uno spettatore esigente che sa scrivere meglio e che ha più memoria della media dei suoi lettori. Se, per giunta, è anche più intelligente, tanto meglio»<sup>14</sup>.

### **Il marchio della critica giornalistica: la recensione**

La tipologia di scrittura più diffusa nella critica giornalistica è la recensione, vero e proprio marchio di fabbrica di ogni critico cinematografico. La parola recensione deriva dal latino “recenso”: riflettere. Ed è proprio attraverso la recensione che il critico cinematografico riflette se stesso all'interno di un film, offrendo gli strumenti per avvicinarsi all'opera in modo più consapevole, presentando possibili chiavi interpretative, sottolineando le peculiarità stilistiche e contestualizzando il film all'interno del suo genere di riferimento e della filmografia dell'autore: «la recensione di un film è un (piccolo) genere letterario come tanti altri e ha le sue regole. Devi impararle per poterle trasgredire»<sup>15</sup>.

La recensione di un film è rivolta ai potenziali spettatori e di conseguenza la sua funzione primaria deve essere quella di aiutarli a

---

<sup>13</sup> Claudio Bisoni, op.cit., p.9.

<sup>14</sup> Morando Morandini, op.cit., p.41.

<sup>15</sup> Ivi, p.22.

decidere se guardare un film o no, fornendo indicazioni sul contenuto e sulla qualità del film stesso. La recensione è la pratica di scrittura più diffusa tra i critici cinematografici e senza dubbio la più vasta a livello quantitativo, si tratta di una tipologia di scrittura di tradizione giornalistica piuttosto stabile nella sua articolazione interna: una recensione classica è spesso costituita da elementi informativi (trama del film, senza però svelarne il finale), elementi interpretativi (analisi delle tematiche trattate) ed elementi valutativi (giudizio su uno o più elementi del film recensito più una valutazione complessiva).

La forma-recensione «occupa un livello intermedio tra le forme alte del discorso sul cinema e quelle più “basse”. Essa non appartiene al registro accademico delle analisi dettagliate, della storia e della teoria del cinema, ma si distingue anche dalla tradizione delle cronache dai festival, degli articoli promozionali»<sup>16</sup>. Bisogna sottolineare che l'efficacia di una recensione è tanto maggiore quanto più il film è “anonimo” e non ha una solida base di appassionati. Film di genere, film in qualche modo tratti da opere precedenti (sequel, remake, adattamenti) o film di registi e attori particolarmente noti non hanno bisogno di una risposta positiva da parte della critica cinematografica per raggiungere il proprio pubblico. Al contrario, un film che esprime e rappresenta una cinematografia poco nota, diretto da un regista agli esordi, senza divi nel cast o con un tema particolarmente sottile, necessita del supporto della critica per trovare un pubblico che sia interessato: in questo caso, il giudizio del critico può davvero fare le fortune di un film. A tal proposito, tornando a Truffaut, vediamo come egli sottolineava che «l'apparato finanziario e pubblicitario del cinema e il prestigio dei divi sono tali che la critica, anche se unanimemente sfavorevole, non potrebbe mai arrestare la marcia verso il successo di

---

<sup>16</sup> Claudio Bisoni, op.cit., p.10.

un brutto film dal grosso budget. La critica è efficace solo nei confronti dei filmetti ambiziosi ma privi di grossi divi»<sup>17</sup>. Portando la questione ai giorni nostri, possiamo citare il caso di un film come *Slumdog Millionaire* (2008) di Danny Boyle, recente trionfatore ai premi Oscar. Il film del regista britannico era uscito inizialmente negli Stati Uniti in sole 10 copie, riuscendo però ad imporsi ai box-office grazie alle entusiastiche recensioni dei critici statunitensi: ad esempio il seguitissimo Roger Ebert, critico del «Chicago Sun-Times», l'ha definito «a breathless, exciting story, heartbreaking and exhilarating at the same time»<sup>18</sup>, mentre il Wall Street Journal, per citarne uno tra i tanti, ne ha parlato come «the world's first globalized masterpiece»<sup>19</sup>. Dalla sua timida uscita fino alla conquista di 8 premi Oscar il passo è stato breve, grazie anche ai critici cinematografici. Il potere della recensione dunque, in certi casi, può davvero contribuire a scrivere la storia del cinema.

---

<sup>17</sup> François Truffaut, op.cit., p.103.

<sup>18</sup> Dal sito <http://rogerebert.suntimes.com>.

<sup>19</sup> Dal sito <http://online.wsj.com>.

## IL CRITICO CINEMATOGRAFICO IERI

### Origini di un mestiere: Louis Delluc e la nascita del critico cinematografico

Il cinema, come tutti sanno, nasce ufficialmente il 28 dicembre 1895 a Parigi, al 14 del Boulevard des Capucines, dove i fratelli Lumière organizzano la prima proiezione cinematografica della storia. Il primo articolo a trattare di cinema è apparso il giorno seguente sul quotidiano «Le Radical», dove l'autore decantava i pregi di un apparecchio al quale è stato «dato il nome un po' banale di cinematografo» e che è «sicuramente una delle cose più curiose della nostra epoca»<sup>20</sup>. Un altro periodico parigino, «La Poste», ha dedicato qualche riga a questo «spettacolo veramente strano e innovativo».

Il cinema è ormai nato, ma la figura del critico cinematografico dovrà aspettare invece ancora molti anni prima di nascere e trovare una sua forma, soprattutto perché il cinema ha ancora bisogno di tempo per guadagnare una propria legittimità estetica. Già nel 1897 viene pubblicata una prima rivista specializzata di cinema, «Le mise au point», mensile diretto da Léon Gaumont che si occupa soprattutto di vantare la qualità degli apparecchi Gaumont e di lanciare i primi film prodotti dalla loro etichetta, senza però fornire alcuno spunto critico. La preoccupazione maggiore è dunque quella di conoscere e promuovere l'arte cinematografica prima ancora dei film, motivo per cui si può affermare che la teoria cinematografica si sviluppi con largo anticipo rispetto alla critica cinematografica; in quest'ottica il teorico di cinema è senza dubbio il fratello maggiore del critico giornalista.

La Francia, soprattutto per aver dato alla luce il cinema, è il Paese dove il dibattito sul cinematografo sembra avere più vigore: nel 1903 è da segnalare la nascita di una rivista cattolica, «Le Fascinateur», che

---

<sup>20</sup> Una ristampa integrale di questo articolo è apparsa nel n.25 de *L'Ecran français*, nel 1945.

metteva in guardia gli spettatori contro l'influenza nociva del cinema. Nel primo decennio del nuovo secolo le riviste di cinema non danno ancora spazio alla figura del critico cinematografico, limitandosi a fornire le trame dei film con il fine di promuovere le produzioni nazionali: è interessante in tal senso citare alcune riviste come «Ciné-journal» (1907), «Le Cinéma» (1907), «Filma» (1908), «Le courrier cinématographique» (1910).

Negli anni 10 il clima di effervescenza intorno al cinema si espande sempre di più, portando alla prima epoca d'oro delle riviste cinematografiche specializzate: già dal 1914 sorgono come funghi riviste interamente dedicate al commento e alla critica dei film come «Le Film» (una delle più importanti), «La Scène et l'écran», «L'Écran», «Hebdo-Film», «L'Argus du cinéma» (settimanale di opinioni cinematografiche, autodefinitosi «indipendente, preciso, imparziale e completo»), «Le Cinéopse» (mensile che andrà avanti sino al 1967), «Cinéma-spectacle» (settimanale di provincia, che allarga i suoi orizzonti al cinema nordafricano), «Ciné pour tous», «Scénario» (curioso caso di rivista bilingue, in francese e inglese, che si pone a difesa dei cineasti), «La Cinématographie française» (del 1918, una delle più prestigiose riviste specializzate, ricchissima di contenuti, nel 1964 sarà assorbita dalla rivista «Le Film Français», tuttora attiva), solo per citarne alcune<sup>21</sup>. Si cominciano a gettare le basi della critica cinematografica, grazie agli scritti e gli scambi di opinioni tra gli intellettuali del periodo, su tutti Ricciotto Canudo: «si parla di settima arte, decima musa, di fotogenia e cinegrafia. Ci si interroga su questioni di poetica, sul rapporto tra pensiero moderno e cinema, consultando intellettuali e artisti di prestigio, a vario grado già compromessi con il nuovo mezzo»<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Per una lista completa delle riviste cinematografiche francesi: <http://www.revues-de-cinema.net>.

<sup>22</sup> Claudio Bioni, op.cit., p.27.

Il settimanale «Le Film» nasce nel 1914: è una delle prime riviste in assoluto a rivolgersi al pubblico cinematografico, ma è solo nel 1916, quando a prenderne la direzione è Henri Diamant-Berger che la rivista orienta i suoi contenuti verso la critica cinematografica. Le prime recensioni sono firmate da Louis Aragon, Colette, Jacques Feyder, Abel Gance e soprattutto da Louis Delluc che nel 1917 diventa caporedattore della rivista (e direttore nel 1920): «il suo gusto per la scrittura trovava campo libero su un periodico dalla presentazione curatissima, che giocava la carta del rango sociale: “Leggete *Le Film* – proclamava un’inserzione all’interno della rivista nel settembre 1917 – il più sfarzoso, il più pregiato, il più completo dei giornali cinematografici”»<sup>23</sup>.

Regista non proprio di grande successo, Delluc conosce il cinema già nei primi anni Dieci ma, come molti cinefili del periodo, si ritroverà ad amare il cinema sopra ogni altra cosa grazie all’arrivo dei film americani di Griffith e di Chaplin, e soprattutto dopo la visione de *I prevaricatori* (*The Cheat*, 1915) di Cecil B. De Mille, che susciterà commenti e discussioni in tutto l’ambiente intellettuale francese.

Il 20 maggio 1918 il quotidiano francese «Paris-Midi» pubblica il primo articolo di Delluc sotto il titolo “Cinéma et Cie”, il secondo compare il primo giugno e la serie va avanti, ogni sabato, fino al 4 gennaio 1919: è la prima volta che un quotidiano d’informazione pubblica regolarmente articoli di critica cinematografica, dando vita alla prima vera rubrica di cinema, su due o tre colonne, grandi titoli, periodicità settimanale (divenuta poi quotidiana a partire dal 14 gennaio del 1919). Nel 1920 l’iniziativa verrà ripresa anche dal quotidiano «L’Information» e via via da tutti gli altri grandi giornali: all’indomani

---

<sup>23</sup> Marcel Tariol, *Louis Delluc*, Editions Seghers, Parigi 1965, p.25 (traduzione nostra).

della Grande Guerra si può affermare che il cinema era entrato definitivamente all'interno delle mura giornalistiche.

«Le Film» era stato per Delluc un modo per sensibilizzare i lettori sui problemi del cinema, ma si trattava di un pubblico ristretto che leggeva un giornale specializzato dalla diffusione piuttosto limitata. Con «Paris-Midi» gli articoli di Delluc ebbero invece modo di raggiungere il grande pubblico, e di raccontare il cinema ad un'audience non più elitaria: «e improvvisamente, una novità: un critico cinematografico si manifesta con *Paris-Midi*. Si chiama Louis Delluc. Sembra essere indipendente da ogni cosa, salvo dai suoi partiti presi. Adora il cinema. Lo venera allo stesso modo delle più alte creazioni dello spirito», come racconta Pierre Scize, uno dei giovani “confratelli” di Delluc<sup>24</sup>, il quale a sua volta afferma sulle pagine del quotidiano che «le cinéma fera connaître bien des choses du monde à nous tous et de nous-mêmes à nous-mêmes»<sup>25</sup> (“il cinema ci farà conoscere le cose del mondo a tutti noi, e cose di noi a noi stessi”). Totalmente insensibile alle pressioni pubblicitarie e lontano dalle tentazioni della promozione commerciale, Delluc vede i film e li celebra a modo suo: «la sua prosa mette in luce un approccio ai singoli film che già contiene alcune delle caratteristiche poi attive nella critica cinematografica moderna del secondo dopoguerra: una netta predilezione per il cinema americano, bilanciata da un'attenzione a tutto campo per le retrospettive e i generi minori come il documentario»<sup>26</sup>.

Pierre Lherminier, studioso di cinema, definisce invece Louis Delluc «un mythe», affermando che se i fratelli Lumière hanno inventato il

---

<sup>24</sup> Cit. in Michel Ciment, Jacques Zimmer, *La critique de cinéma en France*, Ramsey, Parigi 1997, p.16.

<sup>25</sup> Louis Delluc, *Cinéma et Cie*, Grasset, Parigi 1919.

<sup>26</sup> Claudio Bisoni, op.cit., pp.27-28.

cinema e George Méliès lo spettacolo cinematografico, a Delluc si deve la creazione della critica cinematografica<sup>27</sup>.

Louis Delluc esercita il ruolo di recensore dal 1917 fino alla sua morte, avvenuta nel 1924 a soli 34 anni. In questi sette anni fonda e collabora a molte riviste, come «Le Journal du Ciné-club» (sua la paternità della parola cineclub), «Cinéa», oltre alla già citata «Le Film», e tiene rubriche di cinema come visto su «Paris-Midi» e sul quotidiano «Bonsoir». Nelle sue prime recensioni si può riscontrare una disposizione degli argomenti già abbastanza tradizionale; prendiamo come esempio una delle sue recensioni più celebri, quella di *Intolerance* (1916) di David W. Griffith, apparsa nell'aprile del 1919 sulle colonne di «Paris-Midi»:

«Questo film immenso, era ancora più immenso nella sua integralità. Ma coloro, o colui, che si sono presi a cuore di vietare per tutta la durata della guerra un'opera di questa portata, si sarebbero sentiti disonorati nel togliere del tutto il loro veto. E sia, *Intolerance* è autorizzato. Ma un'autorizzazione con dei tagli è un pleonasmo nel cinema. È stato mai proiettato nelle sale di Parigi un film americano senza "adattarlo" allegramente?

Le lacune che ne risultano hanno molto infastidito il pubblico, che non ha capito nulla per un'ora e mezza. Il pubblico, giudice infallibile e intransigente, rimarrà sempre sconcertato davanti a un'opera originale. Quelli che, alle rappresentazioni del *Parsifal*, hanno annotato le riflessioni idiote dei nove decimi degli spettatori, ritroveranno nella penombra della sala Marivaux lo stesso genere di comprensione.

D.W. Griffith, regista di *Intolerance*, non è un guastatore come Richard Wagner. Egli adopera la sua tecnica con la stessa serenità di M. Camille Saint-Saens. Ma la sua abilità ha un carattere e un *accento* tali da sconfinare nel virtuosismo. È un altro Kubelik.

---

<sup>27</sup> Pierre Lherminier, *Retour à Delluc*, prefazione alla raccolta di scritti cinematografici di Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques I – Le Cinéma et les Cinéastes*, Cinémathèque Française, Parigi 1985, p.11.



I posteri gli preferiranno Thomas Ince. L'opera disuguale, crudele, aspra, appassionata di Thomas Ince è l'opera di un poeta. I disordini, l'immaginazione, le debolezze e la luce intensa degli ispirati animano prove come *Peintures d'ames*, *Celle qui paie*, *La conquete de l'or*. Griffith non ha di questi eccessi. L'osservazione è la sua forza principale. Egli vede con una tale precisione, possiede una tale capacità di sintesi per fondere la verità umana e la verità visuale che è impossibile trovare una sola pecca nei suoi giganteschi affreschi. *Hearts of the world* vi sorprenderà ancora di più di *Intolerance*.

La concezione satirica di *Intolerance* ci sfugge per metà. La colpa è della censura o dei censori. Questo film della durata di quasi tre ore è troppo corto. Dei tre drammi paralleli che lo compongono, uno è quasi interamente soppresso – quello di Cristo – così come certi episodi storici destinati a sottolineare la portata apostolica di questo pamphlet muto. L'inizio dell'epoca moderna è allo stesso modo troncato e rimesso insieme male. Lo sciopero delle fabbriche Jenkins ha perso di peso. Almeno, tutta l'epopea babilonese ha mantenuto il suo sfarzo inverosimile, così come la fine dell'epoca moderna, il cui pathos mi ha sconvolto.

Gli appassionati di film-opera come *Giulio Cesare*, *Antonio e Cleopatra*, *Salambò*, non perdoneranno ad un americano di aver schiacciato così ostentatamente la cinematografia italiana. Addio alle mascherate! Tutto qui è bello, notevole, magistrale. Scenografie come le mura di Babilonia, la porta di bronzo, la sala del banchetto, le scalinate gremite di carri da guerra, la corte del tempio; visioni come l'assedio della città, l'accampamento di Ciro, l'esercito in marcia, la corsa dei carri, le straordinarie danze della festa reale; dei personaggi veri, ancorché pittoreschi, come Balthazar, il sacerdote di Baal, la principessa, i giudici, la ragazza di montagna, il rapsodo ironico, Ciro, la danzatrice nell'acqua, le commensali del banchetto – ce ne sono migliaia – sono i temi caratteristici di questa grandiosa partitura. Più di una volta li abbiamo trovati in pieno accordo con l'orchestra che eseguiva Glazounov, Rimsky, Thcaikowski, Grieg, Borodine e Dukas,

la cui splendida frenesia seguiva così ardentemente quella dell'ultima parte del film.

L'epoca moderna che si intrecciava a quella babilonese è la più intensa, e con mezzi meno sfarzosi. Mentre le orde di Ciro sconfiggono l'esercito e la città di Balthazar tradito, una coppia di operai vaga attraverso i confini della nostra incoerente civiltà. L'omicidio, la corte d'assise, la corsa dal governatore, la prigione, la potenza, sono tutti una serie di quadri spaventosi e grandiosi. Sono eseguiti con la stessa precisione di tutto il resto. Così come i re, i sacerdoti, i soldati, le fanciulle, gli schiavi, di Gerusalemme e di Babilonia, ci sono sembrati un mondo di perfetti attori – personaggi appena intravisti sono interpretati da Lilian Gish, Bessie Love e altri talenti di cui ho dimenticato il nome – gli attori moderni sono impeccabili. L'industriale Jenkins, la donna traviata, il losco capobanda, il poliziotto, l'operaio Charlie, il pastore che lo confessa, il boia... ah, che perfetta verità!

Ma qualcuno può eguagliare Mae Marsh? È lei che interpreta l'operaia Mary; il suo personaggio domina tutto il film. Come fa ad esprimere così tante sfumature? Dalla sua eccentrica fanciullaggine dell'inizio fino all'angoscia della fine, passa attraverso venti differenti personalità pur conservando un'*unica* anima. Io mi rifiuto di analizzare come ci riesca, e anche di domandarmi in che misura regista e attrice siano responsabili di tanta arte. Voglio pensare solo alla nostra gioia dolorosa nella corte d'assise dove il viso di Mae Marsh diventa un intero dramma inenarrabile, alle sue dita folli, ai suoi occhi persi, a questa apparizione insensata che supera la scienza del melodramma, il lirismo da incubo, la nitidezza della morte – e fissa sullo schermo un minuto che nella vita o sulla scena non sarebbe rimasto impresso nella memoria mutevole degli spettatori»<sup>28</sup>.

Nella prima parte Delluc introduce alcuni problemi di comprensione della trama, che il critico attribuisce ai tagli operati della censura

---

<sup>28</sup> In Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques II/2 – Le Cinéma au quotidien*, Cinemathèque française et éditions de l'étoile / Cahiers du Cinéma, Parigi 1990, pp. 66-68 (traduzione nostra).

francese. La parte centrale della recensione elogia le qualità della messa in scena, mentre nella terza parte del testo, sottoforma di elenchi, compare la celebrazione delle scenografie, dei personaggi e di tutte le sfumature artistiche del film, fino all'elogio per l'attrice Mae Marsh, attraverso il quale il critico solleva una questione che si collega al concetto di fotogenia espresso da Delluc nei suoi primi scritti cinematografici: la perfetta riuscita estetica di un'interpretazione è merito del regista o del corpo messo in scena? Il linguaggio usato da Delluc è molto preciso ed accurato, ciononostante si nota l'assenza di riferimenti specifici al linguaggio cinematografico, senza alcun accenno alla tecnica o alla grammatica cinematografica. La recensione è dunque molto precisa, ma ancora lontana dagli standard che conosciamo oggi.

Bisogna sottolineare che Louis Delluc non era stato il solo, all'epoca, a gettare le basi di una critica cinematografica degna di questo nome: con meno talento rispetto a Delluc, ma con la stessa passione, si possono citare René Jeanne, Emile Vuillermoz e scrittori o artisti provenienti da altre discipline, come Apollinaire, Erik Satie, Desnos e i già citati Colette e Aragon.

Negli anni Venti continua l'espansione delle riviste cinematografiche: contando la stampa in ambito locale si possono stimare circa una cinquantina di riviste nate in questo decennio, alcune delle quali destinate ad una lunga vita (in particolare «Cinémagazine», «Cinéa-Ciné pour tous», «Ciné-Miroir», «Mon Ciné»). Degno di nota il caso de «La Revue du cinéma», rivista fondata e diretta da Jean George Auriol nel 1928, che pur avendo vita breve contribuisce all'evoluzione della figura del critico cinematografico, elevando gli standard critici dell'epoca: «Auriol punta a un tipo di intervento che superi l'approccio teorico, programmaticamente celebrativo, della generazione precedente (Delluc, Canudo) verso un'impostazione più empirica, legata alla

lettura dei singoli film, a una visione del cinema come esperienza di passione quotidiana»<sup>29</sup>. Nei tre anni della sua esistenza, la rivista di Auriol propone un ventaglio molto esigente di firme e di punti di vista critici, la loro volontà era quella di trattare il cinema con la stessa serietà della letteratura o del teatro.

Gli anni Trenta sono alle porte, ma la figura del critico cinematografico è ormai avviata e ben delineata.

### **In Italia: la figura del critico dalle origini agli anni Trenta**

Così come in Francia, anche in Italia la figura del critico cinematografico nasce parecchi anni dopo l'avvento del cinema. Anche da noi le prime riviste cinematografiche a diffondersi sono quelle all'ombra delle case di produzione (sulla falsariga di «Le mise au point» della Gaumont). L'influenza di Benedetto Croce faceva sentire il suo peso nell'ambiente intellettuale italiano: «L'estetica crociana, divulgata attraverso successive semplificazioni, privilegiava il sentimento del soggetto creatore e l'intuizione lirica rispetto alla tecnica, e quindi portava a un atteggiamento di sospetto preventivo nei confronti del cinema, arte meccanica per eccellenza»<sup>30</sup>. A compensare il disinteresse degli intellettuali nei confronti del cinema ci pensa però la diffusione di riviste cinematografiche che avviene a partire dal 1907: nascono, tra le altre, «La rivista fonocinematografica», «La lanterna», «Il cinematografo». Tutte si dedicano a sottolineare un grande interesse nei confronti degli aspetti scientifici del nuovo mezzo di comunicazione, senza porsi alcuna domanda sulle sue capacità di espressione artistiche. Non tutti gli intellettuali snobbano però il cinema: lo scrittore Giovanni Papini su «La Stampa» celebra il

---

<sup>29</sup> Claudio Bisoni, op.cit., p.28.

<sup>30</sup> Ivi, p.43.

cinematografo, spingendosi addirittura a definirlo superiore rispetto al teatro, poiché capace di registrare e riprodurre eventi appena accaduti<sup>31</sup>. Nel 1908 compaiono le prime recensioni cinematografiche, che però offrono ancora ben poco in più rispetto alla descrizione della trama del film; nello stesso anno il quotidiano torinese «La Gazzetta del Popolo» è probabilmente il primo ad ospitare una rubrica settimanale interamente dedicata al cinema, ben presto seguita da molti altri quotidiani (su «Il Giorno» ad occuparsi di cinema è la celebre Matilde Serao, la prima di una serie di intellettuali e scrittori chiamati ad occuparsi della nuova arte).

Nel 1910 a Torino, Alberto Cavallaro fonda «Vita cinematografica», una delle riviste più importanti di tutto il decennio (le pubblicazioni dureranno fino al 1934), considerata, non a torto, la prima rivista di critica cinematografica in Italia, con l'intento di attirare l'attenzione sulla questione "cinema": «Quale critica potrà farsi degna di un foglio quotidiano? Ogni critica diverrebbe una réclame, una specie di "eco di cronaca" e null'altro. Ma ciò non giustifica il silenzio che la stampa quotidiana fa sulle cose cinematografiche»<sup>32</sup>. Effettivamente in questi anni la figura del critico, ancora acerba, sembra incapace di scostarsi dai modelli critici legati al teatro e alla letteratura: basti osservare la recensione di *Amleto* (Hay Plumb, 1913) apparsa sulla rivista «Cinema» nel gennaio del 1914:

«Ed ecco un'audacia che credo abbia pochi riscontri nella storia dell'arte cinematografica. Tradurre sul bianco schermo l'Amleto di Shakespeare è, infatti, un'impresa che rasenta l'audacia e rasenta la follia. (...) Tragedia nella quale l'azione è lenta, monotona, uniforme: nella quale gli episodi contano poco, e la parola è tutto: *la meno*

---

<sup>31</sup> Giovanni Papini, *La filosofia del cinematografo*, in «La Stampa», 18 maggio 1907.

<sup>32</sup> Carlo Maraziti Zaffignani, *Critica e cinematografo*, in «Vita cinematografica», anno IV, n.15, 15 agosto 1913.

*teatrale*, la più povera di effetti, come la più ricca di contenuto umano, di quanto ne abbia lanciato all'immortalità Guglielmo Shakespeare. (...) E, infatti, l'Amleto in cinematografia perde i tre quarti della sua sostanza, della sua bellezza, della sua significazione. (...) L'interpretazione è pregevolissima da parte dell'attore Robertson e dell'attrice che impersona, con vero intelletto e schietta anima di artista, la soave e dolente Ofelia. Non parimenti pregevole la fotografia, troppo ombrosa e confusa. Decoroso lo scenario, ma troppo spoglia la regia»<sup>33</sup>.

Nel 1914, grazie alla partecipazione di Gabriele D'Annunzio a *Cabiria* di Giovanni Pastrone, il cinema trova la sua consacrazione all'interno della sfera intellettuale: «Quando firma il contratto con Pastrone per le didascalie di *Cabiria*, D'Annunzio, con una sola mossa, si assume la piena paternità di un'opera non sua, si offre, diremmo oggi, come testimonial della qualità del prodotto e gli conferisce un marchio di legittimità artistica (...) che modifica in modo decisivo i rapporti tra cinema e letteratura»<sup>34</sup>.

A proposito del film di Pastrone, è interessante notare la differenza tra la recensione di Angelo Pietro Berton ne «Il maggese cinematografico» e quella di Matilde Serao su «Il Giorno». Di *Cabiria* Berton scrive:

«L'azione è soffocata nel quadro troppo piccolo e si svolge o troppo lontano o troppo vicino e sempre premuta tra ostacoli, e di una ristrettezza d'ambiente che a stento la contiene. Infatti per avere la visione intera dei quadri nelle costruzioni negli individui si ricorre al sistema, non sempre bello, di far girare la macchina per spostare gli ostacoli. E quando gli ostacoli non premono, nei particolari in primo

---

<sup>33</sup> Aniello Costagliola, *Amleto (Gaumont)*, in «Cinema», Napoli, n.67, 10 Gennaio 1914 (corsivo nostro).

<sup>34</sup> Gian Piero Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p.62.

piano abbiamo delle figure enormi delle quali due sole bastano a riempire lo schermo col sopravanzo di mezza corporatura»<sup>35</sup>.

La recensione di Berton dimostra come la visione del critico fosse ancora legata alle scene teatrali, considerando come errori o brutture sceniche l'uso delle carrellate o dei primi piani. Al contrario, la recensione di Matilde Serao dimostra invece una grande sensibilità nei confronti del progresso tecnico che viene esibito nel film di Pastrone, dimostrando il ruolo fondamentale che la critica cinematografica svolge a favore della diffusione e della nobilitazione del cinema:

«Quale sarà la più grande emozione fra la immensa folla che gremirà ogni teatro, ove si darà la visione di *Cabiria* di Gabriele D'Annunzio? E di chi sarà più intensa e più profonda la commozione? Di tutte quelle donne che Iddio benedisse nella loro grande missione di genitrici, di tutte quelle madri che han figli più piccoli, più grandi: e, anche di tutte quelle donne che prive di questo soavissimo ufficio, diserte del nome di madre adorano anche più ardentemente tutto ciò che è un bimbo, una bimba, un giovanetto, una giovanetta. Giacché la singolare fantasiosa avventura della piccola Cabiria, la catanesella che giuocando nell'orto con la sua nutrice è sorpresa dal terremoto e dalla pioggia di fuoco etneo, che sfugge alla morte, per essere rapita dai pirati fenicii, che è comperata da Karthalo, il truce sacerdote di Moloch, per offrirla in olocausto, con gli altri fanciulletti, da bruciare, viventi, nelle fiammanti viscere del nume, Cabiria su cui si stende la tenera protezione del generoso Fulvio Axilla, del nerboruto e valoroso schiavo Maciste, Cabiria che è lì lì, per essere divorata da Moloch, in una scena di una possanza di storia e di arte e di riproduzione che rabbrivire, Cabiria salvata da Sofonisba, *l'ardente fiore del melagrano*, Cabiria che cresce, che si fa bella, che assume il nome di Elissa, Cabiria che è sempre insidiata, ma che è sempre protetta, anche

---

<sup>35</sup> Angelo Pietro Berton, *Libero Corde Fabulari*, in «Il maggese cinematografico», Torino, 25 aprile 1914.

da lontano, anche disperatamente da Fulvio e da Maciste, Cabiria che, infine salva, salva e navigante verso Roma, Roma infine vincitrice di Carthago, Cabiria in cui si simboleggia nell'ultimo quadro *Eros, nelle pugne invitto*, Cabiria farà sorridere e fremere e spasimare per la sua sorte perigliosa, per la sua sorte minacciosa, tutte le donne, tutte le madri e un gran sospiro di sollievo e un riso lieto, all'ultimo quadro, avranno tutte le madri, tutte le donne, vedendo la bella giovinetta, vestita di bianco, coronare di rose il suo salvatore, il suo amico, il suo sposo, Fulvio Axilla, mentre Cartagine è vinta e la nave va verso Roma vincitrice! Il poeta in esilio che tante altre creature muliebri, giovanili, delicate, esposte a tutte le insidie della vita, minacciate dai più oscuri poteri misteriosi ha figurato nei suoi romanzi e nei suoi drammi, ha dato tutti i fascino della purità, dell'innocenza del candore e della bellezza, a Cabiria: e l'ha esposta cento volte alla morte, come ogni creatura di eccezione è esposta, e ha messo in lei un fluido così vibrante che qualunque anima femminile ne palpita, ovunque la visione di Cabiria si svolge.

E tutti i più indifferenti, i più scettici, i più brontoloni, dovranno ammirare, ammireranno, quanta grandezza di poesia, allarghi le misure di una comune proiezione e faccia di *Cabiria* qualche cosa di eccezionale, come sapiente unione come vasta unione di una graziosa e tenera storia di amor puro, di una possente istoria di passione, insieme agli avvenimenti più alti della lotta epica fra Roma e Cartagine, in quelle tremende guerre epiche, in cui i nomi eroici hanno esaltato la nostra giovinezza, da Attilio Regolo a Scipione l'Africano, a Carlo Duilio e in cui anche i nomi dei due guerrieri di Carthago, Amilcare Barca e Annibale suo figlio, che fu chiamato, la spada di Cartagine, ci hanno destato tanta ammirazione. Tutto vi è sintetizzato ma espresso in *Cabiria*, e battaglie e assedi e zuffe navali e incendi e fughe e morti, tutto, in una lirica splendida e larga, dal passaggio di Annibale pel Gran San Bernardo, sino all'assedio e alla caduta di Cirta. Tutti ammireranno tutti, anche quelli che non sanno la storia, giacché la rivedranno, in quadri vibranti di luce, di fiamma: ammireranno tutti coloro che sono ignoranti di cinematografia



comprendendo che sia questo un tentativo sublime: e ammireranno, stupefatti, tutti coloro che conoscono il segreto del cinematografo e veggono e vedranno che tutti i segreti, in *Cabiria*, son stati sorpassati!»<sup>36</sup>.

In questa sorta di recensione primordiale Matilde Serao si sofferma inizialmente sull'identificazione da parte delle donne con la protagonista del film, quindi la scrittrice si dedica alla ricostruzione della trama («attraverso un tour de force sintattico protratto per trenta righe di giornale, in un unico periodo impensabile secondo i criteri del giornalismo odierno»<sup>37</sup>). L'ultima parte dell'articolo invita gli spettatori alla visione del film, inoltre, al contrario di quanto visto in precedenza da Berton, la Serao nell'ultima frase dell'articolo dimostra una grande apertura nei confronti del progresso introdotto dall'opera in termini di linguaggio cinematografico. Glauco Viazzi, nel 1956, a proposito di questi critici-letterati degli esordi, solleva una polemica sulle mancanze delle loro recensioni: «Gli articoli che scrittori dedicano a questo o a quel film dell'epoca, Fausto Maria Martini su «La Tribuna», Goffredo Bellonci su «Il Giornale d'Italia», Matilde Serao su «Il Giorno», non vanno oltre ad una eccitata compiacenza verbale per uno spettacolo, del quale si accettano le suggestioni, e magari le più fragili e transitorie, ma non si indagano le ragioni, e neppure si tenta di definire, con un qualche coerente rigore, i risultati»<sup>38</sup>.

La questione sulla critica cinematografica comincia a prendere forma, nel 1916 Carmine Crespo, sulle pagine di «Vita cinematografica» attacca apertamente la figura del critico: «i più leggono le tue parole per risparmiarsi il tedio di vedere il dramma, la commedia, la parodia storica, il comunissimo *grande successo della stagione*: innalzi nei vasti

---

<sup>36</sup> Matilde Serao, *Chi si commoverà? Chi ammirerà?*, in «Il Giorno», 9 maggio 1914.

<sup>37</sup> Claudio Biondi, op.cit., p.59.

<sup>38</sup> Glauco Viazzi, *I primi anni della critica cinematografica in Italia*, in «Ferrania», n.12, 1956.

piani della competenza senza neppure dare il fastidio di salire le scale: sei utile come l'ascensore»<sup>39</sup>. Due anni più tardi sulla rivista «Film» si parla dei doveri del critico cinematografico, il quale deve essere in grado di giudicare «del soggetto in sé, della recitazione, della messinscena, e della perizia maggiore o minore con cui questi elementi essenziali, soggetto, recitazione, messinscena, sono stati fusi insieme per la creazione»<sup>40</sup>. Nel 1920 un articolo di Arnaldo Frateili conferma lo snobismo ancora presente da parte di alcuni intellettuali nei confronti del cinema: «le arti hanno la critica che si meritano, e finché l'Arte Muta si terrà su un così mediocre livello morale e intellettuale, non potrà pretendere che la gente seria e colta si occupi di lei con serietà e passione»<sup>41</sup>.

Negli anni Venti la pratica della recensione sembra farsi meno importante, in compenso il cinema riscuote finalmente interesse unanime da parte di giornalisti e intellettuali: Giansiro Ferrata e Giacomo Debenedetti su «Solaria», Piero Gadda Conti ed Emilio Cecchi su «La Fiera letteraria». In particolare spiccano gli articoli di Piero Gadda Conti, capace di una critica cinematografica culturalmente valida, dimostrando interesse per lo stile, il “come” di un film, il tutto attraverso l'uso di un tono fresco, arioso. In Italia la figura del critico cinematografico trova la sua svolta decisiva nel 1929: Filippo Sacchi, sulle colonne del «Corriere della Sera», rende quella del critico quotidianista una figura professionale a tutti gli effetti, seguito immediatamente da Mario Gromo su «La Stampa» e da Piero Gadda Conti su «Popolo d'Italia», per citare i più importanti.

Filippo Sacchi si forma nell'ambiente letterario, prima di diventare un prestigioso corrispondente durante la prima guerra mondiale.

---

<sup>39</sup> Carmine Crespo, *L'elegia ai Critici dell'arte del silenzio*, in «Vita cinematografica», anno VII, n.7-8, 22-29 febbraio 1916.

<sup>40</sup> Agostino Bavas, *Cinematografo e critica*, in «Film», 31 maggio 1918.

<sup>41</sup> Arnaldo Frateili, rubrica in «L'Idea Nazionale», 5 novembre 1920.

Antifascista convinto, viene allontanato dalla sua professione, riuscendo però a scrivere per il «Corriere della Sera» inizialmente siglando i suoi pezzi, e occupandosi di una settore ritenuto ancora piuttosto marginale, il cinema: «Sacchi finì per trovare controvoglia la strada che era la sua, e che si esplicò in un grande amore, insieme, per il giornalismo e per il cinema, e in una grande capacità di trasmetterlo»<sup>42</sup>. In breve tempo Sacchi diventa il modello di una critica cinematografica leggera e appassionata ancora in vigore tra i critici di oggi: «il suo atteggiamento è discorsivo, vicino al lettore medio; i suoi giudizi equilibrati; la sua cultura ampia, aperta alle annotazioni tecniche, ma senza ostentazione di specialisti»<sup>43</sup>. Abbiamo parlato della recensione come della tipologia di scrittura più diffusa nella critica giornalistica, in cui il critico organizza i suoi argomenti in una struttura (la *dispositio*). La *dispositio* classica della recensione nasce proprio con Filippo Sacchi, ed è rimasta più o meno invariata fino ai giorni nostri, rispettando una struttura che vede nell'ordine: un cappello introduttivo con eventuali note di colore, considerazioni personali, agganci all'attualità; esposizione della trama; analisi del contenuto e giudizio del film (con eventuali accenni agli attori e alle caratteristiche tecniche).

Nell'occhio del ciclone della censura fascista, Sacchi riesce addirittura a far passare apprezzamenti nei confronti di registi scomodi come René Clair e Georg Wilhelm Pabst («sembra tanto complicato, e invece è così semplice. Basta fare come René Clair: ossia basta fare del cinematografo»<sup>44</sup>). Morando Morandini, critico militante tra i più illustri delle ultime generazioni, racconta un particolare aneddoto su Sacchi: «a dodici anni cominciai a ritagliare le recensioni di F.S. (Filippo Sacchi) sul «Corriere della Sera», e a incollarle su un

---

<sup>42</sup> Nuccio Lodato (a cura di), *L'epoca di Filippo Sacchi*, Falsopiano, Alessandria 2003, p.11.

<sup>43</sup> Alberto Pezzotta, *La critica cinematografica*, Carocci editore, Roma 2007, p.27.

<sup>44</sup> Filippo Sacchi, *Al cinema col lapis*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1958, p.10.

quadernone. Quando lo conobbi vent'anni dopo, ero emozionato. Sono orgoglioso di aver avuto per anni la sua stima e amicizia»<sup>45</sup>.

Negli Anni Trenta tuttavia il cinema non trovava molto spazio sui quotidiani, le recensioni erano spesso brevi e mal sopportate, e le eccezioni, come abbiamo visto, erano poche: Filippo Sacchi e Mario Gromo si impongono in questo decennio per la pacatezza del giudizio, l'affabilità della scrittura, la correttezza dell'esperienza. Mario Gromo, critico cinematografico per «La Stampa» dal 1931 al 1955, insieme a Sacchi fu il precursore di quella critica “moderata” ancora attiva ai giorni nostri: il loro atteggiamento nei riguardi del cinema si inseriva nel contesto di quelli intellettuali che erano stati in grado di veder proiettato sullo schermo non un surrogato del teatro o delle arti maggiori, ma una forma espressiva totalmente autonoma. E al letterato che scrive di cinema, al critico quotidianista, non è richiesto un discorso di spessore analitico molto vasto: il recensore dei quotidiani deve assolvere a un compito di carattere orientativo e lo deve fare per mezzo di un linguaggio chiaro e piacevole. Sacchi e Gromo in questo incarnavano alla perfezione tutte le qualità richieste al critico cinematografico dei quotidiani.

Nella prefazione della sua raccolta di recensioni<sup>46</sup>, Gromo racconta la nascita della figura del critico quotidianista nell'Italia dei primi anni Trenta:

«Quando anche in Italia, intorno al 1930, si iniziarono regolari rubriche cinematografiche sui giornali, parecchie furono le speranze e le diffidenze. Speranze di esercenti che ingenuamente si ripromisero una pubblicità gratuita ai loro film, per poi esserne, persino fra incidenti incresciosi, presto delusi; e diffidenze di lettori che si posero a “verificare” il nuovissimo cronista dopo aver visto il film («E adesso

---

<sup>45</sup> Morando Morandini, op.cit., p.27.

<sup>46</sup> Mario Gromo, *Film visti*, Edizioni Bianco e Nero, Roma 1957, p.5.

vediamo un po' che cosa ne dice questo qui»). Eppure, a poco a poco, fra i vari “questo qui” e i lettori, si andarono stabilendo alcune provvisorie intese. Si dissentiva, ma si riconosceva; e quelle piccole sigle divennero seguite consuetudini, rispondevano comunque alla necessità di un'informazione che per forza di cose andava anche ricercandosi un suo tono, un suo linguaggio».

Quello del critico cinematografico è ormai diventato un vero e proprio mestiere, che viene esercitato sia nel campo delle pubblicazioni popolari che in quello delle riviste specializzate, come ad esempio la prestigiosa «Bianco e Nero», diretta da Luigi Chiarini. Dopo aver partecipato alla fondazione del Centro sperimentale di cinematografia e di Cinecittà, Chiarini nel 1937 fonda e dirige, insieme a Umberto Barbaro, il mensile cinematografico «Bianco e Nero», che interrompe le pubblicazioni nel 1941, per poi riprenderle nel 1947: «rivista rigorosa e di spirito europeo, si dedica alla ricerca e all'approfondimento teorico, ospitando contributi di Rudolf Arnheim, Béla Balasz, e Sergej M. Ejzenštejn, e occupandosi anche di analisi storica e di filologia del cinema»<sup>47</sup>. «Bianco e Nero» fornisce un notevole impulso alla crescita della cultura cinematografica italiana durante gli anni del fascismo; in un saggio del 1938<sup>48</sup>, Chiarini esprime nettamente la possibilità per un film di essere un'opera d'arte («il film è un'arte, il cinema è un'industria»). Su questo le posizioni di Chiarini e Barbaro divergono abbastanza nettamente: «il primo punta alla forma, alla qualità, all'arte, insieme alla politicità del film; (...) il secondo scoperchia la confezione del film, ed entra risolutamente dentro i problemi dell'industria, del modo di produzione specifico del cinema, degli attori, delle tecniche (di recitazione, di regia e di montaggio)»<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Alberto Pezzotta, op.cit., p.28.

<sup>48</sup> Luigi Chiarini in «Bianco e Nero», n.7, 1938, pp. 3-8.

<sup>49</sup> Vito Zagario, *Cinema e fascismo*, Marsilio, Venezia 2004, p.135.

Nel 1936 va segnalata la nascita di un'altra importante rivista cinematografica: l'editore milanese Hoepli fonda infatti «Cinema – Quindicinale di divulgazione cinematografica». Sul primo numero compare in copertina la foto di un addetto agli effetti speciali della Fox (Jessie Wolf, “esperto di ragnatele”), segno di un'attenzione particolare nei confronti del lato tecnico dei film. Diretta dal figlio del duce, Vittorio Mussolini (che con il solo nome garantisce una copertura ideologica), «Cinema» vede riunita al suo interno un folto gruppo di giovani e agguerriti critici (molti dei quali futuri registi come Michelangelo Antonioni, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Luchino Visconti...), i quali chiedono un tipo di cinema diverso da quello dei “telefoni bianchi”, che si fa in Italia all'epoca, ponendo le basi teoriche del futuro neorealismo. Su questa rivista inoltre si usano per la prima volta stellettes per sintetizzare il giudizio del film.

Dal dicembre del 1937 fino al marzo del 1938 (quando viene allontanato a causa delle leggi razziali) scrive su «Cinema» anche Giacomo Debenedetti, un letterato che già si era occupato di cinema nel decennio precedente sulle pagine di «Solaria»: «tra i maggiori critici letterari del '900, egli fu anche, dagli anni dell'avvento del cinema sonoro alla fine del primo decennio del “parlato”, uno dei nostri maggiori critici di cinema»<sup>50</sup>. Nel periodo in cui scrive per «Cinema», Debenedetti è il titolare della rubrica “In questi giorni”, dove compaiono diverse recensioni ai film presenti in sala: vediamo un esempio di recensione di questi anni attraverso lo stile di Debenedetti e la sua analisi al film di Sam Wood *Un giorno alle corse* (A day at the races, 1937):

---

<sup>50</sup> Lino Micciché (a cura di), *Debenedetti al cinema*, Marsilio, Venezia 1983, p.IX.

«Preceduti da una umanità di entusiasmi che ne avevano fatto quasi una leggenda, sono dunque arrivati anche fra noi, con un saggio dei più decisivi, questi famosi comici americani. La loro grazia spregiudicata, la loro poesia generosa, implacabile e violenta ha intanto un primo effetto: quello di risolvere senza ambagi né pentimenti la fase autocritica che il cinema viene oggi attraversando. Alla favola-mascheratura, alla favola accattata e faticosamente combinata per tener su in un modo qualunque i necessari duemilacinquecento o tremila metri di film, essi sostituiscono con allegra disinvoltura una parodia di racconto, qualche cosa che, non avendo né capo né coda, si difende dichiarando che, un capo ed una coda, finge di averli solo per burla. Siamo ben lontani da quelle ansiose contraffazioni di racconto con cui, condannando la logica ai lavori forzati, si è tentato troppe volte di dare una fittizia ossatura alle esibizioni di celebri «numeri» teatrali: dai tenori ai divi del *music-hall*. Dal momento in cui comincia ad esistere sul serio, questo film non ha giustificazioni estrinseche più di quanto ne possa avere un'uscita di *clown* al circo equestre. Che se la validità dei risultati non ci dimostrasse i vantaggi di questa liberazione da una trama strettamente consequenziale, una controprova negativa si troverebbe nei primi tre o quattrocento metri del lavoro. Che, per dosare l'entrata dei protagonisti e fissarne in qualche modo le posizioni, fanno le viste di impostare una specie di racconto suppergiù plausibile e approssimativamente realistico. Sono proprio i pochi metri in cui il film sembra pericolare, minacciare di aver torto, se poi viceversa non covasse sapientemente una domanda ed un'attesa: dove sono questi fratelli Marx? Ed eccoli. La più suggestiva definizione del comico – quella notissima del Bergson – stabilisce che il riso nasce in noi dalla costatazione di un automatismo. L'esempio tipico è quello dell'uomo che cade per via: non si ride per crudeltà, ma perché quel passante non è riuscito a vincere l'automatismo del proprio peso, vi ha obbedito come una marionetta. Il comico è colui che non riesce mai ad uccidere in sé la marionetta. Che cosa ricordiamo dei primitivi del cinema, di quelli che coi loro lazzi frenetici e superiori hanno conquistato i pubblici all'arte nuova? Non già dei caratteri, ma degli automatismi caratteristici. Il film dei fratelli Marx indugia a fissare delle

posizioni, non per creare tre personaggi destinati a vivere e risolvere una vicenda, ma per stabilire tre differenti automatismi, che reagiranno l'uno sull'altro con un gioco di rimbalzi e di reciproche combinazioni dal ritmo irresistibile. Se osserviamo da vicino gli *sketches* dei Marx, quello del gelataio che vende libri sulle corse dei cavalli, quello della visita medica evitata, quello dell'appuntamento amoroso mandato a vuoto, vediamo che la comicità non è mai, o non è prevalentemente, esplosiva ed estemporanea: anzi è generata con la ripetizione del medesimo gesto, ricondotti dalla più ingegnosa varietà di motivi. Si comincia a ridere quando il gesto si replica, quando vi ravvisiamo l'ineluttabilità di un automatismo. La novità dei Marx è di avere ridotta al minimo la marionetta iniziale, e di farla rinascere ogni volta su nuove basi, con una sorta di imitazione di se stessi. Quando ci compaiono davanti, essi sono quasi dei personaggi: il comico scaturisce dal modo come riescono ogni volta a sventare il loro personaggio, a liberarsi dai loro motivi umani, facendosi surrogare da un fantoccio capace di muoversi in una sola direzione. Del resto, quando Groucho suona il pianoforte (è uno dei passaggi più belli del film), la sua mano sorpresa e isolata in primo piano sulla tastiera, comincia a rivelare la propria personalità esilarante, allorché va caparbiamente a ricadere, attraverso i più vertiginosi glissando, sulla nota che la logica del pezzo non richiederebbe né comporterebbe.

Anche questa esibizione musicale, come gli altri *sketches*, nasce dal bisogno di sfuggire a qualche cosa: qui Groucho si attacca al pianoforte per eludere lo sceriffo che sta cercandolo. Non vorremmo appesantirci più del necessario: ma si sa che la psicologia di Freud vede nel comico una fuga da ciò che la censura dell'io non vuol lasciare accendere o venire in luce. Il doppio fondo della comicità dei Marx, la ragione per cui essa prende subito una singolare, quasi misteriosa, autorità, consistono forse in questo segreto. Un comico che scende alle origini, che disegna direttamente i motivi umani e dolorosi da cui è provocata, e forse comandata, la comicità»<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Giacomo Debenedetti, *Un giorno alle corse*, in «Cinema», n.42 (prima serie), 25 marzo 1938.



Verso la fine degli anni Trenta fiorisce la stampa cinematografica popolare, da «Cinema Illustrazione» a «Lo Schermo». L'ultima rivista a nascere in quel periodo è il settimanale «Film», del 1938, diretto da Mino Doletti, dove c'è spazio anche per un'inchiesta sulla critica cinematografica, probabilmente la prima del genere in Italia.

### **Cahiers du Cinéma: la consapevolezza del critico cinematografico**

Nel secondo dopoguerra la Francia si dimostra ancora Paese principe per quanto riguarda la figura del critico cinematografico, confermato dal boom di riviste cinematografiche: solo nel 1946 nascono riviste come «Télé-Ciné», «Image et Son» e la seconda serie della «Revue du Cinéma», rigenerata dallo stesso Jean George Auriol che l'aveva fondata nel 1928 con la funzione di ponte tra la generazione di critici degli anni Venti e quella del dopoguerra. La «Revue» sente fortemente il bisogno di definire una linea critica, e nel numero 4 Jacques Bourgeois si pone lui stesso la domanda: «A quoi sert donc la critique?». La risposta, motivata in tre pagine, è innanzitutto astiosa («il critico è un signore che sa parlare gradevolmente della sua specialità tutto preso dal suo raccapricciante spirito da “buon parigino”») e disillusa («il cinema è un'arte troppo giovane perché se ne possano già definire i canoni estetici»), ma si fa più positiva nel cercare di definire una critica efficace, ovvero «capace d'aiutare il cinema nella sua evoluzione»<sup>52</sup>.

Nel dopoguerra i nomi emergenti sono quelli di Alexandre Astruc (un teorico di cinema, noto per la definizione di *caméra-stylo*<sup>53</sup>) e André Bazin, padre e mentore della nuova generazione di critici che si affaccerà in Francia negli anni Cinquanta. L'11 dicembre 1943 Bazin

---

<sup>52</sup> Cit. in Michel Ciment e Jacques Zimmer, op.cit., p.62 (traduzione nostra).

<sup>53</sup> Alexandre Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, in «L'Ecran français», n.144, 30 marzo 1948.

pubblica su «L’Echo des étudiants» un lungo articolo intitolato “Pour une critique cinématographique”<sup>54</sup>, che fa da apripista per la nuova generazione di critici e teorici. Il critico spiega inizialmente come gli spettatori siano diventati più esigenti, e di conseguenza come i critici debbano diventare più competenti: Bazin prova a immaginare un critico d’opera capace di criticare soltanto il libretto, e afferma che in quel periodo si cerca invano nella maggior parte dei cronisti di cinema un’opinione sulla qualità della fotografia, dei giudizi sull’utilizzo del sonoro, sulla precisione del montaggio, o una parola sulla materia stessa del cinema. L’articolo si conclude con un piano di ricostruzione di una critica che deve essere «intelligente et consciente de ses responsabilités», «hautement désirable», nella quale riconoscere una «certaine spécialisation».

Nel 1949 «La Revue du cinéma» termina le pubblicazioni per la stessa causa per cui erano scomparse tante riviste prima di essa: la mancanza di fondi. Nel biennio 50-51 compaiono delle riviste più confidenziali, un’emanazione diretta dei cinéclub, sorta di bollettini che escono dal cerchio dei membri del club per una diffusione comunque limitata a qualche edicola o libreria amica (meritano la citazione «Raccords», «La Gazette du cinéma», «L’Age du cinéma» e «Saint-Cinéma des Prés»). Queste riviste avranno vita breve, ma gli va attribuito il merito di aver in un certo senso preparato il terreno alle due riviste che rappresenteranno la cinefilia degli anni Cinquanta, ovvero «Positif» e soprattutto i «Cahiers du cinéma».

Jean George Auriol aveva apertamente manifestato la volontà di riprendere l’esperienza della «Revue du cinéma» con una nuova rivista. La sua morte accidentale, nell’aprile del 1950, spinge Jacques Doniol-Valcroze a dar vita all’ultimo desiderio di Auriol: insieme a Jean-Marie

---

<sup>54</sup> Cit. in Michel Ciment e Jacques Zimmer, op.cit., pp.58-59.

Lo Duca e ad André Bazin, fonda i celebri «Cahiers du cinéma», il cui primo numero esce il primo aprile 1951 (anche se il nome di Bazin viene clamorosamente dimenticato da Lo Duca nella lista dei fondatori, errore che verrà riparato dal numero 2, ma che lascerà un'ombra nel rapporto tra i due). La copertina gialla, con una foto di Gloria Swanson in *Sunset Boulevard*, ricorda quella dell'ormai storica «Revue»; l'articolo di presentazione del primo numero è dedicato proprio alla figura di Jean George Auriol:

«Se il ricordo del nostro amico non fosse così vivo nel mondo del cinema, noi non daremmo questi Cahiers alla stampa. Forse ci abbandoneremmo ad una sorta di malevola neutralità che tollera un cinema mediocre, una critica prudente ed un pubblico inebetito.

I ventinove numeri della prima «Revue du Cinéma» (1929-1931) provano però che un punto di riferimento non è inutile; prima si lascia estinguere la bella rivista dalla striscia rossa, dopodiché ci si accorge che essa teneva un posto considerevole e che il suo stesso valore commerciale era rispettabile. La seconda serie di diciannove numeri (1946-1949) è venuta anch'essa a mostrarci la necessità di una confluenza dove ci fosse il bisogno di tenere un linguaggio senza costrizioni, che si preoccupasse solo di cinema, della sua arte e della sua tecnica. Il silenzio che è seguito al compito della rivista di Jean George Auriol – e che la sua morte ha addensato – è stato disturbato da migliaia di domande, provenienti da ovunque. Questi Cahiers vogliono rispondere. Riprendendo l'esempio paziente e inflessibile del nostro amico. Come lui, noi vogliamo che il cinema abbia un testimone fedele dei suoi sforzi più alti e più vitali, da dovunque essi vengano. È con questi Cahiers che questa testimonianza sarà depositata, con serenità e con rigore, e con quella fiducia che il cinema merita. UN cinema che sa regalare in poche settimane *Le journal d'un curé de campagne* (Francia), *Christ in Concrete* (GB), *Un homme véritable* (URSS), *Sunset Boulevard* (USA), *Miracolo a Milano* (Italia), *Une*

*poignée de riz* (Svezia), *Francesco Giullare di Dio* (Italia) è, insomma, IL cinema»<sup>55</sup>.

Nel numero 15 (ottobre 1952) i «Cahiers» propongono i primi risultati di un'inchiesta sulla critica: su un centinaio di critici ai quali era stato inviato un questionario, le risposte tornate al mittente sono state trentanove, suddivise dalla redazione in tre categorie: i critici di prima della guerra, i critici del dopoguerra e i “giovani critici” (le virgolette sono della redazione dei «Cahiers»). La redazione stessa non si è espressa: al questionario mancano infatti le risposte di Bazin, Doniol, Kast, Astruc, così come mancano le risposte dei giovani de «La Gazette du cinéma»; la giovane critica è rappresentata soltanto da Rohmer, Richer e da Jean-Luc Godard. Le conclusioni dell'inchiesta alla fine risultano essere banali: la critica impressionista è ancora viva e vegeta, la pedagogia anima la maggior parte degli interventi, e i commenti sono tutti più o meno simili: «il critico è un educatore ed un informatore» (Henri Agel), «Il ruolo del critico è di guidare il pubblico verso buoni film» (Georges Sadoul). Nino Frank è forse il più lucido, secondo lui la funzione del critico è diventata «onorabile e sana», però «il rovescio della medaglia è la sua burocratizzazione e una perdita di capacità, d'entusiasmo, che corrisponde ad una certa fiacchezza generale del pubblico in rapporto al cinema. Ai tempi del muto, la “critica” era povera, ma quei venti o venticinque critici senza virgolette vivevano il cinema più della maggior parte dei loro colleghi di oggi»<sup>56</sup>. L'inchiesta si chiude con un intervento curioso di Simone Dubrueihl: «La forza profonda della critica è la sua responsabilità, la sua precarietà, la ridicolezza di cui essa si copre. In effetti finché essa si batterà

---

<sup>55</sup> Presentazione dei «Cahiers du Cinéma», n.1, aprile 1951 (traduzione nostra).

<sup>56</sup> Cit. in Michel Ciment e Jacques Zimmer, op.cit., p.81.

vivamente in favore di un'opera, sarà con il gusto puro e semplice, idiota e meraviglioso di un martire»<sup>57</sup>.

Nel numero 21 (aprile 1953) compare l'ultima parte dell'inchiesta sulla critica cinematografica, ma soprattutto compare il primo articolo di un giovane critico portato ai «Cahiers» da André Bazin: François Truffaut. Come racconta lo stesso Truffaut, il momento decisivo in cui capisce di voler diventare un critico è quando prova l'esperienza di vedere più volte un film che ha amato: in quel momento capisce come sia «affascinante penetrare sempre più intimamente nell'opera che ci piace, fino quasi a provare l'illusione di riviverne la creazione»<sup>58</sup>. Sei anni dopo il suo debutto nei «Cahiers du cinéma», Truffaut esordisce alla regia con *Les 400 coups* (1959), con il quale trionferà al festival di Cannes. Va detto che l'esperienza di François Truffaut non è proprio tipica o esemplare per quanto riguarda il critico medio, infatti, come sottolinea Pezzotta «non tutti considerano il proprio lavoro come un modo di “avvicinarsi sempre più al cinema”, o come un'anticamera della regia. (...) Di certo l'entusiasmo che Truffaut considera essenziale per fare critica è stato accuratamente represso da intere generazioni cresciute sotto l'ombra dell'ideologia»<sup>59</sup>.

L'arrivo di Truffaut ai «Cahiers» rappresenta una svolta nella storia della rivista: il giovane critico apporta un tono diretto e aggressivo, messo al servizio di una strategia di rottura e di conquista; il suo nome e quello dei “giovani turchi” (come venivano chiamati i collaboratori più combattivi) resterà nella storia come quello degli “hitchcock-hawksiani”. Se nei primi anni i «Cahiers» non hanno una linea editoriale ben precisa, con la nuova guardia la rivista ne trova una, fondata su una difesa senza tregua del cinema hollywoodiano, e su un

---

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> François Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 2003, p.11.

<sup>59</sup> Alberto Pezzotta, op.cit., p.13.

attacco determinato al cinema francese dominante. Tra il 1953 e il 1956 avviene una sorta di guerra civile all'interno della redazione: da un lato la vecchia guardia rappresentata da Bazin, Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Joseph-Marie Lo Duca), dall'altra i giovani Truffaut, Godard, Rohmer e Rivette. I "giovani turchi" non sono disposti a farsi trattare dai critici della generazione precedente con l'accondiscendenza che di solito si riserva agli scolaretti entusiasti, non ancora maturi e dai giudizi affrettati ed errati: «l'elemento di novità è proprio la politica stessa, la concezione della critica come luogo di usurpazione del potere di influenza sul mondo del cinema, spazio dove sono necessarie libertà di giudizio e assoluta sincerità, e dove intransigenza e assenza di diplomazia sono la regola»<sup>60</sup>. L'apice di questa "guerra di conquista" è stato la pubblicazione nel gennaio del 1954 di un articolo di Truffaut intitolato "Une certaine tendance du cinéma français":

«Se il cinema francese esiste per un centinaio di film all'anno, si può dire che soltanto dieci o dodici meritano di ottenere l'attenzione dei critici e dei cinefili, l'attenzione quindi di questi Cahiers. Questi dieci o dodici film costituiscono quella che generosamente è chiamata la *Tradition de la Qualité*, che costringono con la loro ambizione l'ammirazione della stampa estera, difendendo due volte l'anno i colori della Francia a Cannes e a Venezia dove, dal 1946, fanno regolarmente razzia di medaglie, leoni d'oro e gran premi».

Truffaut continua l'articolo passando in rassegna tutto quello che rimprovera al cinema francese, concludendo così il suo lunghissimo scritto:

«È sempre bene concludere: fa piacere a tutti. È significativo che i "grandi" registi e i "grandi" sceneggiatori abbiano fatto tutti per molto

---

<sup>60</sup> Claudio Bioni, op.cit., p.33.

tempo dei filmetti e che il talento che vi hanno messo non sia bastato a distinguerli dagli altri (che talento non ne hanno messo). È anche notevole che tutti siano arrivati alla qualità nello stesso tempo, come quando ci si passa un buon indirizzo. E poi, un produttore – e anche un regista – guadagna di più a fare *Le blé en herbe* che *Le plombier amoureux*. I film “coraggiosi” si sono rivelati molto redditizi. La prova: un Ralph Habib rinuncia improvvisamente alla semi-pornografia, realizza *Les compagnes de la nuit* e dichiara di rifarsi a Cayatte. Ora, cosa impedisce agli André Tabet, ai Companeetz, ai Jean Guitton, ai Pierre Véry, ai Jean Laviron, ai Ciampi e ai Grangier di fare, da un giorno all’altro, del cinema intellettuale, di adattare dei capolavori (ne resta ancora qualcuno) e, ovviamente, di aggiungere funerali un po’ dovunque?

A quel punto saremo fino al collo nella “*tradition de la qualité*” e il cinema francese, rivaleggiando in “realismo psicologico”, “asprezza”, “rigore”, “ambiguità”, sarà come un grande funerale che potrà uscire dallo studio di Billancourt per entrare direttamente nel cimitero che sembra esser stato messo apposta lì a fianco per passare più rapidamente dal produttore al becchino.

Solo che, a forza di ripetergli di identificarsi con gli “eroi” dei film, il pubblico finirà proprio per crederlo, e il giorno in cui capirà che quel grassone cornuto pieno di disgrazie del quale è sollecitato ad aver compassione (un po’) e a ridere (molto) non è come pensava suo cugino o il suo vicino di pianerottolo ma proprio lui, e che quella famiglia abietta è la sua famiglia, quella religione sbeffeggiata la sua religione, quel giorno egli rischierà forse di mostrarsi ingrato verso un cinema che si sarà tanto dato da fare per mostrargli la vita come la si vede da un quarto piano di Saint-Germain-des-Prés.

Certo, devo riconoscerlo, molta passione e anche molta prevenzione hanno influenzato questo esame deliberatamente pessimista che ho intrapreso a proposito di una certa tendenza del cinema francese. Mi si dice che questa famosa scuola del realismo psicologico doveva esistere perché potessero a loro volta esistere *Le journal d’un curé de campagne*, *Le carrosse d’or*, *Orphée*, *Casque d’or*, *Les vacances de*

*Monsieur Hulot*. Ma i nostri autori che volevano educare il pubblico devono capire che forse lo hanno deviato dai percorsi primari per avviarlo su quelli, più sottili, della psicologia, facendolo così passare nella classe sesta cara a Jouhandeau, ma devono anche capire che non si può far ripetere eternamente la stessa classe!»<sup>61</sup>.

L'articolo di Truffaut era preceduto da un editoriale di Jacques Doniol-Valcroze che aveva tentato, vanamente, di contrastare il pezzo del futuro regista. Il suo articolo ha finito infatti per rappresentare un punto fermo nella storia del cinema francese, ma soprattutto nella storia della critica cinematografica. Il bersaglio di Truffaut è il cinema del realismo psicologico, realizzato da Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Christian-Jacque, Yves Allégret e Marcel Pagliero. In poche parole Truffaut argomenta con precisione e perfezione tutti i motivi per cui secondo lui il cinema francese non funziona, ritenendo che un cinema nuovo, diverso, sia possibile (che di fatto realizzerà lui stesso insieme ai suoi giovani colleghi dei «Cahiers»): per Truffaut c'è bisogno di far fuori il cinema del “realismo psicologico” per far sì che ci sia un cinema d'autore. Per i “giovani turchi” fare della critica cinematografica non era solo una disquisizione orale tra amici, ma un vero e proprio mestiere giornalistico: gran parte dei loro articoli costituivano un programma e una definizione di un cinema nuovo, la rivista si stava trasformando nel cuore pulsante di un nuovo movimento cinematografico, nei loro articoli si respirava ormai il profumo di una nuova concezione di cinema. In tal senso è esemplare la recensione che lo stesso Truffaut nel 1955 dedica al film *Alì Babà* (1954) di Jacques Becker, eccezionale dimostrazione di come la recensione di un critico possa trasformarsi in un manifesto cinematografico:

---

<sup>61</sup> François Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, sui «Cahiers du cinéma», n.31, gennaio 1954 (traduzione nostra).



«Le circostanze hanno voluto che io vedessi due volte *Alì Babà* in una piccola sala senza atmosfera prima di rivederlo finalmente in una cornice molto più adeguata, una sera di Capodanno in mezzo ai cinquemila spettatori del Gaumont-Palace tra i quali – secondo Renoir – solo tre persone potevano “capire”. C’è bisogno di precisare che io mi sono annoverato subito tra questi tre eletti, arrivando a sospettare perfino dell’esistenza degli altri due?

Alla prima visione, *Alì Babà* mi ha deluso, alla seconda mi ha annoiato, alla terza mi ha appassionato e incantato. Senza dubbio lo rivedrò ancora ma so bene che, superato vittoriosamente lo scoglio rischioso del numero 3, ogni film prende posto nel mio museo privato, molto ristretto. (Tra parentesi, se tutti i cinefili avessero visto tre volte *L’isola di corallo*, *Il tesoro della Sierra Madre* e *La regina d’Africa* ci sarebbero molti meno “hustoniani”.) Non è che rivedendo *Alì Babà* si capiscano o si scoprano più cose, come si può dire ad esempio della *Carrozza d’oro*, di *Gli uomini preferiscono le bionde* o di *Casco d’oro*, ma alla stregua dei musical (*Cantando sotto la pioggia*, *Un americano a Parigi* e così via) l’ultimo film di Becker va conosciuto bene per essere apprezzato. Bisogna aver oltrepassato lo stadio della sorpresa, bisogna conoscere la struttura del film perché svanisca la sensazione di squilibrio avvertita all’inizio.

C’è una scena in cui Fernandel, dopo aver recuperato il suo pappagallo fuggito nella caverna e averlo rimesso in gabbia, riparte camminando prima molto in fretta e poi, bruscamente, in modo maestoso, con passo leggero e felpato. Questa incrinatura di ritmo, questa rottura del movimento, sottolineata abbastanza bene dall’interruzione nella musica e dalla sua ripresa su un tempo più lento, inducono immancabilmente al riso senza che la sceneggiatura intervenga, senza che si possa parlare propriamente di gag. Questa piccola notazione procura un piacere sempre vivo; rivedendo il film, ci si accorge che è il momento che si aspettava, con tanta più impazienza in quanto è un effetto di cui si aveva già, più o meno inconsciamente, provato la qualità. Questo fenomeno difficilmente analizzabile – lo si osserva di

continuo nel corso della *Carrozza d'oro*, per esempio – si ritrova in tutte le inquadrature dello stupefacente Muftì, e nella scena in cui, sotto un solo martellante, Cassim e il capo dei ladri arrostiscono nelle loro gabbie . come lo Iago di Orson Welles – mentre una panoramica ci rivela un uccello che saltella sul terreno cocente, in cerca di un polla d'acqua per sopravvivere.

Questi istanti, un po' dispersi in *Ali Babà*, ci restituiscono a tratti la strabiliante e continua ricchezza di stile e d'inventiva nel dettaglio che appartiene al miglior film di Jacques Becker: *Casco d'oro*.

Ma non per questo i difetti – poiché difetti ce ne sono – si dileguano. Ne vedo parecchi e passo subito a elencarli prima di aggiungere gli elementi positivi.

Un progetto di questo tipo richiedeva l'impiego di una determinata stilizzazione.

Jacques Becker ha scelto la commedia buffa in un Oriente da Canebière. Da parte mia avrei preferito un adattamento convenzionale che si prestasse a trovate plastiche più ricche, per esempio il racconto volteriano – come non pensare alla danza di Zadig quando Fernandel si allontana dalla caverna, l'andatura appesantita dal peso delle ricchezze? – o, decisamente, avrei preferito un'illustrazione del racconto rigorosamente fedele al modo in cui lo raccontavano le nostre nonne e ispirata alle stampe di Epinal.

Ma non avviamo un processo interminabile e impossibile alle intenzioni; deplorata la bruttissima musica di Paul Misraki (un Van Parys avrebbe fatto più al caso nostro) prendiamocela un po' con Henri Vilbert. I giurati di Venezia non si sono sbagliati quando gli hanno conferito non so quale “leone” di non so quale metallo. Potete esserne certi: chi interpreta un cornuto viene sempre incoronato. I giurati sono così... “comprensivi”. E poi, una parte da cornuto, fa molto psicologico. Ma un attore del genere, appena gli affidate una parte in cui deve muoversi, saltare, correre, si tira indietro: “Io recito in modo più interiore”; capirai! Vilbert è perciò un Cassim penoso: quando entra in scena, viene voglia di rifare l'inquadratura. Ecco i tre

elementi che impediscono la riuscita completa del film: la sceneggiatura debole, poco rigorosa, la musica e Vilbert.

Per essere il suo debutto nel colore, Becker se l'è cavata in modo ammirevole. E la regia? È di Jacques Becker, vale a dire che *Alì Babà* è insieme a *Grisbi* il film francese meglio realizzato dell'anno. Come *La regola del gioco*, *Alì Babà* termina in un inseguimento con battaglia. Questa scena straordinaria imprime al film un ritmo scapigliato che piacerebbe ritrovare in tutto il lavoro. Non dimentichiamo che *Alì Babà* è un po' un film di Fernandel.

Fernandel non mi ha mai fatto ridere, e ancor meno piangere, ma il suo stile di recitazione è perfettamente "azzeccato" alla regia; le smorfie – delle quali è impressionante vedere, attraverso le reazioni del pubblico, a che punto siano dosate, misurate, cronometrate, interrotte – "cadono" inesorabili come le inquadrature e si concatenano splendidamente. Un lavoro simile, un mestiere simile, costringono, come direbbe Bazin, se non nell'ammirazione per lo meno al rispetto. È così che, con Fernandel, Becker è riuscito là dove avevano fallito Claude Autant-Lara (*Arriva frà Cristoforo*) e Yves Allégret (*Santarellina*).

Al mio confratello Jean Aurel piace che un film sia prima di tutto un documentario sull'attore o l'attrice che interpreta il ruolo principale. In questo senso gli piacerà molto *Alì Babà*, che è un documento straordinario su un monumento chiamato Fernandel.

Anche se *Alì Babà* fosse mal riuscito, lo avrei difeso ugualmente in virtù della "politica degli autori" che i miei consimili nella critica e io stesso pratichiamo. Tutta basata sulla bella frase di Giraudoux: «Non ci sono opere, ci sono solo autori», essa consiste nel negare l'assioma, caro ai nostri predecessori, secondo cui vale per i film quello che vale per le maionesi, o vengono male o vengono bene.

Passando da un argomento all'altro, giungeranno – i nostri predecessori – a parlare, senza perdere nulla della loro serietà, dell'invecchiamento sterilizzatore se non addirittura del rimbambimento di Abel Gance, Fritz Lang, Hitchcock, Hawks, Rossellini e perfino Jean Renoir nel suo periodo hollywoodiano.

A dispetto della sua sceneggiatura triturata da dieci o dodici persone, dieci o dodici persone di troppo a eccezione di Becker, *Alì Babà* è il film di un *autore*, un autore giunto a una maestria eccezionale, un *autore di film*. Così, la riuscita tecnica di *Alì Babà* conferma la fondatezza della nostra politica, la “politica degli autori”.

P.S. Insieme ad *Alì Babà* viene programmato un cortometraggio straordinario da non perdere: *Naufrage volontaire* di Alain Bombard»<sup>62</sup>.

Appare significativo che Truffaut scelga come articolo-manifesto della “politica degli autori” la recensione di *Alì Babà*, un film sicuramente minore di Jacques Berger, come era considerato da gran parte della critica tradizionale: il punto è proprio nel fatto che per la *politique* non esiste un film minore, poiché l’opera di un regista va analizzata nel complesso della sua filmografia (come è scritto nell’articolo: non ci sono opere, solo autori), inoltre la messa in scena è considerata l’essenza stessa del cinema, un linguaggio universale attraverso il quale l’autore esprime il suo stile e le sue caratteristiche. L’aspetto innovativo e sicuramente specifico della “politica degli autori” è di aver applicato la categoria di autore su un terreno nuovo, in un campo in cui fino ad allora si era visto solo mercato, industria, mestiere: «e così, quei film che solo poco prima erano considerati prodotti di *équipe*, oggetti privi di reali tratti distintivi, segni evidenti di standardizzazione produttiva, diventavano la manifestazione diretta del talento individuale»<sup>63</sup>.

Tra il 1956 e il 1958 il paesaggio della critica cinematografica era definitivamente cambiato: al di là delle polemiche, il critico cinematografico è ormai diventato più serio, più responsabile nei suoi giudizi, più attento ai cambiamenti, non è più il critico ignorante

---

<sup>62</sup> François Truffaut, *Alì Babà e la “politica degli autori”*, in «Cahiers du cinéma», n.44, febbraio 1955.

<sup>63</sup> Claudio Bisoni, op.cit., p.33.

attaccato da Truffaut ne “I sette peccati capitali della critica”. L’esempio dato dai «Cahiers» ha influenzato, direttamente o meno, tutte le generazioni a seguire: l’editoriale del primo numero di *Positif* (altra rivista fondamentale del periodo, ancora in attività) sotto il titolo “perché combatteremo”, termina con un saluto ai fratelli maggiori: «Les Cahiers du Cinéma», «Sight & Sound», «Bianco e Nero».

La figura del critico cinematografico, grazie ai «Cahiers», aveva finalmente trovato consapevolezza dei suoi compiti.

### **La situazione in Italia: dal dopoguerra agli anni 90**

Sono ben 102 le riviste di cinema che nascono tra il 1944 ed il 1948, molte delle quali rotocalchi popolari che condividono, in alcuni casi, le stesse firme: la critica, mischiata all’informazione (un po’ come avviene nei quotidiani di oggi) comincia a farsi labile e fievole. Sui quotidiani invece la figura del critico cinematografico continua ad essere sempre più forte: addirittura ogni edizione regionale de «L’Unità» aveva un suo critico. Attraverso il mestiere di critico passano molti grandi nomi della letteratura, del giornalismo e del cinema italiano: Ennio Flaiano, Fabio Carpi, Luigi Malerba, Dino Risi, Dino Buzzati, Indro Montanelli e Alberto Moravia (il quale dal 1955 diventa il critico titolare de «L’Espresso»). Se si facesse una lista con tutti i nomi di coloro che sono passati attraverso la critica cinematografica si noterebbe facilmente come quella del critico sia una figura dai mille volti, un mestiere dalle mille sfaccettature, al quale è possibile giungere attraverso strade disparate, e che sfocia in ruoli professionali di ogni tipo: la dimostrazione che per un critico cinematografico l’acquisizione degli strumenti del mestiere non necessita obbligatoriamente di una preparazione professionale accademica, trattandosi in molti casi di una derivazione naturale, uno sfogo letterario per tutti coloro i quali

dispongono di un bagaglio personale composto dalle due componenti principali di cui abbiamo parlato in apertura: passione per la scrittura e passione per il cinema.

Nell'immediato dopoguerra emerge una nuova generazione di critici, tra i quali Ugo Casiraghi (storico critico de «L'Unità»), Callisto Cosulich («Il giornale di Trieste»), Tullio Kezich (già critico per «La Repubblica» e il «Corriere della Sera», da adolescente intratteneva una fitta corrispondenza come lettore con alcune riviste di cinema), Morando Morandini (oltre trent'anni di militanza per «Il Giorno») e Gian Luigi Rondi (dal 1947 critico de «Il Tempo»). Uno dei casi più particolari tra i critici dell'epoca è Guido Aristarco: «fonde le funzioni del teorico, del critico militante, del maestro e dell'arbitro del gusto»<sup>64</sup>.

Dal 1948 Aristarco è una delle personalità di punta della nuova serie di «Cinema», nel 1953 fonda «Cinema Nuovo», che diventerà una palestra per molte generazioni di critici. Nel frattempo «Bianco e Nero» riprende le pubblicazioni, mentre nel 1950 Edoardo Bruno fonda «Filmcritica», sulla quale trovano spazio voci dissonanti (soprattutto politicamente) come Pietro Bianchi, Gian Luigi Rondi, Luigi Chiarini, Glauco Viazzi, Carlo Lizzani, Giuseppe Turrone (una delle firme più fedeli e rappresentative). La rivista (tuttora in attività) si caratterizza sin dalla nascita per l'influenza della critica francese (la migliore al mondo in quel periodo), che spinge il mensile ad adottare una personalissima "politica degli autori". Nel 1952 Fernaldo Di Giammatteo fonda la «Rassegna del film», raro caso di una rivista che cerca di seguire da vicino l'evoluzione dell'industria cinematografica italiana, analizzando senza snobismo l'esplosione del cinema popolare.

Gli anni Cinquanta per Filippo Sacchi e Mario Gromo rappresentano gli ultimi anni da critici quotidianisti, il primo nel 1954 diventa critico per

---

<sup>64</sup> Alberto Pezzotta, op.cit., p.31.

il settimanale «Epoca», il secondo nel 1955 lascia «La Stampa»: Gromo morirà nel 1960, dopo aver pubblicato un'antologia delle proprie recensioni. Vediamo ora come lo stile di Mario Gromo e Filippo Sacchi rappresenti in modo ideale la figura del critico cinematografico, attraverso la lettura di due recensioni di quel periodo, *Macbeth* (Orson Welles, 1948) scritta da Gromo nel 1950 e *Giorno maledetto* (John Sturges, 1955) di Sacchi:

«Si offenderà, Orson Welles, se gli diremo che finora, in fondo, è stato un mattatore? La sua recitazione è quasi sempre da mattatore, e lo è la sua regia. Potrà affinarsi, potrà peggiorare, ma non è certo sua dote precipua la discrezione. Civettone, effettistico, intelligente, talvolta di talento, bastarono pochi film a dargli un nome. Rapidamente invisò al conformismo di Hollywood, se ne venne in Europa, e soprattutto in Italia, a ricercarvi nuove libertà e nuove fortune. Ritrovò la prima, ma non rinverdì le seconde. Prima di lasciare l'ingrata patria che gli aveva dato cinematografici natali, via aveva «girato» questa versione del *Macbeth*; e con questi dieci rotoli se ne venne a Venezia, nell'estate del quarantotto. Diceva e faceva dire che lui era il solo regista-attore degno di avvicinarsi a Shakespeare, perché lui solo ne aveva inteso la drammatica poesia. Ma quello fu anche l'anno di *Amleto*, di Olivier; anche *Amleto* apparve a Venezia; e il confronto tra le due “riduzioni” shakespeariane si fece così inevitabile. Impossibile negare a Orson Welles alcuni suoi personalissimi criteri (non oserei dire princìpi) di fronte al testo del *Macbeth* e alle possibilità di una sua “riduzione” per lo schermo. Stabilito – secondo Welles – che l'attenzione e la tensione di uno spettatore non possono essere poste alla prova per più di un'ora e mezzo, ecco allora l'animoso regista a vigorosamente abbattere e potare nella gran selva shakespeariana. Il testo, così ridotto, doveva poi essere preminente nel film; ed ecco allora le scenografie ridotte al minimo, costrette a semplicismi rudimentali con toni quasi druidici, in questa Scozia appena lambita dal cristianesimo; ed ecco una recitazione tanto serrata quanto sostenuta da parte di tutti gli attori

(costretti nell'originale ad un lieve accento scozzese), con una preminenza fin troppo tesa e contratta del protagonista, il quale campeggia nel fotogramma con una tale insistenza di primi e primissimi piani da rasentare l'esibizionismo. In più, luci violente e radenti, un vago ricordo nibelungico, meno vaghi ricordi di espressionismi cinematografici tedeschi dell'altro dopoguerra: il tutto imbandito con una sicurezza quasi invidiabile, che non ha nemmeno fatto supporre al Welles di darci, così, uno Shakespeare potato come s'è detto, e «placcato» di audacie sceniche che hanno parecchio fatto il loro tempo. In ogni modo lo spettacolo c'è; e nell'attuale penuria teatrale un *Macbeth* come questo che apparisse, *mutatis mutandis*, a una ribalta, non potrebbe non destare alquanto interesse, alcune non difficili discussioni»<sup>65</sup>.

Il linguaggio di Gromo è piacevole, chiaro ed essenziale: «le recensioni di Gromo, le sue “prose cinematografiche”, sono dei piccoli esercizi letterari»<sup>66</sup>. Lo stesso si può dire dello stile di Filippo Sacchi, ricco di gusto, passione e dai giudizi diretti ed inequivocabili. L'incipit della seguente recensione è un vero e proprio capolavoro letterario:

«Un'altra prova che al cinema conta soltanto una cosa: il cinema. Sì, un po' come in amore conta una cosa soltanto: l'amore. Perché tutto è accessorio in paragone alla sola condizione importante, fondamentale: che ci sia una emozione vitale. E come, quando c'è questa, vediamo che nell'amore tutto il resto passa in seconda linea, e per quanto gli altri facciano e dicano, e cerchino di ostacolarlo, e gli portino prove, uno continua ad amare, anche se sa che sbaglia, che cagionerà infelicità agli altri e a se stesso; così per un film, le riserve, le obiezioni, gli appunti valgono finché non c'è cinema, ma quando c'è, tutto va a gambe levate, e non si domanda che di vedere.

---

<sup>65</sup> Mario Gromo, op.cit., pp. 376-377.

<sup>66</sup> Claudio Bisoni, op.cit., p.102.



Nulla di più facile che smontare *Giorno maledetto* (a cominciare dallo stupido titolo italiano). Venirci a raccontare, e pretendere di farci credere appena un mese dopo l'assassinio di Till Emmett e il verdetto di Sumner, che, per aver linciato un giapponese l'indomani dell'aggressione di Pearl Harbor, tutti gli abitanti di un minuscolo villaggio sperduto nel deserto della California (il famoso «deserto che vive») vivano ancora nel '45 notte e giorno nel terrore di essere raggiunti dalla Giustizia, per cui, stretti da un patto d'omertà col bravaccio che li ha istigati, ne subiscono la prepotenza e i ricatti, senza osare ribellarsi né abbandonare quella squallida terra di solleone e di fame, mi sembra che sia prenderci per imbecilli. Eppure questa è la base di tutto, e bisognerebbe crederci, se il film ha da stare in piedi e afferrare.

Invece non ci crediamo affatto e il film sta in piedi lo stesso. Ma Sturges, il regista, può ridersi di tutti i nostri dubbi perché ha in mano l'*atout* infallibile, il coefficiente cinematografico che basta a reggere da sé l'interesse e la tensione: il personaggio di Macreedy. È un personaggio familiare al repertorio del West: l'uomo che, in omaggio a una promessa sacra perché fatta alla memoria del camerata che morì per lui, si reca solo nel covo dei fuorilegge per scoprire le prove di un delitto efferato e senza attenuanti, e per consegnare i malfattori al giusto castigo. E anche il procedimento segue le linee stabilite: individuato e isolato, il vendicatore è preso in trappola, e sarebbe a sua volta soppresso se il suo intrepido amore per la Giustizia non svegliasse all'ultimo momento nella coscienza dei complici una solidarietà che gli permette di salvarsi e di punire.

Siamo dunque nella più nauseabonda *ficelle*. Ma c'è Macreedy. Macreedy è Spencer Tracy. Tracy è certo quello che si dice comunemente un «grande attore», un consumato manipolatore di gesti e di piani facciali. In questo film, certe mosse del capo, e scrollatine di spalle, e interni sorrisetti e guardatine sfuggenti di sotto la tesa, sono autentici capolavori di scienza istrionica. Però la vera forza del personaggio è il suo peso visivo. Il quale è ottenuto in due modi. Prima di tutto col vestito. Quell'abito scuro, quel cappello scuro, quelle

scarpe nere, fanno sì che immediatamente, appena scaricato dal treno, egli appare completamente isolato da tutto il resto. Da allora e sino alla fine, la sua sagoma borghese, cittadina, quasi impiegatizia si muoverà su quell'immenso paesaggio, sotto quel cielo spietato, in mezzo a quei satanassi in maniche di camicia e stivali da *cow boy*, come qualcosa di estraneo e assurdo, e che per ciò avvince anche fisicamente l'occhio e l'attenzione.

La seconda trovata visiva è il moncherino che egli porta costantemente nella tasca e che sino alla grande scena della cazzottatura nel bar resta anch'esso un piccolo elemento di mistero. Questa scena è il culmine del film. È, per velocità per ritmo, un pezzo letteralmente fulminante, come il jiu-jitsu di Macreedy. La sera che ho visto il film notai che, subito dopo la scena, almeno un terzo della sala si alzò contemporaneamente per uscire: evidentemente erano tutti spettatori rimasti apposta per vederla una seconda volta. Non mi vergogno affatto di confessare che l'ho fatto anch'io»<sup>67</sup>.

Verso la fine degli anni Cinquanta sui quotidiani avviene una sorta di cambio della guardia dei critici, le vecchie generazioni lasciano il passo a nuove firme specializzate, che si fanno largo sulle testate più importanti: come detto Filippo Sacchi va a curare una rubrica sul settimanale «Epoca», Mario Gromo già dal 1955 lascia il suo posto a «La Stampa» a Leo Pestelli. Nel 1961 sul «Corriere della Sera» Arturo Lanocita viene sostituito da Giovanni Grazzini, il veterano Pietro Bianchi invece va a «Il Giorno», mentre la generazione emersa nel dopoguerra comincia a trovare un grande seguito su quotidiani e settimanali: Ugo Casiraghi è confermato a «L'Unità», così come sono da citare nuovamente gli ormai affermati Claudio G. Fava («Corriere Mercantile»), Tullio Kezich («Panorama»), Callisto Cosulich («Paese Sera»), Morando Morandini («La Notte») e Lino Micciché («Avanti!»).

---

<sup>67</sup> Filippo Sacchi, op.cit., pp. 12-13.

Un caso curioso era quello di Giuseppe Marotta, il quale recensiva sulle pagine del settimanale «L'Europeo». Gli articoli di Marotta erano tra i più temuti dagli addetti ai lavori, come afferma Gianni Amelio: «Si racconta che negli anni Cinquanta, a ogni uscita settimanale dell'«Europeo», il cinema italiano tremasse. Produttori e registi, divi e sceneggiatori, scorrevano col batticuore le ultime pagine della rivista dove già un titolo del *Marotta Ciak* poteva innalzarli sugli altari o ferirli a morte»<sup>68</sup>. Le stroncature di Marotta, critico umorale, erano piuttosto celebri; non sfuggì alla sua perfida penna neanche il cinema di un autore come Michelangelo Antonioni, di cui Marotta fa letteralmente a pezzi un film importante come *L'avventura* (1960). Vediamo l'ultima parte della sua recensione, pubblicata nel 1960 su «L'Europeo»:

«Spettacolo? Sciocchezze. C'è una magnifica Sicilia, frugata palmo a palmo da un ottimo, geniale, operatore. Datemi l'una e l'altro e sono regista anche io. *L'avventura*, cioè, non offre la menoma soluzione del problema Antonioni. Gli dicono romanziere e non mette insieme che aneddoti; gli dicono psicologo e rimane alla superficie di ogni creatura; gli dicono letterato e, in fatto di linguaggio, è sulla paglia. Michelangelo, ti do un suggerimento fraterno: agguanta un copione di Zavattini, o di Suso Cecchi D'Amico, o di Ennio Flaiano, e attualo senza metterci, di tuo, che la indubbia conoscenza del mezzo cinematografico. Vedrai l'esito. Prego, non c'è di che»<sup>69</sup>.

A cavallo dei due decenni il cinema stava cambiando, nuove cinematografie stavano sorgendo in tutta Europa (sotto la spinta della Nouvelle Vague francese), la modernità cinematografica si stava velocemente diffondendo, e la critica stessa non poteva restare indifferente: i recensori cominciarono a scoprire le novità frequentando

---

<sup>68</sup> Gianni Amelio, *Presentazione*, in Giuseppe Marotta, *al cinema non fa freddo*, Avagliano, Roma 1997, p.5.

<sup>69</sup> Giuseppe Marotta, *op.cit.*, p.22.

sempre di più i festival, capendo di dover affinare e rinnovare i propri strumenti di analisi. In questo periodo storico il cinema sta facendo un vero e proprio salto rispetto al passato, e i critici sono chiamati a mediare tra la trasfigurazione del reale trasmessa dal cinema moderno e il bisogno di comprensione da parte di un pubblico ancora legato ad un cinema tradizionale: «la critica quotidianistica ha una funzione di mediazione: rende familiare il moderno, smussandone gli spigoli, addomestica la radicalità di certi contenuti ricollegandola alle ragioni più alte dell'arte»<sup>70</sup>.

La nuova guardia dei critici cinematografici è una generazione «di interpreti di una critica professionale e autorevole, sempre più libera da dogmi estetici o ideologici (con l'eccezione, certo, dei quotidiani di partito), anche se di solito estranea al dibattito delle riviste»<sup>71</sup>. Siamo all'inizio degli anni Sessanta, si apre definitivamente il divario tra quotidianisti e specialisti, dunque tra critica giornalistica e critica teorica. In quest'ultimo ambito sorgono numerose tavole rotonde, in particolare la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro (fondata da Micciché nel 1965) diventa un importante luogo di elaborazione teorica e di confronto tra critici (vi partecipano, tra gli altri, Roland Barthes, Christian Metz e Pier Paolo Pasolini):

«In realtà troppo spesso la critica mette in luce una sua carenza quasi strutturale di strumenti di analisi adeguati a ciò che il cinema è o sta divenendo. Essa è abituata da decenni all'esercizio di un mestiere singolare e per certi versi unico: per cui si trova a dover esporre ad uno stesso pubblico, dalla stessa sede, spesso con le stesse possibilità tecniche (di spazio, ad esempio, per quanto riguarda le pubblicazioni non specializzate) il più mediocre prodotto artigianale ed il più nobile e complesso dei capolavori. Non c'è da stupirsi se, il più delle volte,

---

<sup>70</sup> Claudio Bisoni, op.cit., p.164.

<sup>71</sup> Alberto Pezzotta, op.cit., p.32.

risultati impreparata ad un cinema nel quale il *filone baraccone* tende sempre più a separarsi dal *filone espressione*: se è chiaro che il metro per analizzare un film di Bergman è sproporzionato qualora applicato a *Maciste alla corte dello zar*, è altrettanto chiaro che il metro del giudizio riservato a *Maciste alla corte dello zar* è del tutto inadeguato per analizzare un film di Bergman»<sup>72</sup>.

C'è una nuova ondata di riviste cinematografiche: nel 1960 nasce a Roma «Cinema 60» di Mino Argentieri (molte le sue battaglie contro la censura), nel 1961 Bergamo dà i natali a «Cineforum», tra le più longeve riviste italiane, ancora oggi in attività. Nel 1966 sempre a Roma nasce «Cinema & Film», durerà soltanto quattro anni, ma eserciterà una notevole influenza, opponendosi alla critica “leggera” dei quotidiani, e posando lo sguardo sui meccanismi stilistici e linguistici del cinema. Nel 1967 a Torino nasce «Ombre Rosse», diretta da Goffredo Fofi, Paolo Bertetto e Gianni Volpi, secondo i quali il cinema deve prendere parte alla lotta politica e il critico dunque mettersi al servizio della rivoluzione sessantottesca. Un esempio di questo stato d'animo e di questa sorta di linea editoriale emerge attraverso le parole di Goffredo Fofi, che nella recensione di *Week-end* (1967) di Jean-Luc Godard, pone il problema estetico totalmente in secondo piano rispetto a quello politico, che è quello che interessa maggiormente il critico:

«Non ci addentreremo nelle asperrime straducole dell'esegesi godardiana, né nella scia delle interpretazioni-laudazioni maggiori che essa a ogni colpo (film) ripropone. Ci fermeremo a poche considerazioni generali, dando per scontato l'interesse del film, «uno sguardo stravolto sulle aberrazioni paradigmatiche del mondo attuale... progetto di metafora interpretativa di una realtà violentata e caotica» (Bertetto) e anche la sua sincerità di tentativo di rendere il

---

<sup>72</sup> Lino Micciché, *Le responsabilità della critica*, in *Per una nuova critica*, Marsilio Editori, Venezia 1989, pp. 14-15.

disumano quotidiano con mezzi d'un libero ammucciamiento di furie negatrici e impazzite. La sua coppia di borghesi-cavallette interviene nel casino divorando ciò che incontra, autodivorandosi, preda di basse mitologia voraci del consumo, vorace aggreditrice di quanto capita a portata di mandibola (e naturalmente anche degli impotenti artisti senza più funzione se non d'idillio), e preda infine di voraci guerriglieri-hippies che possono distruggerla solo perché di essa più voraci o più "naturalmente" cannibali. La società industriale, la legge del consumo, l'alienazione del tempo libero, la *civilisation du cul*, hanno quel che si meritano. Ma questa conoscenza al negativo ha tanto più interesse quanto più lo sguardo che la osservi, partecipe certo, sia, oltre che non consenziente, profondo. E qui vengono le ragioni di rifiuto di questa operazione: sull'uso di Godard dell'irrazionale; sull'uso della previsione; e non tanto sugli strumenti quanto sul loro inquadramento nella testa del loro autore. Cioè: anche il negativo ha bisogno di un progetto, gioco-forza se ci si propone, come Godard sbandiera a ogni magnetofono, elucidazione-demistificazione-rifiuto della società contemporanea. Fermiamoci dunque intenzionalmente sull'ultima scena del film, quella della guerriglia in Seine-et-Oise, coi suoi hippies-pirañas e il suo canto al *vieil océan* («La grande famiglia universale è degna della logica più mediocre», Lautréamont). Ecco i nostri rilievi.

1. Pochissimi mesi dopo la realizzazione del film, non troppo lontano di là, a Flins, si sono effettivamente avute operazioni di guerriglia con lunga battaglia di giovani (studenti e operai) contro CRS. (Pochi mesi dopo la presentazione de *La cinese*, i giovani del Quartiere sono passati ai fatti e hanno scatenato una quasi-rivoluzione nonostante la nera previsione disfattista del Nostro; dopo *Les carabiniers*, alla sconcertante irrazionalità del gioco della guerra era possibile contrapporre la logica rivoluzionaria della guerra di popolo dei Viet; pochi mesi dopo *Le petit soldat*, l'FLN vinceva la partita contro i parà; e si potrebbe continuare). La capacità di previsione di Godard è davvero limitata (in realtà: falsata di prospettive perché reagisce alla irrazionalità apparente ferdandosi al fenomeno e senza cercare di

capire la logica e la direzione vere). Così una guerriglia nei dintorni di Parigi la si è avuta, ma dal contenuto ben diverso da quello immaginato dal regista.

2. L'irrazionale di Lautréamont, dato che è a questo tipo di irrazionale che Godard esplicitamente fa richiamo, nasceva, a suo tempo, in reazione a una società borghese razionale e positivista, e in questo trovava il suo valore; oggi, di fronte alla sistematica irrazionalità del capitale, superiore a ogni possibile pensiero di macello, alla perversione fatta sistema e il cannibalismo fatto legge, il sangue fatto aria che si respira, un'irrazionale "più enorme" di questo, più barbarico ancora, è illusorio, e privo di spinta eversiva, di autentica provocazione. Che si illustri la barbarie con tutto il grottesco e tutta la malvagità possibili, perché no? Che si inventi una barbarie più alta per contrastare la reale o indicarne la conclusione andrà bene per gli apocalittici pervicaci, ma è far cadere sul legno le mannaie, fare baubau al lupo mannaro: non spaventa il borghese che tanto va avanti zannuto alla sua morte come la coppia del film, prigioniero della sua stessa "logica"; e non impressiona neppure chi intenda reagire, e a cui si lascia il solo spazio negativo di una belluinità più "aperta". Godard può anche avere in mente un "progetto" di un diverso possibile (ne dubitiamo, ché, se l'ha, è quello "poetico" lagrimante su sé che sgocciola di tanto in tanto dai suoi film) e volersi fermare di proposito al segno meno, ma così si destina da sé all'impotenza, con tutte le sue pretese di cinema d'intervento, se non ci fa il progetto avvertibile e se esso non fa lievito. Gli rinfacciamo insomma brutalmente un'utopia negativa che non ci concerne, a cui ci ribelliamo, come ovvio, non in nome di una nuova "razionalità" longo-kautskiana, o lecorbuseriana, ma di una più sana "irrazionalità" che rifiuta la ragione presente per una ragione "diversa" da ottenere attraverso l'elaborazione di un progetto (il socialismo) e l'attuazione di un piano (i mezzi adeguati per raggiungerlo, la strategia della rivoluzione). Di fronte alla incertezza che attraversiamo, ci interessano e muovono "speranza militante" e "utopia concreta" (Bloch), radicate nell'esame e nelle possibilità che rispetto a esse individuiamo nella realtà. Solo su questa base è valido

dissodare il terreno della previsione, e tanto peggio per chi finisce per compiacersi del prender parte al suicidio (questo senza rinascita) di tutta una civiltà»<sup>73</sup>.

Pur non trattandosi di una recensione “da quotidiano”, rivolta ad un pubblico generalista, l’articolo di Fofi è interessante per capire il modo in cui la figura del critico cinematografico anche in Italia aveva ormai preso piena coscienza di sé e del suo ruolo (in questo caso un ruolo politicamente impegnato al servizio dei movimenti radicali di fine anni Sessanta). Tra le riviste cinematografiche sorte in quel periodo di grandi fermenti, l’ultima, in termini cronologici, è «Cinema e Cinema», del 1974, che ospita nuove firme come Piera Detassis (dal 1997 direttrice di «Ciak») ed Emanuela Martini (alla guida di «Film TV» dal 1999).

Gli anni Ottanta, finite le lotte politiche, si aprono apparentemente in modo trionfale: la cinefilia diventa un fenomeno di massa, i media dedicano grande spazio al cinema (che si restringerà sensibilmente nel decennio successivo) e le firme dei critici dei quotidiani raggiungono un’autorevolezza e soprattutto spazi che al giorno d’oggi sono pressoché spariti. Nel 1981 nasce una nuova rivista specializzata, il bimestrale «Segnocinema», nel 1984 invece esce una rivista di cinema popolare, il mensile «Ciak», ancora oggi la pubblicazione di cinema più venduta in Italia. Con il passare degli anni le recensioni si accorciano, diventano più brevi, grazie ad un’idea lanciata dai settimanali (in particolare da Tullio Kezich e Tatti Sanguinetti su «Panorama») che trova subito terreno fertile sui quotidiani (grazie ai vari Marco Bacci, Paolo Mereghetti, Roberto Nepoti, Gianni Canova, Alberto Farassino, Giovanni Buttafava). Le recensioni brevi, da un lato limitano il cinema, lasciando spazi per altri argomenti (come la televisione), dall’altro

---

<sup>73</sup> Goffredo Fofi, *Jean-Luc Godard: Week-end*, in «Quaderni piacentini», nella raccolta *Capire con il cinema, 200 film prima e dopo il '68*, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 153-155.



permettono uno svecchiamento dello stile e anche del giudizio dei critici: ormai «la schedina firmata da un critico autorevole è la vera divulgazione cinefila per un largo pubblico: fa passare un atteggiamento critico senza inibizioni, spesso più ludico, e libera da ogni pregiudizio ideologico e contenutistico l'apprezzamento per il cinema americano e di genere»<sup>74</sup>. Giovanni Grazzini («Corriere della Sera») sembra essere uno dei pochi veterani a perseverare con lo stesso stile critico dei decenni precedenti, finendo inevitabilmente per sembrare rigido e sorpassato; vediamo a questo proposito la differenza di lunghezza e di stile tra una recensione di Grazzini e una di Tullio Kezich a proposito dello stesso film, *Apocalypse Now* (Coppola, 1979):

«In *Break-up*, uno dei film meno noti di Marco Ferreri, il protagonista impazzisce perché non riesce a stabilire con certezza sino a che punto si possa gonfiare un palloncino senza farlo scoppiare. Così è Hollywood (la vecchia e la nuova), che talvolta porta il cinema sull'orlo del suicidio spingendolo a misurarsi con argomenti sempre più poderosi, cui presta capitali sempre più faraonici. *Apocalypse Now* è l'ultimo esempio di un gigantismo (trenta miliardi di lire) che denuncia la propria demenza nel mentre si dedica proprio al tema della follia. Visti i risultati, l'interrogativo, demagogico quanto si vuole, è quello antico. Con la stessa spesa, quanti film a medio costo avrebbero potuto essere messi in cantiere non già per riproporre domande colossali senza risposta ma per restituire all'uomo d'oggi la speranza di sopravvivere?

Battendo il tamburo per tre anni, una campagna pubblicitaria che sa di avere sempre per famula la grande stampa ha d'altronde già tentato di convincervi che se non rendete il debito omaggio alla genialità tormentata di Francis Ford Coppola siete, per lo meno, tagliati fuori dai discorsi di moda. Il che non sarebbe un guaio irreparabile, coi lamenti che corrono. Il gran dubbio posto dal film è infatti se l'uomo

---

<sup>74</sup> Alberto Pezzotta, op.cit., p.34.

sia pazzo perché fa la guerra o se sia la guerra che lo rende pazzo. In attesa di chi lo sciolga (dovremo aspettare un pochino), matti per matti possiamo metterci sul gobbo anche queste due ore e mezzo di spettacolo spettacoloso. Se n' esce rintronati, e per niente dissuasi dalla certezza che l'unica soluzione ragionevole sarebbe il suicidio di massa, ma si può dire "io l'ho visto". Che è sempre una bella soddisfazione.

Come scrivemmo nel maggio scorso da Cannes (dove una giuria intimorita dal fracasso fatto intorno al film e dall'arroganza di Coppola gli dette la palma d'oro, ex aequo col *Tamburo di latta*), *Apocalypse Now*, che vuol dire "Apocalisse ora", è la storia di un viaggio. Nelle tenebre del cuore e intorno al cranio di Marlon Brando. Prendendo lo spunto da Conrad, tradendolo quanto basta per gettare nella disperazione l'editore Ugo Mursia, e trasferendo l'azione dal Congo al Vietnam dell'altro ieri (reinventato nelle Filippine), Coppola immagina che durante il conflitto un capitano Willard, agente segreto americano interpretato dall'attore Martin Sheen, riceva dalla Cia l'ordine di ammazzare un colonnello Kurtz che nella giungla, ribellatosi al Pentagono, compie stragi orrende, governa una perversa comunità di indigeni, berretti verdi e marines, e insomma nuoce al buon nome degli Stati Uniti. Benché perplesso (che senso ha andare a uccidere un superiore quando la carneficina è regola di vita?), Willard obbedisce, ma durante il viaggio da Saigon al nido di Kurtz assiste a scene già tutte dominate dall'assurdo più folle. È testimone d'una strage ordinata da un fanatico che manda al macello i suoi uomini per dedicarsi al "surf", scopre che una base militare ospita un palcoscenico allucinante su cui vengono paracadutate le conigliette di "Playboy", non può evitare che si spari senza pietà su contadini inoffensivi, incontra soldati abbandonati a se stessi, deliranti di odio e di paura.

Alla fine del viaggio, compiuto per fiume fra segni crescenti di barbarie, Willard incontra il mitico Kurtz, "mente lucida, anima matta", che con tono profetico gli predica la necessità di sposare l'orrore al terrore morale pur di raggiungere la vittoria. Willard ne sembra conquistato, ma dopoché gli hanno portato la testa d'uno dei suoi compagni di missione adempie il rito omicida con la stessa furia

sanguinaria della folla che sta facendo a pezzi una vacca fra danze e canti. Ucciso Kurtz (come forse questi voleva per essere liberato dal rimorso), il popolo si sentirà libero dal maledetto incantesimo? Niente affatto. Bisognoso di idoli, credendo che Willard sia venuto a prenderne il posto, gli si inginocchia come al nuovo re. Ma l'uomo non accetta l'omaggio. Prende per mano l'unico suo compagno sopravvissuto, abbandona quel luogo selvaggio e s'avvia a tornare nel mondo "civile". Poiché sotto i titoli di coda del film il reame di Kurtz esplose in una fastosa "Piedigrotta", si deve supporre che sia stato dato per radio l'ordine ai bombardieri di fare tabula rasa.

Scegliendo questo finale (che sintetizza e impiastrieggia i tre già sperimentati in proiezioni di prova), Coppola rovescia il senso del film, rispetto a quello che esso ricavava dall'epilogo in cui Willard sembrava disposto a succedere a Kurtz, succubo della volontà di potenza che schiaccia, per scherzo di natura?, la forza del bene. È a suo modo un lieto fine, certamente più gradito all'America ottimista, che così n'è incoraggiata a credere nell'efficienza della Cia e nella possibilità di punire i generali i quali in guerra applicano "metodi malsani". Ma è anche un lieto fine che sottrae vigore alta disperazione di Coppola, impicciolendo la sua statura d'apostolo della verità, di filosofo del paradosso. E finalmente è una sonorissima beffa giocata alla giuria di Cannes, che come avevamo previsto ha sensibilmente aiutato la carriera economica di un film il quale ha oggi, col nuovo finale, un significato anche politico molto diverso da quello premiato.

S'interpreti come si vuole la metafora, il film resta con l'argilla nei piedi. Pur essendo una saga cospicua dell'immaginario, traballa nell'ideologia e nella struttura narrativa. Partito come una denuncia dell'America dei berretti verdi, malata di neocolonialismo, e quindi ben intenzionato a piacere alla nuova sinistra mandata in bestia dal Cacciatore di Cimino, arriva a sentire la Storia come un immenso teatro dell'assurdo, abitato da ipocriti, paranoici, infoiati, buffoni e megalomani. Si può essere d'accordo, ma dispiace che per ripeterci quanto le cronache dell'inferno ci suggeriscono ogni giorno si debbano investire decine di miliardi. Sapevamcelo, diceva Petrolini. Il

problema, comunque, non è questo, se è vero che da secoli ci facciamo le stesse domande sui confini della Ragione. È che, caratterizzato per tre quarti da uno stile realista ai limiti del documentario, nell'ultima porzione il film dichiara che Coppola ha ambizioni letterarie, cui dovrebbero fare da supporto i versi di Eliot, inadeguate alle sue spalle. Il regista è bravo, e già ce lo disse *Il padrino*, ma qui siamo alle prese, soprattutto, con una sontuosa raccolta di stereotipi, che ci colpisce soltanto per le sue dimensioni. D'indubbia efficacia spettacolare quando i modelli del cinema d'avventura sono enfatizzati con una tensione visiva d'alta classe. Molto meno convincente quando il dato storico e immaginario vuole far scattare molle filosofiche. Coppola ha dato il meglio di sé nella costruzione fantastica d'un universo farneticante, tutto sangue e fuoco, ma spesso ha acceso un gioco pirotecnico per sbigottire le animucce. E ha rivelato i propri limiti culturali quando ha cercato di penetrare, con modi danteschi, l'itinerario di un uomo in cerca della propria identità. Mentre Marlon Brando, un incrocio fra Mussolini e King Kong, facendo la sua istrionica comparsa a mezz'ora dalle fine, è il genio del male che avvolto dall'ombra distilla parole monumentali, tutti gli altri interpreti, professionalmente ineccepibili, ripetono luoghi comuni: il killer dubitoso con disastri alle spalle, il soldato che mentre si lanciano bombe al napalm s'intenerisce sulla sorte d'un cagnolino, il cuoco che vuol lasciare il Vietnam per tornare alle sue salse, il fotografo drogato trasformatosi in giullare, il povero negro che muore mentre il nastro trasmette le parole della mamma.

In conclusione *Apocalypse Now* adombra episodi realmente accaduti in Vietnam, ma non è un film che storicizzi quella guerra. È un racconto simbolico d'annosa ispirazione antimilitarista, ma la qualità della sua lamentazione appartiene al repertorio di chi si autocommisera con lo sfarzo dello spettacolo. Coppola ha da dire grazie a Vittorio Storaro, il direttore della fotografia, e al gusto dei nostri tempi, che muta il volgare e il violento in epico e attribuisce una mistica ai macellai. Certo, in *Apocalypse Now* sono anche pezzi di bravura. Se non ci fossero neppure quelli, papà Carmine Coppola, che suonò il flauto agli

ordini di Toscanini e ora ha scritto la musica per il film, dovrebbe rimpiangere d'averne un figlio sprecone. E la consorte del regista, che ci ha scritto su un libro, avrebbe ragione di lacrimare sul terremoto che per colpa del film ha scosso la sua famiglia»<sup>75</sup>.

Dalla recensione-fiume di Grazzini appare interessante notare come il critico già denunci il problema legato alle campagne pubblicitarie, che cominciano ad interferire ed influenzare il giudizio critico («se non rendete il debito omaggio alla genialità tormentata di Francis Ford Coppola siete, per lo meno, tagliati fuori dai discorsi di moda»). Vediamo ora la recensione di Tullio Kezich, molto più breve, emblema di uno stile critico continuamente in evoluzione:

«Già nella storia per le sue vicende produttive durate cinque anni, primo film sulla guerra del Vietnam ideato negli USA e ultimo a uscire, *Apocalypse Now* è un megaspettacolo che stravolge uno spunto conradiano (Cuore di tenebra) nella struttura di un avventuroso «monster movie» alla King Kong. Nella sceneggiatura di John Milius la ricerca di Marlow, che risale il fiume per ritrovare nel misterioso Kurtz l'immagine, negativa di se stesso, diventa la missione di un uomo della CIA con licenza e addirittura mandato di uccidere una specie di mostro: un ufficiale impazzito che sta combattendo oltre il confine della Cambogia una sua guerra personale. Man mano che procede la caccia di Martin Sheen a Marlon Brando il film perde la sua carica di tensione e di violenza, finché l'incontro-scontro fra i due personaggi si risolve in un deludente scambio di battute intellettualistiche (e il grosso Marlon, attesissimo a questa prova, gioca a rimpiattino fra luce e ombra senza una nota di verità). Per conforto del pubblico, e sufficiente a confermare la fama di Coppola come regista di gran classe, rimane la prima parte del film, dove «the Nam» appare reinventato come in una delirante allegoria o in un incubo spaventoso: generali dementi che distruggono villaggi interi per un

---

<sup>75</sup> Giovanni Grazzini, *Apocalypse now*, su «Il Corriere della Sera», 19 dicembre 1979.

semplice capriccio, conigliette di «Playboy» che scendono dagli elicotteri per rincuorare la soldatesca, tutta la fenomenologia esterrefatta e sarcastica di una guerra altamente tecnologica recitata davanti agli obiettivi della TV. In questa successione di quadri catastrofici, esaltati dalla fotografia di Vittorio Storaro, *Apocalypse Now* è un film senza precedenti»<sup>76</sup>.

I germi della crisi però si fanno man mano più evidenti, il critico quotidianista è affiancato da cronisti che cominciano a parlare di tutto ciò che c'è intorno al film, intaccando le funzioni e l'autonomia del critico stesso. Ancor prima della recensione di *Apocalypse Now*, lo stesso Grazzini aveva lanciato l'allarme su questa situazione, divenuta sempre più problematica negli ultimi due decenni del secolo: «Estendendosi l'area della società dello spettacolo, anziché estendersi le competenze, il cronista ha prevalso sul critico sin quasi a neutralizzarlo. Parallelamente alla sua resa pressoché quasi totale alla cultura del marketing, la grande stampa ha progressivamente ridotto gli spazi concessi al critico, soprattutto se dissidente dalle scelte redazionali»<sup>77</sup>. Le preoccupazioni di Grazzini trovavano d'accordo anche Callisto Cosulich, che nello stesso periodo descriveva i “guasti della cronaca” e la triste concorrenza tra i quotidiani sempre pronti a cavalcare l'ultima moda gonfiata dagli uffici stampa<sup>78</sup>. In quest'ottica è doveroso citare un editoriale del 1906 apparso su «La Vita Cinematografica», dove il tenore della questione era di ben più nobile spessore: «La parte commerciale-reclamistica della Rivista è perfettamente estranea e separata da quella artistica: perciò è stolto pensare e pretendere che basterà ordinarci od intensificare la pubblicità a pagamento, per legarci le mani e metterci nell'impossibilità di dissentire in quello che noi

---

<sup>76</sup> Tullio Kezich, *Apocalypse Now*, in «Panorama», dicembre 1979.

<sup>77</sup> Giovanni Grazzini, *Gli anni Settanta in cento film*, Laterza, Bari 1976, p.7.

<sup>78</sup> Cit. in G.B.Cavallaro (a cura di), *Critici e autori: complici e/o avversari?*, Marsilio, Venezia 1976, pp. 66-68.

crederemmo di non approvare»<sup>79</sup>. La legge del denaro qualche decennio più tardi ha fatto in modo che le cose non andassero esattamente così: il critico sembra sempre più impotente di fronte al continuo bombardamento di informazioni commerciali che circonda i film. Già negli anni Ottanta prende piede il fenomeno delle anticipazioni cinematografiche, in cui di un film dal successo annunciato se ne parla già durante la lavorazione, si parla dei giudizi seguiti alla premiere americana o alla presentazione in un festival, si sa praticamente già tutto ancor prima che il film arrivi sugli schermi: giunto il momento della recensione al critico viene così concesso uno spazio minimo, non essendo più il film in questione un argomento di attualità (fenomeno tutto italiano, visto che quotidiani come il francese «Le Monde» riservano al cinema molte pagine dove si parla addirittura anche di film d'avanguardia).

Morando Morandini, in una relazione del 1983 per la rivista «Cinecritica»<sup>80</sup>, spiega come il critico di cinema sui quotidiani degli anni Ottanta sia costretto a cambiare pelle, di pari passo con il cambiamento degli spazi riservati al cinema:

«Mi limiterò a parlare del mio giornale. È vero che sul “Giorno” il settore degli spettacoli è ormai piuttosto anomalo, con un'impostazione diversa da quella degli altri quotidiani. Insomma, non è una pagina tipica, rappresentativa, ma qualche volta ho il sospetto che possa essere, diventare un modello per il futuro.

Prendiamo, come esempio, il numero di oggi. Gli spettacoli hanno due pagine e mezzo. Una pagina è dedicata interamente alla televisione. Nella mezza pagina che resta ci sono sei titoli: due sulla TV, due sulla musica, uno su uno spettacolo teatrale. Il sesto è una mia recensione di

---

<sup>79</sup> Cit. in Lorenzo Pellizzari, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica in Italia*, Bulzoni, Roma 1999, p.36.

<sup>80</sup> Morando Morandini, *La mutazione del critico di cinema sui quotidiani degli anni Ottanta*, su «Cinecritica», n.14, settembre 1983, pp. 37-39.

“Victor-Victoria”. Badate: il numero di oggi è la regola, come suddivisione dello spazio, non l’eccezione. Questo spazio, inoltre, “Il Giorno” l’ha soltanto per tre giorni su sette della settimana. Negli altri quattro giorni la mezza pagina non c’è: c’è soltanto la pagina sulla TV e la pagina dei tamburini con una striscia, più o meno alta, da occupare con gli altri settori dello spettacolo: teatro, cinema, musica ecc».

La relazione di Morandini continua, entrando nel dettaglio a proposito degli articoli sui film, fino a giungere ad una constatazione inevitabile:

«La critica è subalterna all’informazione. Esistono al “Giorno” precise disposizioni scritte che delimitano la lunghezza media di una recensione critica a 30 righe; si può arrivare a 50 righe soltanto in casi eccezionali. (...) La mia domanda è: “Il Giorno” interpreta in anticipo una linea di tendenza? È ormai incontestabile che lo spettacolo cinematografico è passato in seconda o terza fila nella gerarchia dei divertimenti di massa. Gli succede quel che è successo al teatro mezzo secolo fa; la stagione d’oro del cinema è stata culla degli anni Cinquanta, cioè il periodo in cui i critici e giornalisti della mia generazione hanno cominciato».

Secondo Morandini anche la stessa mutazione del modo di fruire un film (influenzata dall’egemonia della fruizione televisiva) ha modificato gli spettatori, una mutazione che la figura stessa del critico cinematografico farebbe bene a tener presente:

«Ho il sospetto che dovremmo inventare, trovare nuovi modi di far la critica sui giornali. (...) Oggi, però, c’è un nuovo fenomeno. Mentre diminuisce lo spazio che si dedica al cinema nelle pagine degli spettacoli, è aumentato quello che i maggiori quotidiani – Il Corriere della Sera, La Stampa, La Repubblica – dedicano ai festival di Cannes e di Venezia: sono pagine intere con due, tre, quattro inviati. Poi succede sul “Corriere della Sera” che quando a Milano o a Roma



escono “La notte di San Lorenzo” o “Identificazione di una donna”, Grazzini non rifà più la critica, ma la condensa in poche righe, rimandando a quel che aveva scritto da Cannes o da Venezia, come se i lettori avessero schedato i suoi articoli. In altre parole: c’è in atto una mutazione – antropologica e non – anche nel nostro mestiere. Perciò qualche volta ho il sospetto che quella del critico, del recensore quotidiano, sia una specie d’animale in via di estinzione».

Le preoccupazioni di Morandini del 1983 non erano prive di fondamento: nel corso degli anni Novanta sui quotidiani gli spazi dedicati alle recensioni si sono definitivamente assottigliati, mentre i dati di vendita delle riviste specializzate si stabilizzano su livelli piuttosto bassi. Molte pubblicazioni chiudono o diventano praticamente invisibili, le uniche riviste a nascere sono «Film TV» nel 1992 e «Duel» («Duellanti» dal 2003) nel 1993, diretta da Gianni Canova. La critica quotidianista perde sempre più prestigio e importanza, anche a causa del boom di blog, forum e newsgroup su internet, un fenomeno che da un lato squalifica la critica, facendole perdere autorevolezza, ma che al tempo stesso «ricrea quell’effetto di comunità, di discorso condiviso e di attivazione di una memoria sociale, che era stata una delle caratteristiche della cinefilia storica francese»<sup>81</sup>. Il cinema continua a cambiare, sorgono nuovi modi di fruizione: siamo negli anni Duemila, e anche la figura del critico cinematografico continua la sua trasformazione.

---

<sup>81</sup> Claudio Bisoni, op.cit., p.54.

## **IL CRITICO CINEMATOGRAFICO OGGI**

### **L'era di Internet**

Oggi, negli anni Duemila, la figura del critico cinematografico si è andata trasformando di pari passo con l'evoluzione dell'uomo: la diffusione di Internet ha spalancato le porte a miriadi di giovani appassionati, formando una grande intelligenza collettiva in cui le informazioni circolano senza censure né inibizioni, democraticamente e alla portata di tutti. La critica cinematografica sembra ormai essersi svincolata dalle barriere istituzionali, trasformandosi in un atto di pura e libera scrittura, appassionata, ma anche indisciplinata. Da una parte il boom delle riviste online permette al ruolo del critico di svecchiarsi, di creare una nuova generazione di “giovani turchi”, appassionati cinefili che finalmente hanno la possibilità di scrivere di cinema grazie a stage e collaborazioni con le testate multimediali, alcune delle quali permettono l'inserimento nell'elenco dei pubblicisti, presente sull'albo dei giornalisti, aprendo così le porte per un possibile futuro in ambito giornalistico. L'altra faccia della medaglia vede la figura del critico cinematografico perdere la sua autorevolezza, poiché talvolta si ritrova a scrivere di cinema anche chi non conosce la storia del cinema, la grammatica cinematografica, riportando alla mente quei famosi sette peccati capitali della critica di cui parlava François Truffaut. In tutto ciò è sulla carta stampata che il mestiere del critico sembra subire le conseguenze maggiori: sui giornali in crisi a causa del calo dei lettori e delle entrate pubblicitarie, il critico cinematografico diventa una figura di cui si può anche fare a meno, basti pensare che negli Stati Uniti lo scorso anno più di trenta critici hanno smesso di lavorare per quotidiani o settimanali. Il caso più noto è quello di David Ansen, per trent'anni critico di «Newsweek», che ha deciso di abbandonare il suo posto a causa di un giro di prepensionamenti operato dal settimanale, che ha

deciso di non sostituire il critico dimissionario. Lo stesso è successo anche a Jan Stewart e Gene Seymour, critici del quotidiano «Newsday». Oltre ai dimissionari, sono soprattutto da citare i casi dei critici licenziati, come ad esempio Jonathan Rosenbaum del «Chicago Reader», Nathan Lee del «Village Voice», Jami Bernard e Jack Matthews del «New York Daily News», Michael Wilmington del «Chicago Tribune» e Eleanor Ringel Gillespie dell'«Atlanta Journal Constitution». Ansen ha così commentato l'allontanamento dei suoi colleghi: «È un po' come tornare indietro ai giorni in cui ero giovane: chiunque poteva essere un critico cinematografico e andava a finire che si prendeva qualcuno dalle redazioni sportive. Tutto questo è una profonda offesa alla conoscenza e all'esperienza di molti critici»<sup>82</sup>. Come ha affermato il regista Rod Lurie, ex critico cinematografico: «Per tagliare le spese, si tagliano innanzi tutto i critici, un po' come a scuola si tagliano i fondi al corso di educazione artistica. È un qualcosa che i dirigenti non prendono seriamente, qualcosa che pensano si possa sostituire facilmente, o che – addirittura – non abbia bisogno di essere sostituito»<sup>83</sup>.

Alla base di tutto c'è Internet, ma non solo: per decenni il critico è stato l'unico ad avere un accesso anticipato rispetto ai film in uscita, mentre ora, nel momento dell'arrivo di un film in sala, lo spettatore/lettore sa già tutto sul film a causa del bombardamento pubblicitario operato dagli studios sul blockbuster di turno, per il quale si arrivano a spendere milioni di dollari in pubblicità e operazioni di marketing. Il problema potrebbe riguardare soprattutto quei film indipendenti, di qualità, che una volta vivevano grazie alla macchina di consensi messa in piedi dai critici dei quotidiani. Il produttore Scott Rudin (tra i suoi recenti

---

<sup>82</sup> Cit. in Lorenzo Soria, *Cinema e giornali: così muore la critica*, in «La Stampa», 12 aprile 2008.

<sup>83</sup> Rod Lurie, *As papers lose their voices, so go their lives*, in [www.huffingtonpost.com](http://www.huffingtonpost.com), 9 dicembre 2008.

successi *Non è un paese per vecchi* dei fratelli Coen e *Il petroliere* di Anderson) è convinto che «le parole dei critici sono fondamentali per creare l'interesse della gente»<sup>84</sup>, ma il passaparola nato su Internet sembra sopperire ad ogni possibile problema, basti osservare alcuni dei commenti che i lettori lasciano quotidianamente su blog e riviste online a proposito di film poco pubblicizzati. Ad esempio, lo splendido film svedese *Lasciami entrare* (Alfredson, 2008), uscito a gennaio in Italia senza grandi clamori, è stato osannato dai “giovani critici” di Internet al punto di spingere i propri lettori al cinema, creando un piccolo caso cinematografico. Girando tra vari siti o blog (dei quali ci occuperemo più avanti) si possono facilmente trovare commenti dei lettori del tipo: «Bellissimo, grazie della segnalazione»; «Meraviglioso... Ti ringrazio anche io per la segnalazione»; «Credo proprio di doverti ringraziare... Film sorprendente ed emozionante. Grazie ancora» e decine di altri commenti sullo stesso tenore, a dimostrazione che la funzione orientativa della critica cinematografica, autorevole o amatoriale che sia, sembra portare avanti la sua “missione”.

Un altro colpo basso al mestiere del critico è dato inoltre da una pratica sempre più diffusa all'interno dei materiali promozionali distribuiti ai critici e ai giornalisti durante le anteprime dei film: «la specificità della situazione odierna è che il regista spesso nega legittimità al discorso critico altrui, e poi usa un linguaggio da critico per parlare del proprio film». Basta sfogliare il pressbook di alcuni film per rendersi conto che ormai è l'autore stesso della pellicola a tracciare il discorso critico sul suo stesso film, riducendo la funzione del critico ad una semplice opera di amplificazione mediatica. Ad esempio, leggendo il pressbook di *Come Dio comanda*, si possono trovare ben due pagine di spiegazioni del regista Gabriele Salvatores che risuonano come possibili chiavi di

---

<sup>84</sup> Ibid.

lettura critica del film: «(...) La natura ti accerchia, pronta a riprendersi quello che le hai strappato o che hai cercato di governare, pronta a rompere gli argini e a travolgerti in una notte di tempesta. E a liberare la parte animale che è in te». E ancora: «Come in Shakespeare. C'è un "prima", c'è una notte tempestosa e c'è un "dopo"». Si potrebbero fare tantissimi esempi, ancor più evidenti: Hayao Miyazaki sul materiale stampa di *Ponyo sulla scogliera* («[il film] porta "La sirenetta" di Hans Christian Andersen nel Giappone contemporaneo. È una fiaba avventurosa sull'amore infantile. (...) Attraverso la distorsione di spazi e contorni, il mare esce dal consueto ruolo di paesaggio e diventa uno dei principali personaggi della storia»), oppure Enzo Monteleone sul pressbook di *Due partite* («[il film] scava nel sentimento di maternità, nel ruolo di madre, così naturale e scontato in passato e così difficile da affrontare oggi. E del mutamento del ruolo delle donne»), solo per citare un paio di film usciti di recente. Frasi che sembrano uscire da una recensione, e che probabilmente qualche critico pigro avrà fedelmente riportato sul suo pezzo, facendo così il gioco dell'autore e finendo per snaturare il proprio ruolo.

Sui quotidiani la situazione italiana non è cambiata rispetto al decennio precedente: le recensioni, presenti soltanto sui giornali del venerdì, sono molto brevi, ad eccezione del film della settimana, al quale sono riservati solitamente circa il doppio dei caratteri rispetto agli altri film in sala. Durante gli altri giorni della settimana la pagina dedicata al cinema si occupa soprattutto di articoli sui divi, sul tappeto rosso di un festival o sulla polemica di turno. Ma se nella pagina degli spettacoli si parla sempre meno di cinema, lo spazio è aumentato nelle altre pagine: si possono trovare facilmente immagini di film celebri a commentare fatti di cronaca che presentano analogie con essi. Basta aprire un quotidiano qualunque per osservare questo curioso fenomeno da vicino:

per esempio sfogliando «La Repubblica», ci si può trovare di fronte ad un articolo di scienza dedicato all'uso di computer parlanti e intelligenza artificiale accompagnato da un fotogramma tratto dal kubrickiano *2001: Odissea nello Spazio* (1968)<sup>85</sup>, oppure ad un articolo sui bulli accompagnato da una foto di Carlo Verdone nei panni di un indimenticabile personaggio di *Un sacco bello* (1983)<sup>86</sup>.

Sulla free press, i quotidiani gratuiti distribuiti nelle grandi città, l'eccezione alla regola dei quotidiani nazionali è rappresentata dal caso di «City»: oltre agli articoli di cronaca cinematografica, sono presenti quasi tutti i giorni le recensioni di Alessio Guzzano, un critico capace di costruirsi un grande seguito tra i suoi lettori, talvolta amato, spesso detestato (a causa del suo stile di scrittura troppo “alto” per il pubblico della free press). Le recensioni di Guzzano spesso sono dei piccoli gioielli di letteratura, come quella recente di *Gran Torino* di Clint Eastwood, per fare un esempio:

«Walter Kowalski è un burbero yankee decorato in Corea negli anni '50. Guai a chiamarlo Walt (o peggio: Wally), a proporgli i comfort dell'ospizio, come osano figli e nuore con cui ha rapporti meno che tiepidi, o a suggerirgli di confessarsi come pretende un (troppo) giovane prete. Guai a chiedergli cosa si provi a uccidere un uomo, come fa il giovane orientale che prima ha tentato di rubargli l'adorata Ford d'epoca (vedi titolo e “Starsky & Hutch”) e poi è divenuto il suo protetto. Unico superstite bianco in un quartiere ‘giallo’, si trova invischiato in una brutta storia di gang. Si prende a cuore la sorte dei vicini che lui chiama ‘zipperhead’, dispregiativo usato per i vietnamiti, uno tra i mille termini del più colorito slang etnico sentito al cinema dai tempi di “Fa’ la cosa giusta”. È razzista con la lingua e lo sputacchio verso tutto il mappamondo (godetevi i dialoghi dal barbiere), non nel cuore. Eastwood, rinsecchito con vigore, fa di nuovo

---

<sup>85</sup> Su «La Repubblica», 6 aprile 2009.

<sup>86</sup> Su «La Repubblica», 9 aprile 2009.

centro: forte nella morale e commovente nella sostanza, nonostante segua un prevedibile percorso a ostacoli. Old Clint affronta il finale con piglio western, inquadrato di spalle mentre fronteggia una casa da horror. Il suo film non è né l'uno, né l'altro. È il doloroso commiato di un cavaliere pallido»<sup>87</sup>.

Sono gli anni in cui i discorsi sul labile presente del critico cinematografico si fanno più intensi: sul mensile cinematografico più popolare in Italia, «Ciak», è comparsa recentemente una piccola inchiesta intitolata “Cari critici, siete morti!” che, prendendo come spunto il fatto che in America ormai il 90% dei giovani non legge più le recensioni dei giornali, preferendogli i blog, arriva a fare un punto sulla situazione in Italia:

«In America, che quasi sempre (soprattutto nella comunicazione) anticipa le tendenze con cui poi ci dovremo confrontare in Europa, blog e siti di cinema sono saliti al potere negli ultimi anni, al punto che molti critici hanno deciso di aprire un blog per fermare la marea della Rete, un movimento dai molti nomi che, senza nessuna pietà, dopo anni di recensioni subite ha perfino iniziato a creare blog dai titoli emblematici come [killthecritic.blogspot.com](http://killthecritic.blogspot.com). (...) Ma mentre negli Stati Uniti critici come Anne Thompson di *Variety* o Roger Ebert del *Chicago Sun-Times* sono corsi ai ripari aprendo blog, in Italia l'ala storica della critica il web lo frequenta poco, al punto che della vecchia guardia quasi nessuno ha un sito o un blog su cui confrontarsi con i propri lettori, quasi non fossero interessati. E questa mossa, in un mondo come quello del web in cui se non ci sei non esisti, potrebbe significarne la definitiva condanna a morte»<sup>88</sup>.

Lo stesso Alessio Guzzano è uno dei pochi critici dei quotidiani a possedere una propria pagina sul web («ad Alessio Guzzano hanno

---

<sup>87</sup> Alessio Guzzano, *Gran Torino*, in «City», 25 marzo 2009.

<sup>88</sup> Andrea Morandi, *Cari critici, siete morti!*, in «Ciak», marzo 2009, pp. 94-95.

sempre detto che scrivere di cinema era un ghetto per giornalisti destinati a non sfondare, a essere tagliati fuori dal mondo. Sciocchini. Tronfi sciocchini tesserati. Lui, scrivendo di cinema, è convinto di aver scritto di tutto»<sup>89</sup>), uno dei motivi per cui il suo nome è probabilmente più noto tra i frequentatori occasionali delle sale cinematografiche rispetto ai critici della vecchia guardia. A questo proposito abbiamo sentito il parere di Eugenio Renzi, critico cinematografico dei «Cahiers du Cinéma»:

«Se il giovane pubblico non conosce i critici di professione, il motivo è che non c'è alcuna necessità sociale per loro di conoscerli. Ed è questo il motivo per cui i critici di professione non si trovano sul web. Detto altrimenti, anche se i critici di professione fossero sul web, non è detto che i giovani si interesserebbero per questo a loro.

Di fatto alcuni critici di professione sono sul web. Paolo Mereghetti, tanto per fare un esempio. E si tratta per certo di una persona autorevole. Ma autorevole presso di chi? Forse non presso tutto il pubblico giovane. Di certo, se Mereghetti è sul web, è perché ci occupa una qualche funzione sociale riconosciuta. Potrebbe essere una funzione che esclude il pubblico, o una parte di esso e comprende invece i distributori del film. Potrebbe essere una funzione esercitata sui tanti giornalisti che hanno bisogno di un punto di riferimento per scribacchiare le loro critiche...

Non credo che il medium agisca in senso metafisico, realizzando la libertà, la democrazia ecc. Esso riconfigura le funzioni di un'ontologia sociale che deve essere penetrata con metodo scientifico».

Gianni Canova, direttore del mensile «Duellanti», ritiene che la critica al giorno d'oggi sia in una riserva indiana: «perché in 9,5 casi su dieci il critico è colui che pretende di dare valore universale ai suoi giudizi e ai suoi piaceri privati, cosa che non è di nessun interesse per la collettività.

---

<sup>89</sup> Dalla presentazione di Guzzano sul suo sito web: [www.alessioguzzano.com/regista.php](http://www.alessioguzzano.com/regista.php).



E quindi è marginalizzato». Le parole di Canova sono utili per introdurre la questione dei bloggers: «Devo dire a malincuore che le critiche prevalenti tra i giovani siano quelle di dare i voti, fare pagelle, stroncare. I blog vanno in questa direzione: spesso sembrano degli sfogatoi in cui senza motivare minimamente si grida al capolavoro o si denuncia la nefandezza. (...) È il paradosso della democrazia: si dà apparentemente l'accesso e il diritto di parola a tutti, perché nessuno dice nulla»<sup>90</sup>.

In quest'ottica come si spiega il fenomeno dei bloggers? Si parla di una nuova generazione di critici cinematografici o forse semplicemente di un giovane movimento di cinefili.

### **Bloggers: critici cinematografici o semplici appassionati?**

Nel gergo di internet il blog è un sito, generalmente gestito da una persona, in cui l'autore scrive periodicamente come in una sorta di diario online, inserendo opinioni personali, descrizione di eventi, immagini e video. Ogni aggiornamento del blog è solitamente inserito in ordine cronologico inverso. Il blog permette a chiunque di creare facilmente un sito dove pubblicare le sue recensioni (nel caso dei blog cinematografici) e le sue opinioni in completa autonomia, inoltre ogni articolo è legato ad una discussione dove i lettori possono interagire con l'autore, lasciando commenti e messaggi. Il blogger è colui che gestisce un blog, da qui il termine cineblogger per identificare l'autore di un blog cinematografico. Attualmente in Italia i blog che trattano di cinema sono all'incirca 400 (non tutti però costantemente aggiornati), quasi il doppio rispetto ai siti di cinema e riviste online. Il fenomeno scoppia all'inizio degli anni Duemila, fino a consacrarsi oggi come una vera e propria realtà dove l'informazione viaggia democraticamente a

---

<sup>90</sup> Intervista a Gianni Canova a cura di Maurizio Ermisino, in «Cinem'Art», n.11, febbraio 2009, p.7.

portata di mouse, senza censure e inibizioni. Molti cinebloggers sembrano coniugare una passione sfrenata per il cinema ad un livello di competenza cinematografica invidiabile: alcuni blog sono riusciti mese dopo mese ad acquistare sempre più autorevolezza presso i loro lettori, finendo per costruirsi gruppi di seguaci appassionati, che arrivano al punto di scegliere i film da vedere in sala in base ai commenti letti sulla blogosfera (termine con cui si indica l'insieme dei blog). Soltanto leggendo i titoli di alcuni di essi, si può intuire il meccanismo messo in gioco dagli autori: «Eyes Wide Ciak», «C'era una volta il cinema», «Xanadu», «Una vita da cinefilo», «Cinedrome», «Cineroom», «Il mattino ha l'oro in bocca», «Blogcensioni», «Cinedelia», «Il piacere degli occhi», «Splitscreen», «Cinemystic» e via dicendo. Ma i bloggers si possono definire critici cinematografici o semplici appassionati? Sentendo la voce di alcuni di essi, si nota come solo per pochi il cinema sia solo una passione, per la gran parte degli autori il blog è un modo per mantenere in costante esercizio quello che un giorno potrebbe essere il loro lavoro (se non nel cinema, comunque nel campo del giornalismo). C'è chi ha aperto un blog «perché la passione per il cinema aveva cominciato a scalfire potentemente», chi semplicemente «per raccogliere articoli scritti altrove ed avere un archivio personale», chi per trovare conferme: «Volevo mettere in circolo anche idee mie e vedere che tipo di risposta avevo, vedere dove potevo arrivare. In seguito il blog è diventato il vero unico luogo libero dove mettere le cose che più importano, un posto dove sperimentare possibili articoli, stili e opinioni, un posto dove riflettere con altre persone e dal quale dire cose diverse che nessuna testata accetterebbe». Altri hanno aperto un blog di cinema «per fissare, come su un diario, impressioni sui numerosi film che si vedono», oppure «perché scrivere di cinema è un modo per esercitare la scrittura lasciando che i film facciano da tema e

da spunto», o anche solo «per condividere una passione». Interessante anche un altro punto di vista, che fa notare come il fenomeno dei blog abbia costretto anche gli stessi autori a cambiare, ad evolversi: «ho iniziato scrivendo principalmente per me, per dare ordine e senso a quel che vedevo, ma adesso so che c'è un pubblico minimo di persone che mi legge e che non posso né voglio ignorare».

Molti di essi si considerano spettatori appassionati, ma non escludono un futuro nel campo della critica. Abbiamo chiesto ad alcuni bloggers di rispondere ad alcune domande rispetto alla questione “critici o spettatori?”:

«Sicuramente per il momento sono più uno spettatore molto appassionato, ma nulla toglie che un giorno possa diventare un critico cinematografico».

«Io mi considero un critico, ma questo sono io, bisogna vedere che ne pensano gli altri».

«Sono solo uno spettatore, scrivere di cinema è soltanto un hobby, anche perché sono laureato in fisica!».

«Provo ad avere uno sguardo più vicino a quello del critico, leggendo saggi e testi di analisi filmica, d'altronde se guardi un film con la prospettiva di scriverci qualcosa, lo fai comunque in maniera differente rispetto al semplice spettatore».

«Critico».

«Mi considero uno spettatore appassionato ma non sprovveduto né improvvisato, uno spettatore che coniuga alla passione anche una certa conoscenza del cinema e della sua storia, maturata in anni e anni di visioni di ogni genere ed epoca. Critico cinematografico lo sarò solo

quando scriverò regolarmente recensioni cinematografiche in una rivista (cartacea o on-line)».

«Decisamente un critico cinematografico, purtroppo non retribuito».

«Spettatore appassionato».

Inoltre è interessante il punto di vista degli stessi bloggers a proposito del fenomeno di cui fanno parte, i blog di cinema:

«I blog di cinema sono un grande contenitore di voci, un contenitore approfondito di opinioni, riflessioni, considerazioni sul cinema che molto spesso si rivela più prolifico e adeguato rispetto alla cosiddetta stampa cartacea, il più delle volte affossata in sterili e inspiegabili tradizionalismi e conservatorismi. La critica cinematografica online è una realtà già presente, non futura».

«Penso che solo internet offrirà gli spazi per la critica, in generale la figura del critico in senso stretto sparirà a favore del giornalista (più generalista) di cinema».

«La carta non morirà, penso che l'attività online guadagnerà più importanza rispetto ad oggi. La figura del critico sarà sottoposta a revisione non tanto per il tipo di nuove competenze, ma per il tipo di nuove esigenze degli spettatori/utenti».

«Il fenomeno dei blog di cinema non è poi diverso dal fenomeno del blog in generale. L'argomento cinematografico aiuta semplicemente gli autori di blog simili a conoscersi e a formare una sorta di "comunità". Allo stesso modo, il futuro dei critici cinematografici sarà lo stesso dei giornalisti in generale: lavoreranno prevalentemente online, senza dubbio, dove gli utenti andranno in cerca di informazioni più frequentemente e rapidamente».

«I blog di cinema sono un po' troppo legati alle ultime uscite, e tendono ad aderire ad alcune "mode", tanto nelle preferenze artistiche, quanto nelle formule espressive. Una parte della critica, come per tutta l'informazione ed i servizi in generale, sarà (ed è già) senz'altro online».

«La rete è sicuramente un mezzo di informazione unico; il blog è un modo per discutere talmente aperto e senza confini che il futuro non può non essere, almeno dal punto di vista del confronto fra pareri e opinioni, di internet».

«I cineblog sono, in generale, un bene perché spazio di approfondimento e discussione sulla materia cinema. Quel che mi piace meno nel fenomeno cineblog è scambiare l'entusiasmo per capacità d'analisi, la santificazione dell'emozione a tutti i costi a scapito della riflessione, anche una certa "ignoranza" della storia cinematografica, insomma quando si crede che riportare il succo delle chiacchiere e dei giudizi sommari post-film fatti tra amici all'uscita del cinema sia fare un cineblog. Il futuro del critico cinematografico sarà di sicuro online se si continuerà a fare della critica cartacea o risicato spazio interpretativo (spesso asservito alle logiche distributivo-pubblicitarie) sui grandi quotidiani o roba da riviste ipersetoriali dal linguaggio respingente».

«Il blog è la naturale evoluzione del più classico dei cineforum, ovviamente amplificato dal mezzo stesso che utilizza (internet). Sul futuro della critica cinematografica, spero in sua una crescita online affiancata a quella cartacea. I critici potrebbero arrivare a più persone e avere lo spazio per affrontare anche titoli che non si limitino solo alle uscite della settimana».

«Il fenomeno dei blog di cinema è molto importante, ma il lettore deve fare attenzione a quali blog scegliere per fidarsi di un giudizio sui film.

Il blog non è un lavoro, ma è comunque un'attività da prendere seriamente».

A frenare l'entusiasmo dei bloggers ci pensano però i critici professionisti. Fabio Ferzetti («Il Messaggero») è spaventato dalla disponibilità di spazio offerta da internet: «Ognuno può scrivere quanto gli pare su ciò che vuole, raramente questo produce buona scrittura». Maurizio Porro («Il Corriere della Sera») afferma: «Non seguo molto la rete ma mi sembra che spesso sia passibile di eccessi». Sullo stesso livello l'opinione di Mariarosa Mancuso («Il Foglio»): «Quando si abbattano le barriere succedono due cose, che qualche meritevole riesce a trovare spazio e molti dilettanti ne approfittano». Rischiosa è invece l'affermazione di Roberto Silvestri («Il Manifesto»), che sembra ricordare una frase molto simile fatta più di un secolo fa nei confronti del cinema: «Credo che il blog sia un'invenzione senza futuro». Gian Luigi Rondi («Il Tempo») ricorda che «prima di internet c'è stata la tv a portare via spazi ai critici», mentre Paolo Mereghetti («Il Corriere della Sera») sposta la questione sull'autorevolezza: «Il problema è l'autorevolezza di chi scrive, che nasce solo dalla credibilità: non si tratta di misurare il peso di una critica dalla popolarità e il punto non è se la critica scritta ha qualcosa in più o in meno dei blog, ma se il tal critico ha qualche cosa di più dell'altro»<sup>91</sup>.

A proposito di blog e critici, sul blog di Piera Detassis<sup>92</sup>, direttore di «Ciak», è sorta recentemente una piccola polemica in seguito alla risposta di due giornalisti a proposito della questione bloggers. Il giornalista Santi Urso afferma che: «I blogger cambiano solo argomento, non logica: più o meno come quelli del bar sport, tutti allenatori, stanno reinventandosi tutti critici, senza sapere, neppur loro,

---

<sup>91</sup> Tutte le dichiarazioni dei critici riportate fin qui in questa pagina sono tratte dal già citato articolo di «Ciak» di Marzo 2009, p. 97.

<sup>92</sup> <http://piaceriforti.blogspot.com/2009/03/lattacco-dei-blogger-due-repliche.html>.

distinguere tra cinema e film». Ancor più duro è l'intervento di Francesco Bolzoni, critico dell'«Avvenire»:

«Va bene. I blog sono in aumento e, per noia o per altro, qualche incallito navigatore (dove troverà il tempo per farlo?) vi ci si ferma. E legge. Ma dalla lettura ricava davvero qualcosa di durevole, qualcosa che lo spinga a vedere un film? Ne dubito. I blog di cinema sono come gli walk-show del pomeriggio o della sera. Può capitare che uno spettatore li guardi per alcuni momenti ma, immancabilmente, passa oltre. Tolti certi vecchietti che non hanno nulla da fare (i vecchi amici se ne sono andati e loro costretti da un inverno che tra pioggia, vento e neve non vuole mai finire restano relegati in casa) e li vedono, queste esibizioni di gente che racconta a tutti i personali guai non forniscono neppure spunti per discorsi casalinghi. Si spengono immediatamente.

Del resto, anche prima dell'apparizione della Rete, i blog esistevano. Avevano altri nomi: conferenze stampa, pubbliche informazioni, magari anche interviste. Pubblicità, se si vuole, come quella sempre più numerosa che appare nel mezzo di un dibattito o di una trasmissione che ti interessa e ti spinge ad alzarti dalla poltrona, a berti un bicchiere d'acqua, a farti una passeggiatina. Gli uffici stampa dicono di apprezzare i blog e ne invitano i collaboratori alle loro anteprime.

Ma, più che a loro, puntano sugli esperti delle tv che sono dei perfetti pubblicitari (mai un diniego, un dissenso): uno spot al termine di un telegiornale vale più di cento critiche sul cartaceo (magari anche di firme grintose). E' vero che questi informatori da anni non leggono: non si dice i teorici ma neppure i libretti su questo o quel regista di un qualunque Dams che, del resto, oltre Quarantino o Pasolini di solito non vanno e non fanno nulla, ma proprio nulla, di storia del cinema. Più che dai blog i critici dei quotidiani (quelli delle riviste "serie" vivono da sempre un'atroce solitudine) devono temere i coloristi. Gli uffici stampa li amano, li invitano, li costringono ad ascoltare regista e divo, spesso offrono loro lautissimi buffet e i responsabili della pagina degli spettacoli pubblicano felici i loro pezzi (ahimè, il più delle volte

pubblicitari). Il critico arriva buon ultimo a parlare di un film e si domanda. “Che cosa posso fare, adesso, poveruomo?” Gli dovrebbe bastare, se è fortunato, incontrare uno sconosciuto che qualche volta gli dice: “Io la leggo e seguo i suoi consigli”. Accontentarsi di essere un pellerossa della riserva. E’ tutto, se vogliamo, un problema di scelta. E di interrogativi. Dalla riserva vedi il mondo che corre. La gente pare felice. Poi, per un evento che non ha scelto, accade qualcosa. Una guerra, un terrorista che ragionando con il cervello altrui ha perso il ben dell’intelletto. E il giovane si scopre povero, come mai avrebbe pensato di vivere. Così va il mondo. Se basta un blog a consolarlo, ben per lui. Per fortuna i giornali continuano a uscire. Aumentano le pagine Ma l’angolo per la critica cinematografica finisci alla fine per trovarlo. Se vuoi».

La risposta dei bloggers a questi due articoli non ha tardato ad arrivare: tra risposte sarcastiche («Domani mattina presto correrò in edicola e saprò così che film guardare, cercherò la critica cinematografica tra le numerose pagine e troverò risposta. Magari un giorno riuscirò anche a capire che esistono altri registi oltre a Tarantino e Pasolini»), considerazioni piccate («Fare il broncio offesi non aiuta a riacquistare la credibilità, ricominciare a fare il proprio lavoro invece sì») e punti di vista costruttivi («La critica che si può fare oggi alla critica è quella di essere poco vicino al cinema, di non riuscire a tracciare sul piano teorico una nuova via cinematografica, ma di limitarsi al solito commento snob sulle colonne dei giornali»), il movimento cinefilo del web dimostra di essere presente e, soprattutto, che non va sottovalutato: il blog «Scaglie», per definire il movimento dei cinebloggers, ripropone il termine *movie brats* (“discoli del cinema”)<sup>93</sup>, nome con cui venivano definiti i registi cinefili della *new wave* hollywoodiana degli anni Settanta.

---

<sup>93</sup> [scaglie.blogspot.com/2008/09/cineblogging-e-blogosfera.html](http://scaglie.blogspot.com/2008/09/cineblogging-e-blogosfera.html).



Il Future Film Festival di Bologna nel 2008 ha ospitato un convegno sui cinebloggers, tenuto da un gruppo autorevole di utenti del web (la cosiddetta «Cinebloggers Connections»<sup>94</sup>): secondo quanto emerso, il fenomeno dei blog cinefili ha dato l'opportunità allo spettatore medio di conoscere un certo tipo di cinema che la critica quotidianista ha ignorato per anni (si fa l'esempio del cinema coreano), e si considera fondamentale il fattore rappresentato dal *feedback*, l'interattività tra l'autore e i suoi lettori (attraverso i blog ogni lettore può esprimere pubblicamente le sue considerazioni su quanto appena letto)<sup>95</sup>. Il coro dei cinebloggers non intende attaccare la critica tradizionale, ma di essere semplicemente accettato come una realtà radicata, presente, che non si può ignorare (anche sul diffuso social network Facebook è presente un gruppo dal nome «Giovani critici cinematografici»). Secondo Alberto Pezzotta:

«il blog non sostituisce la critica, ma il dibattito, lo scambio di idee. Nessun critico improvvisato, spesso arrogante e privo di esperienza, potrà mai sostituire chi ha studiato la storia del cinema e ha strumenti di analisi appropriati. Ma web, blog e forum offrono uno spazio di dibattito, confronto e socialità che evidentemente si è perduto nella pratica quotidiana, e che è rinato in un'altra dimensione»).

Per il movimento dei cinebloggers sembrerebbe dunque calzare a pennello la celebre battuta di Steiner ne *La dolce vita* di Fellini: «sono troppo serio per essere un dilettante ma non abbastanza per diventare un professionista».

---

<sup>94</sup> [www.cinebloggers.splinder.com](http://www.cinebloggers.splinder.com).

<sup>95</sup> Su [youtube.com](http://youtube.com) è possibile vedere il video del convegno, sotto la voce "Cinebloggers Convention".

## IL CRITICO CINEMATOGRAFICO DOMANI

### Conclusioni: il futuro del critico

Il domani del critico cinematografico è assai incerto, il bombardamento mediatico e le nuove tecnologie hanno reso il pubblico di cinema sempre più informato, esigente, relegando il compito del critico cinematografico in una posizione di dubbia importanza, quasi di impotenza. Il critico Alessio Guzzano ha affermato in tal senso che ormai la critica non esiste: «Invece esistono soltanto i critici, vittime/artefici di allenate, motivabili pulsioni. È una realtà inevitabile. (...) Forse che il critico non è soltanto un mezzo ma anche parte del fine?»<sup>96</sup>. Alberto Pezzotta ci ha spiegato che «della scomparsa della critica cinematografica si parla da quasi trent'anni. La scomparsa del critico fa parte dell'evoluzione dell'industria culturale, che non sa che farsene di analisi approfondite, e richiede semplici “imbonitori”, figure omologhe al sistema che ratificano il già noto e danno “consigli per gli acquisti”». Abbiamo domandato invece ad Eugenio Renzi dei «Cahiers du Cinéma» quale sarà il futuro del critico cinematografico, se il web sarà l'unica via di sopravvivenza per questa figura professionale:

«Il supporto non mi pare la questione essenziale. Per quanto mi riguarda, quello che distingue e definisce il lavoro del critico è il suo essere sociale. Vale a dire il rispecchiamento tra la sua attività lavorativa e la committenza sociale di questa stessa attività.

Mettiamo il caso che oggi la funzione sociale della critica sia al cento per cento prescrittiva (è vero il contrario). In questa ipotesi, il critico è un individuo che decide se un certo film è da vedere oppure no. A partire da questa definizione generica, si può immaginare il tipo di situazione in cui questo critico va ad operare. Vale a dire la relazione che egli ha sia con il mondo del cinema sia con i suoi lettori. Se la sua critica è eminentemente prescrittiva, ad esempio, per poter funzionare i

---

<sup>96</sup> Cit. su [cineboom.it/blog/?p=14](http://cineboom.it/blog/?p=14).

suoi lettori devono conoscere il suo nome e fidarsi del suo giudizio. Inoltre, l'economia cinematografica in cui agisce questo tipo di critico, non può essere troppo estesa. Il nostro critico prescrittivo, perché il suo giudizio possa applicarsi autorevolmente, deve (in linea di principio) poter vedere tutti i film che escono in sala.

La personalizzazione della critica è senza dubbio legata al web. Ma non è sicuro che esso sia il solo fattore, né il fattore determinante. Quello principale, mi pare la moltiplicazione delle uscite in sala e l'accelerazione dei tempi di sfruttamento delle pellicole. Lo spettatore della multisala non ha bisogno del critico prescrittivo. Ma di una critica più modestamente descrittiva. Egli vuole sapere, tra i tanti titoli che offre una multisala, quale corrisponde di più al genere di film che gli è congeniale, per questo, la critica prescrittiva classica non va bene. Innanzitutto perché non è abbastanza reattiva ed esaustiva. In secondo luogo perché utilizza delle categorie che non interessano per forza lo spettatore medio, il quale tende a trovare più utili e più affidabili i giudizi brevi riassunti nei siti dove vengono al tempo stesso esposti i programmi delle sale.

D'altro lato, non è detto che la critica cinematografica classica sia destinata a sparire. Non essendo un ente metafisico, essa è legata a sua volta a delle pratiche di consumo del cinema. Pratiche che non sono più quelle degli anni cinquanta e sessanta. Oggi una parte della cinefilia è ancora legata alla sala (in Francia grazie ad un circuito definito dall'*Action culturelle* pubblica). Contemporaneamente, non è possibile essere realmente al corrente delle tendenze attuali del cinema senza passare per altri supporti. I Dvd ovviamente. Ma ancora di più i tracker privati di scambio di materiale cinematografico d'autore tipo karagarga.net. Vere e proprie cineteche su internet dove è possibile trovare film di Jean-Claude Rousseau, piuttosto che di Wakamatsu Kogi o di Stephen Dwoskin. Siamo in una fase di transizione. Ma a queste pratiche di scambio e di consumo seguiranno altrettante pratiche di scrittura sul cinema. Probabilmente non saranno i giornali cartacei, che in ogni caso, salvo rari casi, non offrono più da anni uno sguardo interessante sul cinema né radicale né commerciale. Quanto

alle riviste, stanno evolvendo. Probabilmente ci sarà un'esplosione di pratiche diverse. Alcune molto arcaiche (come la pubblicazione di libri), altre più moderne e agili, come la produzione di piccoli video».

Secondo il punto di vista di Renzi il problema non è su quale supporto (cartaceo oppure online) il critico può esistere, quanto la funzione che deve assolvere all'interno della società: una funzione sociale di servizio per un pubblico che non vuole più sapere che film vedere, piuttosto informarsi sull'argomento dei film presenti in sala. In quest'ottica la funzione del critico di cinema si ridurrebbe ad una mera occupazione da cronista, una figura spersonalizzata, senza un compito o una coscienza. Se questa è una delle possibili strade su cui si sta dirigendo la figura del critico cinematografico, non è per questo detto che si tratti di una strada a senso unico, o di un vicolo cieco: abbiamo visto come i cambiamenti del cinema, ma anche della società in cui il cinema esiste, hanno fatto in modo che anche la critica cinematografica si evolvesse, cambiasse. Se un gruppo di giovani coraggiosi e caparbi nella Parigi degli anni 50 è riuscito a reinventare il ruolo del critico cinematografico non è da escludere che una nuova coscienza critica collettiva in un futuro non così lontano non riesca a portare il cinema verso direzioni impensabili, e di conseguenza riportare il ruolo del critico verso nuove ribalte, permettendo a questa figura professionale di riacquistare la consapevolezza necessaria che gli permetta di rivestire nuovamente un ruolo di importanza sociale di primo piano, perlomeno in ambito cinematografico.

Il futuro imminente ci fa pensare ad una inevitabile fusione tra il critico della carta stampata e il critico online: se l'uno non riuscirà a sconfiggere l'altro (come ad esempio succede in America), allora ci troveremo di fronte ad una sorta di "alleanza" tra le due parti, con la presenza di critici contemporaneamente su due supporti (una strada

intrapresa al momento da Paolo Mereghetti, Piera Detassis e Alessio Guzzano, i tre critici italiani “cartacei” più seguiti sul web). Di conseguenza, non possiamo che fare nostre le parole di Alessandro Regoli, caposervizio del sito Mymovies.it, uno dei siti cinematografici più importanti in Italia: «Credo che una critica stampata che non comunichi con il linguaggio di internet, sia senza futuro. Sono le nuove generazioni che non comprano i giornali ed è a queste che bisogna guardare se si vuole un futuro»<sup>97</sup>.

Abbiamo domandato a Paolo Mereghetti, uno dei più autorevoli ed importanti critici italiani degli ultimi decenni, la sua opinione sull'argomento:

«Sul futuro del critico cinematografico si fanno secondo me molte confusioni. È evidente che l'evoluzione del mezzo di comunicazione (carta stampata, rete, video, altro ancora) inciderà sulla diffusione e la popolarità (intesa come numero di contatti) del critico, ma non potrà influire sul suo ruolo, perché un critico non è chi si autodefinisce tale ma piuttosto chi è riconosciuto come tale. Anche sulla carta stampata, sono molti quelli che scrivono di cinema ma quanti sono quelli a cui i lettori e gli spettatori riconoscono una vera autorevolezza? È questo il punto: chiunque può esprimere critiche e opinioni su un film ma secondo me sono pochi quelli che vale la pena di leggere. O meglio, quelli a cui si può riconoscere un'autentica autorevolezza. Autorevolezza che deriva solo dalla sua credibilità, cioè dal rapporto di fiducia che si è instaurato (in un certo lasso di tempo) tra scrivente e lettore e che ogni volta viene rimesso in gioco. Solo questo può essere davvero definito un “critico”, indipendente dal mezzo su cui scrive. Fare critica è una pratica che prevede una serie di elementi (analisi del testo, del linguaggio, della regia, della storia del regista, del contesto socioeconomico, ecc) che non possono essere surrogati in un semplice giudizio di gusto o di piacere. Tutti possono dire che hanno amato o

---

<sup>97</sup> Cit. su «Ciak», marzo 2009, p.95.

detestato un film, il lavoro critico comincia dopo, quando quel giudizio viene spiegato e giustificato in maniera non epidermica. E francamente non vedo perché debba essere importante il mezzo su cui lo si fa. Per questo non tendo a dare un particolare valore alla rete solo in funzione della sua accessibilità (che della democrazia ha solo le caratteristiche maggioritarie, ma non certo il valore morale), mi interessa chi sa motivare le sue scelte e i suoi giudizi».

Ad ogni modo quella sul futuro del critico di cinema è senza dubbio un'indagine interessante, una questione ancora aperta che si muoverà all'interno degli ambienti cinematografici ancora per molti anni. Ma per il momento è opportuno arrestarsi, in attesa di osservare in che direzione ci porterà il domani. Il futuro sembra grigio, ma la presenza di decine e decine di giovani critici ai festival cinematografici e alle anteprime per la stampa lascia accesa la fiammella della speranza nei confronti di una possibile resurrezione della figura del critico cinematografico: d'altronde anche un orologio fermo segna l'ora giusta due volte al giorno.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Libri:**

AA.VV., *Per una nuova critica*, Marsilio Editori, Venezia 1989

AA.VV., *Les Cahiers du cinéma – La politica degli autori*, Minimum Fax, Roma 2006

Bazin André, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Cahiers du Cinéma, Parigi 1998

Bazin André, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999

Bisoni Claudio, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Archetipolibri, Bologna 2006

Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano (1905-2003)*, Einaudi, Torino 2003

Brunetta Gian Piero, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2004

Cavallaro G. B. (a cura di), *Critici e autori: complici e/o avversari?*, Marsilio, Venezia 1976

Ciment Michel, Zimmer Jacques, *La critique de cinéma en France*, Ramsey, Parigi 1997

Delluc Louis, *Cinéma et Cie*, Grasset, Parigi 1919

Delluc Louis, *Ecrits cinématographiques I – Le Cinéma et les Cinéastes*, Cinemathèque Française, Parigi 1985

Delluc Louis, *Ecrits cinématographiques II/2 – Le Cinéma au quotidien*, Cinemathèque française et éditions de l'étoile / Cahiers du Cinéma, Parigi 1990

Di Giammatteo Fernaldo, *L'allusione e la tecnica – Le inquietudini di un critico*, Cadmo, Firenze 2006

Dixon Wheeler Winston, *The early film criticism of François Truffaut*, Indiana University Press, 1993

Escobar Roberto, Cozzi Emilio, *Ti racconto un film*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007

Fofi Goffredo, *Capire con il cinema, 200 film prima e dopo il '68*, Feltrinelli, Milano 1977

Ghezzi Enrico, *Paura e desiderio*, Bompiani, Milano 2000

Grazzini Giovanni, *Gli anni Settanta in cento film*, Laterza, Bari 1976

Gromo Mario, *Film visti*, Edizioni Bianco e Nero, Roma 1957

Kael Pauline, *Raising Kane and other essays*, Marion Boyars, New York 1996



Kanfer Stefan (a cura di), *Groucho Marx: O quest'uomo è morto, o il mio orologio si è fermato. Il meglio del meglio di Groucho*, Einaudi, Torino 2001

Lodato Nuccio (a cura di), *L'epoca di Filippo Sacchi*, Falsopiano, Alessandria 2003

Marotta Giuseppe, *Al cinema non fa freddo*, Avagliano, Roma 1997

Miccichè Lino (a cura di), *Debenedetti al cinema*, Marsilio, Venezia 1983

Monda Antonio, *La magnifica illusione*, Fazi Editore, Lucca 2007

Morandini Morando, *Non sono che un critico*, Pratiche Editrice, Parma 1995

Pellizzari Lorenzo, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica in Italia*, Bulzoni, Roma 1999

Pezzotta Alberto, *La critica cinematografica*, Carocci editore, Roma 2007

Platone, *Repubblica*, Rusconi Libri, Rimini 2008

Sacchi Filippo, *Al cinema col lapis*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1958

Sesti Mario, *In quel film c'è un segreto*, Feltrinelli, Milano 2006

Tariol Marcel, *Louis Delluc*, Editions Seghers, Parigi 1965

Truffaut François, *Il piacere degli occhi*, Marsilio, Venezia 1988

Truffaut François, *Autoritratto – Lettere 1945-1984*, Einaudi, Torino 1989

Truffaut François, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 2003

Zagarrio Vito, *Cinema e fascismo*, Marsilio, Venezia 2004

#### **Articoli:**

Astruc Alexandre, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, in «L'Écran français», n.144, 30 marzo 1948

Bavas Agostino, *Cinematografo e critica*, in «Film», 31 maggio 1918

Berton Angelo Pietro, *Libero Corde Fabulari*, in «Il maggese cinematografico», Torino, 25 aprile 1914

Chiarini Luigi, in «Bianco e Nero», n.7, 1938

Costagliola Aniello, *Amleto (Gaumont)*, in «Cinema», Napoli, n.67, 10 Gennaio 1914

Crespo Carmine, *L'elegia ai Critici dell'arte del silenzio*, in «Vita cinematografica», anno VII, n.7-8, 22-29 febbraio 1916

Debenedetti Giacomo, *Un giorno alle corse*, in «Cinema», n.42 (prima serie), 25 marzo 1938

Ermisino Maurizio, *Il critico e la funzione socratica di porre delle domande*, in «Cinem'Art», n.11, febbraio 2009

Frateili Arnaldo, rubrica in «L'Idea Nazionale», 5 novembre 1920

Grazzini Giovanni, *Apocalypse Now*, in «Il Corriere della Sera», 19 dicembre 1979

Guzzano Alessio, *Gran Torino*, in «City», 25 marzo 2009

Kezich Tullio, *Apocalypse Now*, in «Panorama», dicembre 1979

Maraziti Zaffignani Carlo, *Critica e cinematografo*, in «Vita cinematografica», anno IV, n.15, 15 agosto 1913

Mereghetti Paolo, *Cinema senza filtri: se i giornali «cacciano» i critici*, in «Il Corriere della Sera», 13 aprile 2008

Morandi Andrea, *Cari critici, siete morti!*, in «Ciak», marzo 2009

Morandini Morando, *La mutazione del critico di cinema sui quotidiani degli anni Ottanta*, in «Cinecritica», n.14, settembre 1983

Papini Giovanni, *La filosofia del cinematografo*, in «La Stampa», 18 maggio 1907

Serao Matilde, *Chi si commoverà? Chi ammirerà?*, in «Il Giorno», 9 maggio 1914

Smith Godfrey, *Critic Kenneth Tynan has mellowed but is still England's stingiest gadfly*, in «New York Times», 9 gennaio 1966

Soria Lorenzo, *Cinema e giornali: così muore la critica*, in «La Stampa», 12 aprile 2008

Truffaut François, *Une certaine tendance du cinéma français*, in «Cahiers du cinéma», n.31, gennaio 1954

Truffaut François, *Alì Babà e la "politica degli autori"*, in «Cahiers du cinéma», n.44, febbraio 1955

Viazzi Glauco, *I primi anni della critica cinematografica in Italia*, in «Ferrania», n.12, 1956

## **WEBGRAFIA**

<http://rogerebert.suntimes.com>

<http://online.wsj.com>

<http://www.revues-de-cinema.net>

<http://www.alessioguzzano.com>

<http://it.geocities.com/movieportrait/cinelinks.html#ita>

<http://scaglie.blogspot.com>

<http://www.cinebloggers.splinder.com/>

<http://piaceriforti.blogspot.com>

<http://cineboom.it>

<http://www.huffingtonpost.com>

## **RINGRAZIAMENTI**

Scrivere queste righe a pochi giorni dalla fine della mia vita da studente non è facile, la conclusione di un'epoca come quella universitaria rappresenta per me un traguardo dalle sensazioni contrastanti: i miei ricordi di questi anni al Dams non sono fluidi come un piano sequenza, sono piuttosto tanti fotogrammi montati in rapida e confusa successione, ma ognuno dal valore immenso. Una semplice lista di nomi da ringraziare non renderebbe giustizia a tutti coloro i quali hanno fatto parte di questa carriera universitaria, motivo per cui non leggerete alcun nome, ma soltanto una serie di motivazioni nelle quali i diretti interessati riusciranno (forse) a riconoscersi.

Prima di tutto ringrazio chi mi ha seguito in questi miei ultimi passi da studente con disponibilità e professionalità, e chi da quando ho iniziato il Dams si è sempre rivelato prodigo di consigli e umanità. Ringrazio chi mi ha fatto compagnia nei lunghi pomeriggi trascorsi in biblioteca a studiare, chi si è fermato con me alla Tazza d'Oro per un caffè, un cappuccino o una birra e anche chi me l'ha servita, chi è stato con me durante le tante ore passate a mensa e a lezione, e chi ha reso piacevole l'attesa durante gli esami. Ringrazio soprattutto chi mi ha motivato nei momenti più faticosi, chi mi ha detto che ce l'avrei fatta e anche chi non me l'ha detto ma lo pensava. Ringrazio chi ha cercato di cambiare il mio modo di vedere le cose, e anche chi c'è riuscito. Ringrazio chi mi fa compagnia al cinema, chi mi permette di scrivere di cinema e chi mi legge con costanza e piacere. Ringrazio chi mi considera un fratello e chi è stato spesso confuso come tale, chi ha supportato le mie idee e anche chi le ha sopportate, chi mi ha fatto scoprire cose nuove e chi ha reso migliori quelle che già conoscevo. Ringrazio chi ha contribuito a migliorare il mio francese, il mio inglese e il mio spagnolo, ma anche chi apprezza il mio romano. Ringrazio chi ha inventato l'Erasmus e chi mi ha fatto girare il mondo senza muovermi da Roma, chi ha fondato questa città meravigliosa e chi mi ci ha fatto nascere.

Infine ringrazio quelle mura di via Ostiense, talvolta criticate, talvolta bistrattate, ma che racchiudono in sé un grande cuore che batte ventiquattro volte al secondo, un universo di sfumature e di caratteri che mi ha permesso di crescere a livello umano prima ancora che professionale, e che porterò con me su tutte le strade che da oggi mi troverò a percorrere: perché anche se giriamo il mondo in cerca di ciò che è bello, o lo portiamo già in noi, o non lo troveremo.