

# Il critico cinematografico

## Genesi di un intermediario culturale in Italia

di Fabio Andreazza

### 1. Siamo tutti intermediari culturali?

La nozione di «intermediario culturale» è stata introdotta da Pierre Bourdieu nella *Distinzione*. Studiando la società francese degli anni sessanta, egli aveva individuato un campo professionale in ascesa il cui compito consisteva nella divulgazione della cultura legittima. Una missione disperata, mancando ai suoi componenti l'«autorità statutaria» per portarla a compimento (Bourdieu 1979b, 333). Questi volenterosi erano, fondamentalmente, i critici e i giornalisti attivi nei mezzi di comunicazione di massa: stampa, radio e televisione. Bourdieu li definiva «nuovi» intermediari culturali per distinguerli dai tradizionali specialisti che svolgevano questo ruolo nelle sedi legittime (scuola e università), e li collegava alla piccola borghesia, reverente verso la cultura legittima ma incapace di padroneggiarla con la disinvoltura propria delle classi sociali dotate dell'*habitus* adeguato.

Se si dà uno sguardo alla letteratura sulla nozione coniata da Bourdieu si vede come essa non sia stata associata specificamente ai divulgatori della cultura legittima, bensì a un più vasto ambito professionale in cui nel periodo in esame la piccola borghesia in espansione aveva trovato impiego. Bourdieu ne parla, senza riferirsi all'intermediazione culturale, nello stesso capitolo: la nuova piccola borghesia «si realizza nelle professioni di presentazione e di rappresentanza (rappresentanti di commercio e pubblicitari, specialisti di pubbliche relazioni, di moda, di arredamento, ecc.) ed in tutte le istituzioni destinate alla vendita di beni e servizi simbolici: si tratti delle professioni di assistente medico-sociale [...] o di produzione e animazione culturali [...], che hanno subito una forte crescita nel corso degli ultimi anni» (ivi, 366).

Essendo così generale la definizione, si ha l'impressione che per i sociologi che hanno lavorato con questo concetto il principale merito di Bourdieu sia stato quello di aver posto all'attenzione lo spazio fra la produzione e il consumo, di aver dato un nome a una zona che negli ultimi decenni si è stipata di figure professionali. L'eroe degli studi (principalmente inglesi) che hanno scandagliato questo tema è il pubblicitario (si veda McFall 2002, 536). Non è sorprendente.

Che si interpretino gli ultimi decenni come una fase storica del capitalismo in cui la mercificazione ha invaso la produzione culturale e, attraverso di essa, l'inconscio (Jameson 1991, che si pone nel solco della Scuola di Francoforte) o come un'epoca in cui si è verificata un'intensificazione dell'uso delle competenze estetiche per obiettivi commerciali (Lash e Urry, 1987 e 1994), è evidente che i rapporti fra cultura ed economia sono diventati sempre più stretti (si veda MacFall 2002, 535-536).

Dal *fashion designer* (Skov 2002) al *branding consultant* (Moor 2008), al *manga scanlator* (Lee 2012), etc.: nel corso degli anni la costellazione degli intermediari culturali si è allargata al punto da indurre Jennifer Smith Maguire e Julian Matthews a chiedersi provocatoriamente: «siamo tutti intermediari culturali?» (Smith Maguire e Matthews 2012, 552). La risposta che offrono è negativa: gli intermediari culturali «si distinguono per le loro esplicite rivendicazioni di competenza professionale per quanto riguarda gusto e valore all'interno di specifici campi culturali»<sup>1</sup> (Smith Maguire e Matthews 2012, 552). È la competenza specifica, quindi, a fare la differenza. Ma l'intermediazione è utile allo stesso modo in tutti i campi?

## 2. La critica cinematografica come dispositivo di giudizio indipendente

Nonostante abbia coniato la nozione, Bourdieu non ha destinato molte energie all'intermediazione culturale. Vi ha invece dedicato una profonda riflessione Lucien Karpik in *L'économie des singularités* (2007), dove, malgrado la scarsa sensibilità per i condizionamenti sociali, si trova un'analisi della sua ragion d'essere e una classificazione dei modi in cui essa si svolge.

In questo volume l'autore divide il mondo economico in due mercati: il mercato standard, basato sulla concorrenza materiale, data dal prezzo (quello di cui si occupa l'economia neoclassica); e il mercato delle singolarità, fondato sulla concorrenza simbolica, data dalla qualità (ivi, 9). Quest'ultimo riguarda i servizi e soprattutto i prodotti culturali, come i libri e i film. Dei beni complessi, multidimensionali (ivi, 40-41). Ogni film «rappresenta una configurazione particolare di "qualità" che ingloba artisti, sceneggiatura, musica, costruzione dell'opera, ritmo, complessità dei caratteri, grado di divertimento, profondità metafisica, comfort della sala, qualità della copia del film, prezzo delle proiezioni, stile cinematografico» (ivi, 37). Questa multidimensionalità – in cui, come si può osservare, rientra il prezzo, ma non come fattore determinante<sup>2</sup> – rende problematica la scelta da

<sup>1</sup> Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

<sup>2</sup> Il prezzo è un fattore più articolato di quanto sembri a Karpik. Soprattutto in passato, quando la sala costituiva l'unico luogo in cui vedere film, la programmazione avveniva in sale di prima, seconda e terza visione (e il costo del biglietto era decrescente). Se oggi questo fenomeno è marginale, non significa che

parte dello spettatore. Lo pone in una condizione di incertezza. Ora, l'incertezza assume due forme nel mercato delle singolarità. Da un lato si ha un'incertezza strategica: quando il prodotto entra nel mercato chi si occupa della sua promozione deve selezionare alcune dimensioni a scapito di altre. Ciò comporta il rischio di non incontrare l'interesse di potenziali clienti. Dall'altro si ha un'incertezza sulla qualità, poiché, diversamente dai prodotti del mercato standard, quelli del mercato delle singolarità non si possono conoscere prima dell'acquisto. Fra le due forme di incertezza quest'ultima è la più radicale, quella che getta un manto di opacità sul mercato dei prodotti singolari (ivi, 41). Per diradare questa opacità e fare una scelta ragionevole il consumatore ha bisogno di dispositivi di giudizio.

Karpik li raggruppa in cinque categorie: reti (relazioni interpersonali), denominazioni (certificati di qualità, marche dei prodotti, etc.), ciceroni (critici e guide), classifiche (premi, lista dei maggiori incassi al botteghino, etc.) e confluenze (orientamento dei clienti nei punti vendita). Ora, tutte queste forme di intermediazione sono dei supporti cognitivi. Il consumatore si può abbandonare a essi con lo stesso grado di fiducia, pur sapendo che non hanno la stessa natura. Infatti, alcuni sono commerciali, altri indipendenti (ivi, 68-81).

Nel mercato cinematografico i dispositivi commerciali erano presenti già nel periodo delle origini e si svilupparono quando, con l'affermazione del lungometraggio nei primi anni dieci, si alzò la posta in gioco economica. L'affermazione del lungometraggio permise l'adozione di strutture narrative più complesse e una maggior valorizzazione della grandiosità scenografica dei film in costume. La durata raggiunta dai film non era più quella dei numeri del varietà, ma quella degli spettacoli di prosa. Il cinema divenne un concorrente temibile per il teatro e attrasse continuamente spettatori. Le case di produzione americane, che surclassarono quelle europee dopo la fine della prima guerra mondiale, produssero film sempre più costosi. La spesa media per un lungometraggio della Fox, per esempio, si moltiplicò di sette volte fra il 1914 e il 1927 (Bakker 2008, 202). Il crescente rischio commerciale spinse le case a ideare dispositivi commerciali sempre più raffinati e ad adottare strategie di marketing aggressive. «Un'infinità di manifestini volanti, planches e fotografie distribuite o affisse parecchie settimane prima ha fatto accorrere, come del resto si prevedeva, una gran massa di gente a tutte le rappresentazioni» (cit. in Brunetta 2013, 32) scrisse nel 1923 un giornalista a proposito della strategia promozionale adottata a Roma per un film americano. Sui quotidiani e sulle riviste specializzate si vedevano spesso pubblicità a tutta pagina dei film prodotti dalle major hollywoodiane, che veicolavano

il fattore prezzo abbia ridotto la sua incidenza nelle scelte degli spettatori. Con l'avvento della televisione prima, del VHS, del DVD, del Blu-ray Disc e delle molteplici possibilità offerte da Internet poi, il prezzo è diventato un elemento sempre più discriminante: il noleggio o l'acquisto di un DVD costa di più se è appena uscito, mentre in TV o in streaming si possono vedere film sia gratis che a pagamento.

miti e modelli di comportamento, colonizzando l'immaginario del pubblico (si veda Brunetta 2013, 58-60).

Nel contempo era in atto un processo di legittimazione artistica che stava cambiando la percezione del nuovo mezzo di espressione nelle frazioni colte della borghesia. Naturalmente si trattò di un processo collettivo, al quale presero parte tutti coloro che, nei modi più vari, promossero il cinema a oggetto culturale. Come era avvenuto per la pittura, tuttavia, un ruolo decisivo lo svolsero i letterati – scrittori, critici e teorici –, e per ragioni molto simili, tra le quali, in primo luogo, il potere di esplicitazione e di codificazione che tradizionalmente detengono i professionisti della parola, quando sono autorevoli (si veda Andreazza 2008).

Come per la scelta di un romanzo o di uno spettacolo teatrale, questo nuovo pubblico non si accontentava del successo al botteghino e aveva bisogno di un orientamento privo di fini commerciali: di un dispositivo indipendente. Ecco allora che iniziò ad affermarsi la critica cinematografica nei quotidiani e nelle riviste di cultura.

In questo saggio vedremo come e con quali strumenti estetici la critica più influente fra le due guerre cercò di modificare gli schemi con cui le frazioni colte della borghesia percepivano e valutavano i film. Procedendo per sommi capi arriveremo a oggi per constatare come nei periodici destinati a quei gruppi sociali il ruolo della competenza specifica nell'esercizio della critica non sia sostanzialmente cambiato. Per spiegare questo fenomeno proporrò di collegarlo alla legittimità artistica di cui dispone il mezzo cinematografico.

Il discorso prenderà le mosse dalla Francia. Infatti, per ricostruire le condizioni che in Italia hanno orientato la nobilitazione del cinema e l'istituzione della critica nei quotidiani e nei periodici culturali tra le due guerre bisogna partire dal paese che più influenzava allora il dibattito letterario nazionale.

### 3. La legittimazione artistica del cinema: il modello francese

Fin dagli ultimi anni dell'ottocento in Francia circolavano periodici specializzati, ma si trattava di organi corporativi o strumenti promozionali, destinati principalmente agli esercenti. I primi discorsi critici indipendenti da fini commerciali comparvero nel 1908 (Beylie 1997, 13-15). Furono ospitati su quotidiani come «Le Temps» o «Le Figaro» o su riviste come «Excelsior», in un periodo in cui il suo pubblico, la borghesia, percepiva il cinema come una forma volgare di intrattenimento. Le prove di avvicinamento che si avviarono negli anni seguenti furono affidate alle donne. Troviamo una ricostruzione di quell'atmosfera nel dialogo riportato da Jean-Paul Sartre nell'autobiografia *Le parole* fra il nonno (insegnante di tedesco in pensione) e un amico: «Andiamo, Simonnot, voi che siete una persona seria, ci capite qualcosa? Mia figlia porta mio nipote al cinema!» e il signor

Simonnot avrebbe risposto con una voce conciliante: “Non ci sono mai stato, ma mia moglie qualche volta ci va” (Sartre 1964, 84). È evidente che il motivo di tanto stupore non era la penosa qualità delle proiezioni cui Sartre accenna ma la sconvenienza per un buon borghese (francese o italiano poco importa) a frequentare dei luoghi affollati dalle classi popolari.

Negli stessi anni l'avanguardia letteraria si avvicinò al cinema. Parigi all'epoca era la capitale mondiale delle lettere e delle arti, come testimonia il gran numero di letterati e artisti che vi affluivano da tutta Europa. Il prestigio di cui godeva l'arte in Francia ne aveva reso possibile un notevole grado di autonomia nei confronti della politica e dell'economia, e una divisione più netta che altrove, all'interno dei campi artistici, tra un polo orientato dalla domanda del mercato e un polo più autonomo. Quest'ultimo – costituito essenzialmente dall'arte e dalla letteratura d'avanguardia – dominava simbolicamente il primo e dettava perciò le norme della legittimità estetica (Boschetti 2001, 25-29). Ciò che veniva preso in considerazione dai suoi esponenti subiva un rapido processo di legittimazione. In modo particolare se ne occupava il capofila del movimento, Guillaume Apollinaire.

Precocemente attratto da questo nuovo genere di spettacolo (già nel 1905, su «Le Journal de Salonique», aveva utilizzato la tecnica del montaggio in una *chronique* sull'Esposizione di Liegi, intitolandola *Le cinématographe*), nel 1913 istituì una rubrica di recensioni cinematografiche nella sua rivista «Les Soirées de Paris», scrisse una sceneggiatura e nel 1917 – l'anno prima della morte – tenne una conferenza in cui invitava i poeti a dedicarsi al cinema. Grazie all'esortazione autorevole di Apollinaire, alcuni giovani letterati di belle speranze come André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault (futuri fondatori del movimento surrealista) si lasciarono attrarre dalla nuova forma di espressione e la inserirono nelle loro preoccupazioni artistiche. Questa attenzione si può considerare, in questo caso, come la manifestazione di un atteggiamento caratteristico degli autori che hanno interesse a presentarsi come fautori del «nuovo» e a mettere in discussione l'ordine simbolico con strategie di sovversione, delle quali fa parte quell'operazione caratteristica dell'avanguardia, in letteratura e nelle arti visive, che consiste nel tentativo di rovesciare le gerarchie esistenti, rivendicando la nobiltà di generi, forme o temi considerati volgari o comunque inferiori.

Accanto a questa legittimazione «contro-culturale» del cinema si assistette nello stesso periodo a un più tradizionale e complesso percorso di nobilitazione, fatto di libri, riviste e istituzioni, che influenzò il dibattito culturale di altri paesi europei, fra cui l'Italia. Le figure più rilevanti in questo processo furono Ricciotto Canudo e Louis Delluc, che svolsero funzioni essenzialmente complementari, nonostante non siano mancati episodi di rivalità (si veda Gauthier 1999, 56-62).

Scrittore italiano emigrato nel 1901 a Parigi, Canudo era entrato rapidamente nei circoli avanguardistici e aveva stretto amicizia con Apollinaire. I due condivi-

devano con altri noti esponenti dell'avanguardia parigina una condizione sociale di sradicamento – continui spostamenti, incontri con più lingue e molteplici esperienze culturali – che fece di loro dei letterati fortemente disposti a prese di posizione poco ortodosse. Apostolo della modernità, scrisse il suo primo articolo sul cinema nel 1908, dopo aver letto un'intervista favorevole al nuovo mezzo rilasciata dal suo maestro D'Annunzio<sup>3</sup> (Janni 1908), e da allora quella che definì prima «sesta» e poi «settima arte» divenne una ragione di vita.

Delluc invece, figlio della borghesia parigina, studi regolari alle spalle, era un letterato che si convinse delle possibilità artistiche del nuovo mezzo durante la guerra, vedendo *I prevaricatori*, un film americano che attirò il pubblico mondano amante del teatro da boulevard e stigmatizzato dagli avanguardisti. Nonostante la diversa disposizione estetica, Delluc entrò presto in contatto con i coetanei Aragon e Soupault, ospitandoli nel 1917 nella rivista cinematografica in cui lavorava. Questa sinergia si rafforzò grazie al comune interesse per Charlie Chaplin, che diventò il modello cinematografico di questa generazione (Delluc, nel 1921, gli dedicò la prima monografia mondiale e lo indicò come prototipo del «cineasta», termine da lui coniato quell'anno).

Entrambi fondatori di riviste e organizzatori culturali, Canudo e Delluc si rivolgevano a gruppi sociali diversi con strategie diverse. Canudo, attraverso il Club des amis du septième art (CASA) – istituito nell'aprile 1921 –, mirava, in modo più sistematico di quanto fatto da Apollinaire, all'avanguardia artistica e letteraria. Le riunioni del CASA – frequentate da Jean Cocteau, Maurice Ravel, etc. – riprendevano il tradizionale modello del salotto letterario, con letture e discussioni di testi sul cinema. Solo dopo la morte di Canudo si diede spazio alle proiezioni di film, che invece caratterizzarono le *matinée*s organizzate da «Cinéa» – uno dei periodici diretti da Delluc – che, pur non disdegnando l'élite intellettuale, cercava di raggiungere un pubblico più ampio, anche attraverso concorsi e referendum (si veda Gauthier 1999, 57). Delluc era inoltre membro del Club français du cinéma, creato nel 1922 per riunire il mondo professionale nel quale era entrato da qualche anno. Prima come sceneggiatore e poi come regista, inaugurò la ricca tradizione francese dei critici-cineasti che raggiunse il punto più alto, qualche decennio più tardi, con la generazione della Nouvelle Vague. In quegli anni (morì nel 1924, pochi mesi dopo Canudo) Delluc, con Abel Gance, Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier e Jean Renoir dimostrò che si poteva proporre un cinema narrativo sperimentale. Nelle serate organizzate dal Club français du cinéma Delluc propose i suoi film e quelli dei sodali – per i quali oggi si usa l'etichetta «avanguardia narrativa» (Abel 1984, 279 ss.) o «cinema impressionista» (Bordwell

<sup>3</sup> D'Annunzio non godeva di grande considerazione nei circoli avanguardistici parigini. Ciononostante la rispettabilità ottenuta in questi ambienti da Canudo non fu intaccata da questo legame, che durò a lungo se si considera che nel 1920 si unì al maestro nell'impresa fiumana.

1980) –, dimostrando come fosse possibile tenere insieme innovazione formale e mantenimento di una struttura narrativa tale da rendere un film appetibile per i distributori. Contemporaneamente, artisti come Man Ray o Fernand Léger portavano nel cinema le modalità di produzione artistica della pittura d'avanguardia, realizzando in totale autonomia dei cortometraggi antinarrativi, destinati alle sale d'essai che si stavano diffondendo nel Quartiere Latino.

Anche sul piano istituzionale il nuovo mezzo ottenne importanti riconoscimenti. Canudo riuscì a far entrare il cinema al Salon d'automne dal 1921 al 1923 e nel 1925 alla nuova arte fu riservato uno stand all'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Anche qui furono proiettati film accompagnati da conferenze. Questa modalità di avvicinamento al pubblico colto fu adottata anche da Jean Tedesco al Théâtre Vieux Colombier, da lui trasformato in sala d'essai nel 1924. Il primo ciclo, intitolato *Création d'un monde par le cinéma*, venne realizzato nel 1925 con la collaborazione del Ciné-club de France e dei «Cahiers du mois», una rivista letteraria con una buona diffusione presso il pubblico colto che aveva da poco pubblicato un numero speciale dedicato al cinema (si veda Canosa 2001). Il valore simbolico di questo volume è considerevole. Diviso in più sezioni, dà spazio a contributi di registi, critici cinematografici e scrittori. La presenza di questi ultimi, coinvolti in un'inchiesta, permise alla rivista di creare un ambiente familiare al lettore, ancora poco avvezzo a leggere contributi di registi e critici cinematografici. Ai lettori del fascicolo gli esponenti dell'avanguardia letteraria dichiarano o mostrano di essere influenzati dal cinema non solo nella sensibilità ma anche nella concreta scrittura. Mentre i registi, attraverso degli interventi teorici, si attribuiscono uno status che li allontana dal ruolo di professionisti che operano all'interno dell'industria cinematografica e li eleva invece ad artisti consapevoli della distinzione nei campi tradizionali fra arte pura e arte commerciale.

Grazie a tutte queste istanze di legittimazione, nella prima metà degli anni venti il cinema riuscì a penetrare in modo stabile nel mondo intellettuale e poi nelle frazioni colte della borghesia d'oltralpe. Questo fenomeno ebbe molta risonanza nel dibattito culturale italiano.

#### 4. Il critico cinematografico in Italia: dalla rivendicazione di indipendenza all'approdo sui quotidiani

Come in Francia, il processo di legittimazione artistica del cinema iniziò in Italia alla fine del primo decennio – significativi i contributi di Giovanni Papini (1907) e del già ricordato D'Annunzio – e proseguì nel successivo, quando la produzione italiana, nonostante l'esordio tardivo (1905), si impose rapidamente nei mercati mondiali. La collaborazione di D'Annunzio al kolossal storico *Cabiria* (1914) è

il caso più emblematico della strategia di nobilitazione adottata dall'industria cinematografica per attrarre la borghesia e ampliare la composizione sociale del pubblico.

Se in quegli anni si registrò una rilevante quantità di pubblicazioni di argomento cinematografico (si veda Welle 2013) e una notevole ampiezza di vedute nei discorsi teorici (si veda Casetti 2013), fra le riviste del settore aleggiava la consapevolezza che solo l'indipendenza economica avrebbe assicurato autonomia critica e rispettabilità sociale. Nel 1911 «Cinema» (da non confondere con la rivista omonima fondata nel 1936) si fece portavoce del disagio presente nelle redazioni causato dal dover dipendere direttamente o indirettamente dalle case di produzione (attraverso gli spazi pubblicitari, che coprivano buona parte delle pagine), facendo un appello agli esercenti – «gli unici in fondo ai quali importi un giudizio spassionato sugli avvenimenti cinematografici» (Anonimo 1911, 119) – invitandoli a sottoscrivere l'abbonamento in modo tale da permettere al periodico di diventare un dispositivo indipendente:

Ora, se sono in pochissimi a pagare l'abbonamento chi è che deve pagare le spese del giornale? Le devono pagare o gli editori o pure i noleggiatori col mezzo delle inserzioni di pubblicità a pagamento. Se, dunque, l'editore e il noleggiatore concorrono in così gran misura a sopportare le spese di una rivista come è possibile – e non sarebbe onesto d'altra parte – discutere con sincerità dei films che gli editori pubblicano e i noleggiatori distribuiscono. Come dire il fatto suo ad una casa la quale, essendo sovvenitrice sistematica di fondi, ha quasi il diritto di richiedere l'uso del giornale a suo favore (ivi, 120).

L'unica via d'uscita per ottenere autonomia era l'aumento e la fedeltà dei lettori. Se questa rivista mirava agli esercenti – rimanendo all'interno della poco stimata professione cinematografica – qualche anno più tardi, contemporaneamente alle crescenti ambizioni dei film prodotti, nacquero periodici che provarono a intercettare un pubblico proveniente da altri settori della società. È il caso di «Odiernismo», un quindicinale fondato nel 1914 da un gruppo di giovani letterati marginali. Le strategie che mise in atto per ottenere visibilità – dalla denuncia dell'affarismo industriale nel cinema alla campagna contro il futurismo – non sortirono però gli effetti sperati e dopo qualche mese il periodico chiuse i battenti.

Negli anni immediatamente successivi – tra il 1916 e il 1917 – nacque un fronte di riviste con dei requisiti che rendevano i loro intenti più credibili: «Apollon», «L'Arte Muta», «In Penombra» e «Cronache d'Attualità» (una rivista d'arte generosa con il cinema), fra le quali c'era un atteggiamento solidale, dovuto al comune desiderio di scrollarsi di dosso la cattiva reputazione della stampa del settore, testimoniato dallo scambio di collaboratori: da Fortunato Depero a Enrico Prampolini, da Sebastiano Arturo Luciani a Luigi Pirandello, ad Anton Giulio Bragaglia, direttore di «Cronache d'Attualità». La fisionomia non era comunque



la stessa e miravano a pubblici differenti: i lettori delle sedicenti «riviste d'arte cinematografica» (è il sottotitolo di «In Penombra») non erano i giovani intellettuali desiderosi di conoscere le novità artistiche di «Cronache d'Attualità», dove si parlava del neonato dadaismo e si pubblicava il manifesto di De Chirico *Noi Metafisici*, ma la piccola e media borghesia. Il modello era «Vogue»: una rivista di carta patinata, illustrata in modo raffinato. La collaborazione di figure prestigiose del campo letterario conferiva a questi periodici rispettabilità sociale, ma l'ampio spazio riservato alla pubblicità di film rendeva poco credibile l'autoproclamata indipendenza di giudizio.

Solo alla metà del decennio successivo avvenne lo sdoganamento artistico del cinema, quando le riviste letterarie – detentrici del monopolio di consacrazione estetica – ospitarono inchieste e interventi teorici, ma già alla fine degli anni dieci la percezione del nuovo mezzo era cambiata. «Ormai – scriveva Bruno Barilli (1919, 11) – tutti, senatori, scrittori, banchieri, bari, guitti, atleti, arcivescovi, imbrogliatori, belle donne e nani, tutti, proprio tutti, fanno ressa e clamore sul limitare dell'imbarcadere cinematografico. Una enorme immigrazione di barbari, di vandali e di etere nereggia da ogni orizzonte e urge verso questa Babele». Questa marcia alla conquista di nuove classi sociali generò altri effetti nell'intermediazione tra la produzione e il pubblico. Gli organi d'informazione che con maggior continuità orientavano l'opinione pubblica, i quotidiani, iniziarono ad aprire rubriche di recensioni cinematografiche, che facevano da guida al lettore in un territorio artistico sempre più socialmente accettabile. Se a procedere in avanguardia fu fin dalla nascita, nel 1922, il milanese «L'Ambrosiano» (si veda De Berti 1996) – fondato e diretto da un ex futurista –, fu l'autorevole «Corriere della sera» a conferire nel 1929 un pieno riconoscimento sociale al critico cinematografico<sup>4</sup>.

In quello spazio di tempo il processo di legittimazione entrò in una fase di accelerazione e si diffusero nuovi schemi di percezione e di valutazione dei film. Nel 1923 sia il neonato «Corriere Italiano» che il suo inserto «Galleria» aprirono una rubrica di recensioni. Quest'ultimo era stato lanciato come concorrente della «Letteratura», il supplemento culturale del «Corriere della sera», del quale il primo voleva diventare l'omologo nel campo fascista (Paoletti 1992, 21-23). Entrambi i progetti fallirono nel giro di pochi mesi. È tuttavia impressionante il capitale simbolico di cui disponeva il settore culturale. Lo dirigeva Ardengo Soffici – scrittore e pittore con trascorsi nei circoli avanguardistici parigini –, che coinvolse letterati e artisti sia legati alle avanguardie, come Bragaglia e Massimo Bontempelli, sia fautori del ritorno all'ordine, come Barilli, Vincenzo Cardarelli ed Emilio Cecchi, che avevano da poco chiuso la rivista «La Ronda».

<sup>4</sup> Sulle origini della critica cinematografica in Italia si vedano Ceretti (1939a,b,c), Viazzi (1956), Aa.Vv. (1976), Caldiron (1980), Brunetta (1993) e Pellizzari (2001).

Entrambe le rubriche furono affidate ad Alberto Savinio<sup>5</sup>. Scrittore e compositore (di lì a poco anche pittore), Savinio era un artista abituato a sconfinare nei generi e nei mezzi di espressione. Prima dell'arruolamento nell'esercito italiano durante la prima guerra mondiale, con il fratello Giorgio De Chirico aveva frequentato l'avanguardia parigina (ricevendone gli apprezzamenti di Apollinaire), nella quale il cinema, come si è visto, era stato prontamente assimilato. La sua visione del nuovo mezzo come «arte primitiva e ingenua» (Savinio 1924, 43), rimanda a quella fascinazione che in generale l'arte popolare e in particolare il cinema aveva esercitato nei circoli artistici in cui si era inserito negli anni dieci, e con i quali riprese saldamente i contatti nel 1926, quando si trasferì nuovamente nella capitale francese. Fu quindi l'ambiente avanguardistico parigino a fornire al critico del «Corriere Italiano» la cornice culturale per pensare il nuovo mezzo.

## 5. L'influenza di Croce e i limiti del *rayonnement* culturale francese

I tentacoli francesi raggiunsero anche altre, e più significative, istanze di legittimazione. Nel 1926, che si può considerare l'anno della svolta, un gruppo di riviste letterarie – «Il Baretto», «Il Convegno», «La Fiera Letteraria», «900» e «Solaria» – inserì il cinema in agenda e da allora occuparsene divenne una manifestazione di aggiornamento culturale per il mondo letterario italiano. Sono riviste nuove, europeiste e fortemente influenzate dal dibattito d'oltralpe. Sul modello parigino<sup>6</sup>, «Il Convegno» istituì quell'anno un cineclub. Circoli omologhi, pur faticosamente, sorsero negli anni successivi (per esempio, nel 1930, il Cine Club d'Italia a Roma), anche grazie al sostegno del regime fascista, che negli anni trenta si impegnò nell'istituzionalizzazione del cinema attraverso enti come la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e il Centro Sperimentale di Cinematografia.

Vediamo ora come alcune di queste riviste affrontarono il nuovo mezzo. Sul «Baretto», fondato dall'intellettuale liberale e antifascista Piero Gobetti (morto quell'anno a Parigi), Guglielmo Alberti pubblicò in giugno *Charlie Chaplin e «La Febbre dell'Oro»* (Alberti 1926). Aristocratico poliglotta, amico di Jacques Rivière (direttore della prestigiosissima «Nouvelle Revue Française») Alberti era

<sup>5</sup> Fra il 1° settembre 1923 e il 4 giugno 1924 Savinio tenne una regolare rubrica cinematografica sul «Corriere Italiano». Su «Galleria» uscirono tre articoli, due dei quali già parzialmente pubblicati sul quotidiano. Come dimostra la data dell'istituzione della rubrica, il «Corriere Italiano» (fondato nell'agosto 1923) si mostrò fin da subito sensibile al cinema: «Contrariamente agli usi di tutti gli altri quotidiani italiani che non parlano di cinematografo se non nella precisa forma di pubblicità pagata, il «Corriere Italiano» è venuto nella determinazione d'iniziare una *critica del cinematografo*, eguale per importanza e serietà a quanto si va facendo da anni e secoli per teatri di musica e per quelli di prosa». A. S. [Alberto Savinio], *Cinematografi*, «Corriere Italiano», 25 ottobre 1923 (cit. in Italia 2004, 357).

<sup>6</sup> La prima serata (14 dicembre 1926) ebbe non a caso un programma di film dell'avanguardia francese: *La folie des vaillants* di Dulac e *Entr'acte* di René Clair. Le proiezioni furono precedute da una conferenza del condirettore dei «Cahiers du mois» André Berge sui rapporti fra cinema e letteratura.

un cultore di letteratura francese ma «attratto da tanti interessi» (Fubini 1970, 52). A quest'altezza cronologica, tali caratteristiche non potevano non orientarlo al cinema. Prevedibilmente, si occupò di Chaplin, il beniamino degli intellettuali parigini. Ma è interessante osservare da che prospettiva lo analizzò. Lavorò sul tema della solitudine incarnata da Charlot. Per cercare di avanzare una spiegazione di questa scelta è opportuno un intermezzo.

Il dibattito estetico italiano della prima metà del Novecento si svolse fondamentalmente nell'alveo del neoidealismo, tanto che nel secondo dopoguerra si parlò polemicamente di «dittatura» culturale. Se ciò può essere ritenuto in una certa misura condivisibile per Giovanni Gentile – ministro della Pubblica Istruzione durante il fascismo, direttore della Scuola Normale di Pisa, ideatore dell'Enciclopedia Italiana, e via dicendo – non lo è per Benedetto Croce, nonostante la sua influenza sia stata su questo terreno molto superiore: antifascista, conquistò la sua egemonia non grazie alle istituzioni ma a suon di libri e articoli, pubblicati dalla casa editrice Laterza (per la quale diresse più collane) e sulla «sua» rivista «La Critica».

Croce si espresse – e positivamente – sul cinema solo nel 1948, quando ormai la sua influenza stava scemando. Ciò non significa che il suo pensiero non fosse circolato nei contributi teorici dei precedenti trent'anni. Affermare allora una posizione in modo legittimo sul terreno dell'estetica implicava far riferimento alla sua opera; perciò gli intellettuali che intendevano affrontare in modo credibile l'artisticità del cinema non potevano che confrontarsi con essa. Ma in che modo l'estetica crociana poteva guidare la riflessione sul cinema? E che ostacoli poteva porre al suo riconoscimento come forma d'arte? Il problema non era certo la dimensione tecnica, anche se di primo acchito concetti come “spirito”, “intuizione”, piano “trascendentale” e “circolo dei distinti” potrebbe farlo sospettare. Secondo Croce, infatti, i mezzi di espressione non devono essere presi in considerazione nella riflessione teorica, né in quella critica: l'attività estetica va intesa solo sul piano teoretico, non pratico: «Intuire è esprimere; e nient'altro (niente più, ma niente meno) che esprimere» (Croce 1902, 14). L'intuizione e l'espressione avvengono contemporaneamente, fanno tutt'uno, e l'estrinsecazione materiale, il concreto atto artistico non vanno considerati. Le intuizioni non sono appannaggio dell'artista: sono semplicemente più «vaste e complesse» (*ibidem*). E non ha alcun rilievo in che modo sono *materialmente* espresse: «Un epigramma appartiene all'arte: perché no una semplice parola? Una novella appartiene all'arte: perché no una nota di cronaca giornalistica? Un paesaggio appartiene all'arte: perché no uno schizzo topografico?» (ivi, 17).

Privi di comode classificazioni, come possiamo identificare l'opera d'arte? Per Croce si deve anzitutto individuarvi la «personalità» dell'artista: «La critica d'arte sembra consistere tutta nel determinare se una personalità vi sia, nell'opera d'arte, e quale sia. Un'opera sbagliata è opera incoerente, nella quale cioè non si

attua una personalità unica, ma molte disgregate e cozzanti, ossia effettivamente nessuna» (Croce 1910, 18). Il filosofo non si riferisce alla personalità empirica ma al sentimento dominante nell'opera, che chiama «personalità poetica». Di fatto, però, nei saggi critici fa riferimento anche alla prima, poiché, riducendo all'unità la personalità poetica – non in una sola opera ma nel corpus di un poeta – definisce Ludovico Ariosto il poeta dell'Armonia e Stendhal quello della Passione. Ora, si ha l'impressione che Alberti, seguendo questi principi, abbia fatto di Chaplin il poeta della Solitudine.

La presenza degli strumenti crociani qui è sottotraccia. Esplicita è invece in un influente articolo firmato da Antonello Gerbi e pubblicato nell'ottobre di quell'anno sul «Convegno», una rivista milanese fortemente segnata dalle esperienze culturali parigine, come si è detto.

L'influenza del dibattito d'oltralpe<sup>7</sup> è evidente fin dal titolo dell'articolo: *Teorie sul Cinema (A proposito di un «Cabier du Mois»)*. La disamina di questo fascicolo occupa molto spazio in un intervento che ambisce a convincere i lettori della dignità artistica del nuovo mezzo. In tutta la trattazione, però, Gerbi non usa strumenti estetici di marca francese. La cassetta degli attrezzi è fornita dalle «Officine Benedetto Croce, Napoli-Bari, mod. 1902» (Gerbi 1926, 28).

Gerbi era un avvocato e storico delle idee di ventidue anni, proveniente dall'alta borghesia ebraica livornese e nipote del deputato socialista Claudio Treves. Fin dall'infanzia residente a Milano, era molto vicino al filosofo, che gli pubblicò la tesi di laurea (Gerbi 1928). Nell'articolo l'autore vuole fare chiarezza sui presupposti teorici del cinema, servendosi dei ben oliati strumenti del maestro. Prevedibilmente, afferma che «arte sono le opere, non i mezzi tecnici con cui le opere son prodotte» (Gerbi 1926, 28) e che «la bellezza è sempre opera dell'artista» (ivi, 29). Si chiede allora se un artista possa «avere delle intuizioni cinematografiche» (*ibidem*): se cioè possa percepire cinematograficamente. Afferma che è possibile se le parti fondamentali di un film – sceneggiatore, regista e attore principale – sono riunite in un'unica persona, come nel caso di Chaplin. Fa riferimento anche a Douglas Fairbanks, nonostante nel *Ladro di Bagdad*, cui si riferisce, sia solo attore. Ad ogni modo, essi

han potuto riunire in sé tutte le parti perché per la lunga pratica padroneggiavan perfettamente la tecnica della pellicola, perché da anni vivevan nel cinema e per il cinema, ne conoscevan le risorse e i limiti, e *dovevan* quindi sentire e ideare e intuire *cinematograficamente*, avere cioè delle visioni artistiche complesse in cui entravan come elementi materiali il gioco

<sup>7</sup> Questa condizione di subalternità si prolungò negli anni successivi. Umberto Barbaro, introducendo la sua traduzione del volume *Il soggetto cinematografico* del regista e teorico sovietico Vsevolod Pudovkin, scriveva nel 1932: «c'è purtroppo da deplorare che all'*Enmerreffé* [«Nouvelle Revue Française»] abbiano idee così poco chiare in fatto di estetica e che, di conseguenza, anche quelle dei nostri intellettuali siano ancora un po' confuse» (Barbaro 1932, 4).

delle luci, l'espressione degli attori, la serie delle immagini, la forma degli ambienti, la velocità dei passaggi e cento altre veramente imponderabili particolarità (ivi, 30-31).

Per utilizzare la terminologia crociana, personalità poetica e personalità empirica devono coincidere. I casi della *Febbre dell'oro* e del *Ladro di Bagdad* lo stanno a dimostrare: «Tutto era affidato all'unico creatore. E così dev'essere». Aggiunge ironicamente:

Forse un giorno apparirà tanto assurda la divisione del lavoro adesso generalmente in uso, quanto ci sembrerebbe assurda oggi una associazione di poeti, uno dei quali avesse le idee, un altro cercasse le immagini, un terzo scegliesse le rime, un quarto fosse addetto alle cesure, e così via. La divisione del lavoro è la stimate dell'industrialismo: il primo seme della bruttezza (ivi, 31).

Per Gerbi non è possibile produrre opere d'arte collettivamente. Se più personalità empiriche lavorano alla stessa opera non potranno fondersi in modo tale da far sì che la personalità poetica diventi «unica».

Il fatto che Chaplin riunisca le funzioni centrali nella realizzazione di un film permette a Gerbi di avvicinare la figura del regista a quella dell'autore tradizionale e di collocare nel cuore del dibattito estetico un oggetto culturale volgare nobilitandolo con gli strumenti legittimi nel campo filosofico italiano.

Questo esempio mostra come la questione dell'influenza culturale francese non si possa semplicemente leggere con la categoria del *rayonnement* culturale, come un flusso lineare che non incontra resistenze. Nonostante il cinema fosse entrato nelle preoccupazioni di alcuni scrittori italiani già all'inizio del secolo, diventò una posta in gioco rilevante nel campo letterario solo alla metà degli anni venti grazie al dibattito e alle istanze di legittimazione francesi. Usando il paradigma centro-periferia, si può dire che se per molti giovani letterati la spinta decisiva a prendere seriamente in considerazione il cinema arrivò dal centro, affinché ciò potesse produrre un effetto durevole nella periferia era indispensabile l'uso degli strumenti estetici ritenuti *localmente* più legittimi, che non coincidevano con quelli vigenti nel centro (in Francia l'*Estetica* di Croce fu tradotta due anni dopo l'uscita in Italia e il più tardo *Breviario di estetica* nel 1923, ma questi testi, a differenza che in Germania, in Gran Bretagna o negli Stati Uniti, non riuscirono a incidere sul dibattito filosofico).

## 6. Categorie estetiche crociane nella pratica recensoria

Gli interventi di Alberti e di Gerbi servirono a rompere il ghiaccio, ma è nell'attività recensoria che possiamo verificare come si cercò di inculcare lo strumentario

crociano negli schemi di percezione e di valutazione dei lettori-spettatori borghesi. È qui che l'intermediazione si manifestò con più efficacia.

Un caso esemplare in questo senso – ma anche, più in generale, per accertare l'istituzionalizzazione della critica in Italia (si veda Casetti 1979) – è la rubrica avviata nella «Fiera Letteraria» nel dicembre dello stesso anno e affidata a Piero Gadda Conti, che in quel periodo stava organizzando l'apertura del cineclub del «Convegno» con Gerbi, Ettore M. Margadonna ed Enzo Ferrieri.

Questa rivista, ispirata a «Les Nouvelles Littéraires», intendeva rivolgersi a un pubblico più ampio rispetto a quello tradizionale<sup>8</sup> e mirava a contrastare la perdita di centralità subita dal letterato nella società di massa dando spazio a nuovi fenomeni sociali come il cinema. Tra le diverse tipologie testuali adottate per parlarne – dall'intervento teorico alla poesia – la più significativa è la recensione. Nella rubrica «Cinelandia» il lettore, vedendo regolarmente le recensioni dei film accanto a quelle degli spettacoli teatrali e musicali, si abituò ad abbandonare il pregiudizio sul nuovo mezzo e a lasciarsi guidare in un'offerta cinematografica sempre più vasta e caratterizzata dai dispositivi commerciali delle major hollywoodiane.

Gadda Conti si occupò della rubrica per tutta la durata della «Fiera»<sup>9</sup>. Nato nel 1902, proveniente da una famiglia dell'alta borghesia milanese, si laureò in giurisprudenza, ma fin da giovanissimo entrò a far parte della vivace vita culturale milanese. All'atto di scrivere la prima recensione cinematografica, nonostante la giovane età, era quindi un nome già noto nella «repubblica delle lettere» nazionale. Lo scrittore trasferiva su una pratica spettacolare in via di legittimazione il proprio prestigio. Quello che maggiormente contribuiva a nobilitare l'operazione era il riferimento all'estetica crociana. Che nei testi non troviamo espressamente richiamata come nel saggio di Gerbi, bensì sottotraccia, come in Alberti.

Gadda Conti predilige l'equilibrio e l'armonia sorretti dal sentimento dell'autore, per quello che era «classico» agli occhi di Croce, e si poteva riconoscere nel cinema di Chaplin. Come successivamente un teorico di formazione crociana come Ragghianti (1933), valorizza l'autonomia del linguaggio cinematografico, purché non si concretizzi in sperimentalismo fine a se stesso. Memore della distinzione crociana poesia/non poesia, isola dei frammenti poetici all'interno dei film, rendendoli oggetto di raffinate *ékpphraseis* in cui il critico indossa i panni dello scrittore e si impegna in un corpo a corpo con l'immagine filmica, renden-

<sup>8</sup> Il direttore Umberto Fracchia, nell'editoriale del primo numero, lo disse chiaramente: la «Fiera» vuole essere «un giornale che sia letto dal maggior numero di persone» (Fracchia 1925, 1).

<sup>9</sup> 5 dicembre 1926-2 dicembre 1928. Il periodico riprese le pubblicazioni con il titolo «L'Italia Letteraria» (7 aprile 1929) e la rubrica fu affidata, oltre a critici sotto pseudonimo, ad Alberto Cecchi, Raffaello Matarazzo, Nicola Chiaromonte, Ruggero Orlando e Dario Sabatello, fino al 29 novembre 1936 (le pubblicazioni continuarono con la nuova testata «Meridiano di Roma»).

dola degna di ciò che fino ad allora era stato riservato all'arte figurativa (si veda Andreazza 2008, 156-162).

È mobilitando queste categorie estetiche che il critico, forte del suo capitale culturale, svolgeva il suo ruolo di intermediazione. Trattandosi di schemi di percezione e di valutazione diffusi nella critica letteraria il lettore si trovava inserito in una cornice culturale familiare, rassicurante. In questo modo, però, il nuovo mezzo veniva addomesticato, ingabbiato. Se da un lato Gadda Conti espandeva il concetto di arte, dall'altro, servendosi di categorie pensate per le forme di espressione tradizionali, riduceva la portata innovativa del film, lo trasformava in un romanzo fatto di immagini creato da una sola persona.

## 7. L'omologia strutturale fra critico e lettore: Filippo Sacchi e il «Corriere della sera»

Tutto questo è ancora più evidente nella rubrica di recensioni istituita nel 1929 dal «Corriere della sera», il quotidiano più venduto<sup>10</sup> e autorevole in Italia. Tradizionale organo della borghesia liberale, nel 1925 il «Corriere» aveva subito dal regime le dimissioni forzate del direttore Luigi Albertini. La successiva fascistizzazione aveva ricevuto un'accelerazione nel settembre 1929 con l'approdo alla direzione di Aldo Borelli (Murialdi 2008, 67). Il nuovo orientamento politico, tuttavia, non generò perdite di lettori. In linea con gli auspici del regime, Borelli avviò una moderata modernizzazione del giornale, che lambì le pagine culturali anche se non al punto da modificare nella sostanza il loro caratteristico indirizzo conservatore (Murialdi 2008, 92).

Si inserisce in questo quadro la «Rassegna cinematografica», istituita nel 1929. Questa rubrica, prima settimanale poi quotidiana, «diventa nel giro di pochi anni un modello di particolare vivacità e freschezza, destinato a lasciare il segno in più generazioni di spettatori, contribuendo a fondare il giornalismo cinematografico» (Caldiron 2006, 481). Fino al 1941 ne fu responsabile Filippo Sacchi.

Nato nel 1887 a Vicenza, laureato in letteratura greca all'Università di Padova, collaboratore del settimanale «L'intesa liberale», Sacchi era giunto nel 1914 al «Corriere» grazie alla frequentazione del salotto di Antonio Fogazzaro, suo concittadino. La rapida carriera come inviato speciale si era interrotta con l'ascesa del fascismo: nel 1926, denunciato a Mussolini come «ribelle» (Sacchi 1962, 328), era stato prima licenziato dal «Corriere» e poi radiato dall'albo dei giornalisti. Ciononostante, nel 1929 Sacchi riuscì a tornare al «Corriere» inaugurando la rubrica cinematografica. Non essendo iscritto al sindacato fascista dei giornalisti e pub-

<sup>10</sup> Nel 1926 la tiratura media del quotidiano era di 440.500 copie, nel 1930 di 580.000 (Murialdi 2008, 15 e 92).

blicisti, fino al 1933 non poté firmare gli articoli, che uscirono anonimi. Poi il suo nome divenne un punto di riferimento per il lettore del quotidiano. Il giornalista Domenico Meccoli ha affermato:

Nego che il critico cinematografico faccia il successo o l'insuccesso di un film. Ci sono stati rarissimi casi di critici che hanno avuto questo potere. Uno di questi era, negli anni trenta, Filippo Sacchi: con una critica favorevole riempiva le sale, con una sfavorevole le vuotava. Dopo di lui non conosco nessun altro che abbia avuto questo potere (Meccoli cit. in Marcarini 2000, 25).

Sacchi non era arrivato a esercitare questo potere attraverso una competenza specifica. Dopo essere stato licenziato dal «Corriere», si era occupato un po' di cinema per il settimanale «L'Illustrazione Italiana», ma questa breve collaborazione non ne aveva fatto uno specialista. Anzi, fino al ritorno al «Corriere», era «andato molto poco al cinema» (Sacchi 1962, 328). L'istituzione della rubrica fu un espediente cui ricorse l'amministratore del quotidiano Eugenio Balzan, al quale era legato, per farlo riassumere.

Ma l'impreparazione non era importante. Per valutare un oggetto in via di legittimazione in un grande quotidiano non era necessaria una competenza specifica. Nel caso di Sacchi, decisivi furono il capitale culturale (la solida formazione umanistica) e quello simbolico accumulato nella sua onorata, anche se accidentata, carriera di giornalista. Queste due forme di capitale costituirono due risorse più che sufficienti per renderlo credibile come critico cinematografico.

Le parole che seguono di Dino Buzzati danno un'idea dell'effetto generato dalla rubrica:

Mi ricordo benissimo nel lontano 1929 lo *choc* provocato a Milano e anche tra noi redattori del giornale dalle prime critiche cinematografiche di Filippo Sacchi pubblicate dal «Corriere della sera». [...] negli anni venti il cinematrografo presso i benpensanti era ritenuto per lo più uno svago per ragazzi discoli che bigiavano la scuola, per cameriere e reclute in libera uscita [...]. Ma lo stupore e il quasi scandalo furono dissipati in poche settimane (Buzzati cit. in Marcarini 2000, 17).

Se lettori e giornalisti del «Corriere» si trovarono inizialmente disorientati di fronte allo spazio concesso a una forma di spettacolo ancora connotato come popolare, essi furono rapidamente rassicurati dal prestigio del novello critico e, evidentemente, dalle categorie impiegate nelle recensioni. Sacchi era portatore dello «sguardo legittimo [che] salva, per così dire, tutto quello che illumina» (Bourdieu 1979b, 336). Ma era nel contempo uno di loro – non era l'avanguardista Savinio che scriveva di cinema nella prima metà del decennio. «Secondo la legge che vuole che non si predichi che ai convertiti, un critico può avere “influenza” sui suoi lettori nella misura in cui essi gli concedono questo potere in quan-



to strutturalmente conformi a lui nella visione del mondo sociale, nei gusti e nell'habitus» (Bourdieu 1979a, 267<sup>11</sup>). Fu questa omologia a creare la complicità fra critico, giornalisti e lettori, la quale a sua volta neutralizzò lo scetticismo verso una pratica sociale in via di legittimazione.

Apriamo una parentesi. E se un critico si fosse rivolto a diversi tipi di lettori? Non era il caso di Sacchi ma di Margadonna, che tra la fine degli anni venti e la fine degli anni trenta scrisse in varie sedi centinaia di articoli. Le collaborazioni quantitativamente più significative furono con due periodici Rizzoli: «Comoedia» e «Cinema Illustrazione». Il primo era una rivista consacrata principalmente al teatro, un'arte che presupponeva (quantomeno per molte delle pièce affrontate) uno spettatore e quindi un lettore colto. Il secondo era un rotocalco popolare che, come si evince dal titolo, si occupava esclusivamente di cinema e valorizzava l'apparato illustrativo: una rivista da guardare prima ancora che da leggere. Margadonna qui scrisse sotto pseudonimo o firmandosi con tre asterischi. L'atteggiamento verso il lettore era di conseguenza diverso. Con il primo creò un legame di complicità proponendo, nella forma del saggio, problemi di estetica, di politica industriale, aggiornamenti sulla produzione americana e su quella d'avanguardia (che da buon crociano non apprezzava), ecc. Con il secondo, invece, costruì un rapporto asimmetrico, assumendo una postura pedagogica attraverso la quale si autorappresentava come un missionario intento a evangelizzare un popolo primitivo, al quale dava bonariamente del tu. Margadonna riproduceva in questo modo l'ordine sociale incorporato nell'infanzia, vissuta da privilegiato in un piccolo borgo abruzzese in cui la stratificazione sociale era molto rigida (Andreazza 2013, 11-13).

Ora torniamo a Sacchi e vediamo come lavorava. Fin dai primi articoli emerge una concezione autoriale della nuova arte. Pur non trascurando altri aspetti – dalla recitazione al doppiaggio –, il regista è spesso al centro del suo discorso: è con lui che fa i conti per formulare un giudizio. Parlando di Murnau tratteggia una figura di artista puro, estraneo alle logiche industriali:

Il grande, romantico, nordico Murnau di *Faust* era ancora intero in *Aurora*, ma qui [*I quattro diavoli*] si capisce che sotto la pressione formidabile di tanti coefficienti diversi, tradizioni di produttori, esigenze di pubblico, necessità di mercato, egli stia orientandosi, senza ancora riuscire ad assimilarla del tutto, verso una maniera più oggettiva, più diretta, e in un certo senso più meccanizzata di narrazione: maniera che ha pure i suoi pregi grandissimi, ma che lo allontana naturalmente dalla sua, tutta risposdenze e risonanze evocatorie: specie di *vague* che Murnau ha introdotto nel cinematografo, pressapoco come Chateaubriand lo aveva introdotto in letteratura! (Sacchi 1929, 42).

<sup>11</sup> Questa frase non è presente nell'edizione italiana della *Distinzione*.

Attraverso il paragone nobilitante con un grande scrittore (precursore del romanticismo francese), Sacchi intende chiarire che la qualità di un regista, e quindi di un film, va rintracciata nel suo stile. Recensendo *Il nostro pane quotidiano*, ancora di Murnau, scrive che «questo film avrà pure dei gravi errori di intreccio e di continuità, avrà squilibri, sconcordanze formali, ma ha una dote che in questo universale standardizzarsi di maniere è sacra: individualità, personalità, forza di stile inconfondibile» (Sacchi 1930, 44). Se questi elementi – che l'estetica crociana contribuiva a diffondere – sono facilmente individuabili nei grandi maestri, non significa che Sacchi rivolga solo loro l'attenzione – un critico quotidianista non poteva comunque permetterselo. Se consideriamo le recensioni ai film italiani vediamo come descriva finemente lo stile di registi anche solo di buon mestiere come Mario Mattoli o Amleto Palermi (Sacchi 1936 e 1938) e come segua con attenzione gli emergenti, da Alessandro Blasetti a Mario Camerini, da Carlo Ludovico Bragaglia a Goffredo Alessandrini, da Raffaello Matarazzo a Roberto Rossellini. È commentando i film più riusciti delle giovani leve che fornisce al lettore un'idea precisa del suo gusto e della sua personalità. Le parole *equilibrio/equilibrato, proporzione, misura, armonico, umanità/umano, sincerità/sincero, spontaneo, vivo, freschezza/fresco, semplicità, autenticità* rimandano al suo concetto classico dell'arte, da ricondurre alla sua salda cultura umanistica, ma condiviso da Croce.

Sacchi, come Gadda Conti, mise in atto una strategia di nobilitazione/normalizzazione per vincere lo scetticismo che ufficialmente manifestavano le frazioni più tradizionaliste della borghesia verso il nuovo mezzo. Ufficialmente, perché proprio per la sua natura conservatrice è difficile pensare che il «Corriere» vedesse nell'istituzione di una rubrica di recensioni cinematografiche un'operazione trasgressiva. È più probabile che, consapevole dell'ampliamento della composizione sociale del pubblico delle sale – la spesa degli italiani per il cinema passò da 150 nel 1924 a 365 milioni nel 1929 (Corsi 2003, 399) – il giornale ritenesse di fornire un utile servizio di orientamento.

Per i lettori del quotidiano milanese la frequentazione delle sale cinematografiche non comportava una perdita di distinzione sociale, diventava solo più «intima». Qualche anno prima, a proposito di Chaplin, Gadda Conti aveva scritto che mentre «la maggioranza delle folle domenicali ved[e] in lui soprattutto un donatore di risate», una minoranza «più smaliziata si renderà, invece, una più approfondita ragione della natura essenzialmente melanconica e nostalgica della sua arte» (Gadda Conti 1927c, 5). Ovviamente, a questa minoranza apparteneva il lettore della «Fiera». Sacchi fece la stessa cosa: favorì una conversione dello sguardo che a lungo termine avrebbe condotto all'onnivorismo culturale (Peterson e Kern 1996) che caratterizza il pubblico colto contemporaneo.

Abbiamo visto che il lavoro del critico più influente degli anni trenta si orientò non solo ad ampliare il concetto di arte per il pubblico borghese, ma

anche a riprodurre un ordine culturale, consistente in una visione classicistica e conservatrice degli oggetti estetici. Se ci rivolgiamo ad altri noti critici troviamo un quadro simile. Mario Gromo della «Stampa», il secondo quotidiano per vendite e prestigio, era un letterato gobettiano di formazione crociana, come il maestro. E crociano era anche Sandro De Feo del «Messaggero», il giornale più letto della capitale<sup>12</sup>.

## 8. Fuori dal perimetro crociano

La critica cinematografica era dunque interamente assoggettata al crocianesimo? Niente affatto. Sebbene in una posizione minoritaria, circolavano teorie attente ad aspetti estranei alle preoccupazioni dei crociani, come la dimensione tecnologico-mediale (si veda Bioni e Costa, 260-262) o il carattere collettivo del lavoro cinematografico, come nel caso di Umberto Barbaro. Marxista, quest'ultimo concepiva il nuovo mezzo come un'arte di collaborazione destinata al popolo per rovesciare l'ordine sociale imposto dalla borghesia:

Sarà cioè la cinematografia, quando avrà raggiunto il livello che le compete, a infliggere il colpo di misericordia alla civiltà di ieri, oggi ormai evidentemente in tutto il mondo putrefatta, e a segnare *la fine dell'era borghese*. E tutti si accorgeranno allora che l'invenzione di un mezzo di espressione così potente e così universale è uno dei fatti più importanti dell'alba grigia del XX secolo (Barbaro 1934, 442).

Queste parole non si trovano scritte sulla «Ruota dentata», l'effimera rivista d'avanguardia comunista animata da Barbaro nel 1927, bensì sul settimanale «Quadrivio», diretto da Telesio Interlandi, molto legato a Mussolini. Niente di strano, perché quelle idee potevano appartenere a un fascista di sinistra o a un giovane dei GUF. Ma erano idee che il regime, nonostante la svolta corporativa e la campagna antiborghese degli anni trenta, teneva ai margini, confinandole in fogli poco visibili.

Il luogo in cui le idee di Barbaro ebbero più effetti fu il Centro Sperimentale di Cinematografia. Istituito nel 1935 con l'obiettivo di formare una nuova generazione di professionisti del cinema, il CSC fu affidato a Luigi Chiarini, vicedirettore di «Quadrivio» ed ex compagno di scuola di Barbaro, che ingaggiò l'amico come docente. In questo luogo separato dalla società, Barbaro ebbe modo di trasmettere il suo magistero ad allievi come Michelangelo Antonioni e Giuseppe De Santis: la generazione che si affacciò nell'agone critico durante la guerra attraverso la rivista «Cinema» e che ebbe un ruolo da protagonista nella stagione neorealista.

<sup>12</sup> La tiratura media della «Stampa» era di 169.000 copie nel 1929 (Murialdi 2008, 65) e di 300.000 nel 1934; in quest'ultimo anno quella del «Messaggero» era superiore alle 100.000 copie (ivi, 120).

Nel corso del tempo si creò un corpo di specialisti con tutti i crismi, che crebbe notevolmente nel dopoguerra. La diffusione della cinefilia generò una domanda di riviste specializzate di vario orientamento e lo spazio della critica si configurò sempre più come un campo, con le sue modalità di funzionamento, le sue gerarchie e le sue poste in gioco.

## 9. La competenza specifica come variabile dell'intermediazione culturale

Questo processo non ha avuto contraccolpi rilevanti sulla critica nei quotidiani, la quale, quanto a capitale culturale dei recensori, non è cambiata molto dai tempi di Sacchi: «Non si chiedeva [...] né si è mai chiesto al critico cinematografico dei quotidiani di possedere in partenza una competenza specifica» (Brunetta 1993, 205-206). È un discorso che vale anche per i settimanali di cultura. Pensiamo alla storica rubrica di recensioni dell'«Espresso» – settimanale rivolto alla borghesia progressista – tenuta prima da Alberto Moravia, poi da Enzo Siciliano, un altro scrittore, e successivamente da Lietta Tornabuoni, diventata critico della «Stampa» dopo una brillante carriera interna come inviata. Fin dai tempi di Sacchi, del resto, il prestigio accumulato nel campo giornalistico è sempre stato un titolo spendibile per scrivere di cinema. Per concludere con «L'Espresso», ora questa rubrica è tenuta dall'ex critico del «Sole 24 ore» Roberto Escobar, un professore di filosofia politica.

Le invasioni di campo non sono comunque una peculiarità italiana. Nel 2000 il «New York Times», il quotidiano più prestigioso del mondo, ha assunto come recensore di film il critico letterario A.O. Scott per un articolo su Martin Scorsese pubblicato sul *webzine* «Slate» (Scott 1999) – cosa che ha sorpreso lo stesso Scott (Boyd 2014).

Se i confini di tutti i campi culturali sono permeabili, quelli della critica cinematografica lo sono in modo particolare. È un fenomeno strettamente legato alla legittimità artistica di cui dispone il cinema: nonostante già negli anni venti il processo di nobilitazione estetica avesse raggiunto dei risultati importanti, la successiva accumulazione di capitale simbolico non è stata tale da ridurre in modo significativo il divario con le arti tradizionali. La minor autonomia dal campo economico rispetto a queste ultime e l'assenza dai programmi scolastici ne hanno rallentato il processo. Se il primo aspetto ha impedito al film di togliersi di dosso l'immagine di merce per il grande pubblico, comprensibile da tutti senza particolari sforzi cognitivi – «fatica senza fatica» (Debenedetti 1931, 9)<sup>13</sup> –, il secondo ha impedito al cinema non solo di essere percepito, attraverso il riconoscimento

<sup>13</sup> Così l'autore descrive la più diffusa percezione del cinema dai primi anni del secolo in poi.

dello Stato, come arte a pieno titolo, ma anche una generalizzata riflessione sulla complessità del suo linguaggio.

Il risultato è la permanenza in vari settori del pubblico di un'idea del film come prodotto che non richiede una competenza specifica per essere valutato. E qui torniamo al punto di partenza. Secondo Smith Maguire e Matthews essa costituisce la peculiarità dell'intermediario culturale. Il caso rappresentato dal critico cinematografico dimostra che questa tesi è condivisibile solo se si sceglie come punto di osservazione il polo delle riviste specializzate. Se invece si considera la stampa generalista che ancora oggi contribuisce a generare il senso comune estetico della borghesia colta si vede come le cose non stiano necessariamente così. Il bisogno o meno di competenza specifica dipende dalla legittimità concessa all'arte in questione dal pubblico cui il critico si rivolge. La competenza specifica è pertanto una variabile, non una costante, dell'intermediazione culturale. E in quanto tale è un efficace indicatore della legittimità di un mezzo espressivo in un dato momento. Lo prova il fatto che mentre è raro leggere recensioni di romanzi scritte da non letterati, è tradizionalmente facile imbattersi in articoli sulle arti visive firmati da non specialisti, in particolare scrittori – da Alberto Arbasino a John Updike. Questo si spiega con il recente – se si considera l'antichità del rapporto – processo di emancipazione della pittura dai letterati, che, come si è ricordato, per molto tempo hanno conservato un grande potere esegetico e valutativo in questo terreno. Un potere esercitato grazie ai quarti di nobiltà culturale accumulati nei secoli, che al tempo stesso hanno reso la letteratura un'arte che richiede «naturalmente» una competenza specifica per essere valutata.

## Bibliografia

- Aa.Vv. (1976) *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, vol. I, Pesaro, Ufficio Documentazione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema.
- Alberti, G. [firmato Oreste] (1926) *Charlie Chaplin e La Febbre dell'Oro*, in «Il Baretto», 3 (6), p. 92.
- Andreazza, F. (2008) *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Roma, Bulzoni.
- Andreazza, F. (2013) *Cinema arte popolare*, in E.M. Margadonna, *Il cinema negli anni Trenta. Saggi, articoli, racconti*, a cura di F. Andreazza, Firenze, Le Lettere.
- Anonimo (1911) *Il giornalismo cinematografico*, in «Cinema», 1 (13); in C. Camerini e R. Redi (a cura di), *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980.
- Abel, R. (1984) *French Cinema. The First Wave 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press.
- Bakker, G. (2008) *Entertainment Industrialised. The Emergence of the International Film Industry, 1890-1940*, Cambridge, Cambridge University Press (2011).
- Barbaro, U. (1932) *Prefazione*, in V. Pudovkin, *Il soggetto cinematografico*, Roma, Le Edizioni d'Italia; con il titolo *Pudovkin e la teoria cinematografica* in U. Barbaro, *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, a cura di L. Quaglietti, Roma, Editori Riuniti, 1960.

- Barbaro, U. (1934) *Abbasso il cinematografo*, in «Quadrivio», 2 (37); in U. Barbaro, *Neorealismo e realismo*, a cura di G. P. Brunetta, vol. II, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- Barilli, B. (1919) «*Fantasia bianca*» di Vittorio Gui al Costanzi, «Il Tempo», 27 novembre; in B. Barilli, *Lo spettatore stralunato. Cronache cinematografiche*, a cura di C. Bragaglia, Parma, Pratiche, 1982.
- Bertellini, G. (a cura di) (2013) *Italian Silent Cinema: A Reader*, New Barnet, John Libbey.
- Beylie, C. (1997) 1895-1930, in M. Ciment e J. Zimmer (a cura di), *La critique de cinéma en France. Histoire, anthologie, dictionnaire*, [Paris], Ramsay.
- Bisoni, C. e Costa, A. (2011) *Teorie del cinema ed estetica delle arti*, in P. Bertetto (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. I *Uno sguardo d'insieme*, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero.
- Bordwell, D. (1980) *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*, New York, Arno.
- Boschetti, A. (2001) *La poésie partout. Apollinaire homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil.
- Bourdieu, P. (1979a) *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit (2003).
- Bourdieu, P. (1979b) *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1983 (2001).
- Boyd, N.A. (2014) *Nicholas Alexander Boyd Opens the World of A.O. Scott*, in «NY Arts Magazine», <http://www.nyartsmagazine.com/?p=16812>, ultimo accesso 16 maggio 2014.
- Brunetta, G.P. (1993) *Storia del cinema italiano*, vol. II, Roma, Editori Riuniti.
- Brunetta, G.P. (2013) *Il ruggito del Leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Venezia, Marsilio.
- Caldiron, O. (1980) *La paura del buio. Studi sulla cultura cinematografica in Italia*, Roma, Bulzoni.
- Caldiron, O. (2006) *Geografie della critica*, in O. Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V 1934-1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero.
- Canosa, M. (a cura di) (2001) *Cinéma. La creazione di un mondo*, Recco, Le Mani.
- Casetti, F. (1979) *Nascita della critica*, in R. Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Venezia, Marsilio.
- Casetti, F. (2013) *Italy's Early Film "Theories": Borders and Crossings*, in Bertellini (2013).
- Ceretti, E. (1939a) *Storia della critica cinematografica in Italia*, in «Cinema», 4 (61), pp. 8-9.
- Ceretti, E. (1939b) *Storia della critica cinematografica in Italia*, in «Cinema», 4 (62), pp. 45-46.
- Ceretti, E. (1939c) *Storia della critica cinematografica in Italia*, in «Cinema», 4 (63), pp. 89-90.
- Corsi, B. (2003) *Il cinema italiano in cifre*, in G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi.
- Croce, B. (1902) *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Laterza, Bari (1965).
- Croce, B. (1910) *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, in B. Croce, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza (1966).
- Debenedetti, G. (1931) *Gli intellettuali e il cinema*, in G. Debenedetti, *Al cinema*, a cura di L. Micciché, Venezia, Marsilio, 1983.
- De Berti, R. (1996) *La critica cinematografica nei quotidiani: «L'Ambrosiano»*, in R. De Berti (a cura di), *Un secolo di Cinema a Milano*, Milano, Il Castoro.
- Fracchia, U. [anonimo] (1925) *Esistere nel tempo*, in «La Fiera Letteraria», 1 (1), p. 1.
- Fubini, M. (1970) *Le letture di Alberti*, in P. Benedetto (a cura di), *Omaggio a Guglielmo Alberti*, Biella, Tipografia Unione Biellese.
- Gadda Conti, P. [firmato Piero Gadda] (1927a) *Faust*, in «La Fiera Letteraria», 3 (7), p. 5.

- Gadda Conti, P. [firmato Piero Gadda] (1927b) *Nostramo. Naja*, in «La Fiera Letteraria», 3 (10), p. 5.
- Gadda Conti, P. [firmato Piero Gadda] (1927c) *Il pellegrino con Charlot*, in «La Fiera Letteraria», 3 (18), p. 5.
- Gadda Conti, P. [firmato Piero Gadda] (1928a) *Giorno di paga con Charlot*, in «La Fiera Letteraria», 4 (10), p. 4.
- Gadda Conti, P. [firmato P. G.] (1928b) «Cinema puro» al «Convegno», in «La Fiera Letteraria», 4 (13), p. 6.
- Gadda Conti, P. (1969) *Con Enzo Ferrieri ai tempi del «Convegno»*, in «L'osservatore politico letterario», 15 (3), pp. 13-25.
- Gauthier, C. (1999) *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC-École des Chartes.
- Gerbi, A. (1926) *Teorie sul Cinema (A proposito di un «Cahiers du mois»)*, in «Il Convegno», 7 (10); in A. Gerbi, *Preferisco Charlot. Scritti sul cinema (1926-1933)*, a cura di G. P. Brunetta e S. Gerbi, Torino, Aragno, 2011.
- Gerbi, A. (1928) *La politica del settecento. Storia di un'idea*, Bari, Laterza.
- Italia, P. (2004) *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore (1915-1925)*, Palermo, Sellerio.
- Jameson, F. (1991) *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. Roma, Fazi, 2007.
- Janni, E. (1908) *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, «Corriere della sera», 29 maggio; in G. Oliva (a cura di) *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Lanciano, Carabba, 2002.
- Karpik, L. (2007) *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard.
- Lash, S. e Urry, J. (1987) *The End of Organised Capitalism*, Cambridge, Polity.
- Lash, S. e Urry, J. (1994) *Economies of Signs and Space*, London, Sage.
- Lee, H.-K. (2012) *Cultural Consumers as «New Cultural Intermediaries»: Manga Scanlators*, in «Arts Marketing: An International Journal», 2 (2), pp. 131-143.
- McFall, L. (2002) *What About the Old Cultural Intermediaries? An Historical Review of Advertising Producers*, in «Cultural Studies», 16 (4), pp. 532-552.
- Marcarini, E. (2000) *Introduzione*, in Sacchi (2000).
- Moor, L. (2008) *Brand Consultants as Cultural Intermediaries*, in «The Sociological Review», 56 (3), pp. 408-428.
- Murialdi, P. (2008) *La stampa del regime fascista*, Roma-Bari, Laterza.
- Paoletti, A. (1992) *Introduzione*, in A. Paoletti (a cura di), *Galleria. Una rivista di Soffici e Baldini sotto il fascismo. Gennaio-Maggio 1924*, [Bagno a Ripoli], Le Monnier.
- Papini, G. (1907) *La filosofia del cinematografo*, in «La Stampa», 18 maggio; in G. Papini, *Prose morali*, [Milano], Mondadori, 1959.
- Pellizzari, L. (2001) *La critica cinematografica in Italia, 1929-1959*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V *Teoria, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi.
- Peterson, R.A. e Kern, R.M. (1996) *Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore*, in «American Sociological Review», 61 (5), pp. 900-907.
- Ragghianti, C. L. (1933) *Cinematografo rigoroso*, in «Cine-Convegno», 1 (4-5); con qualche lieve modifica e due ampliamenti in C.L. Ragghianti, *Arti della visione*, vol. I, Torino, Einaudi, 1975.
- Sacchi, F. (1929) *I quattro diavoli*, in «Corriere della sera», 4 settembre; in Sacchi (2000).
- Sacchi, F. (1930) *Il nostro pane quotidiano*, in «Corriere della sera», 27 aprile; in Sacchi (2000).
- Sacchi, F. (1936) *Amo te sola*, in «Corriere della sera», 7 gennaio; in Sacchi (2000).
- Sacchi, F. (1938) *Napoli d'altri tempi*, in «Corriere della sera», 7 gennaio; in Sacchi (2000).
- Sacchi, F. (1962) *La stampa e il cinema nel ventennio*, in Comitato promotore (a cura di), *Fascismo e antifascismo (1918-1936). Lezioni e testimonianze*, Milano, Feltrinelli.

- Sacchi, F. (2000) *Al cinema negli anni Trenta. Recensioni dal «Corriere della Sera» 1929-1941*, a cura di E. Marcarini, Milano, Franco Angeli.
- Sartre, J.-P. (1964) *Le parole*, trad. it. Milano, Il Saggiatore, 1964 (1982).
- Savinio, A. (1924) [*Rivista del cinematografo*], in «Galleria», 1 (3), p. 43.
- Scott, A.O. (1999) *Martin Scorsese: the vicar of cinema*, «Slate», 29 ottobre 1999, [http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/assessment/1999/10/martin\\_scorsese.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/assessment/1999/10/martin_scorsese.html) [ultimo accesso 16 maggio 2014]
- Skov, L. (2002) *Hong Kong Fashion Designers as Cultural Intermediaries: Out of the Global Garment Production*, in «Cultural Studies», 16 (4), pp. 553-569.
- Smith Maguire, J. e Matthews, J. (2012) *Are We All Cultural Intermediaries Now? An Introduction to Cultural Intermediaries in Context*, in «European Journal of Cultural Studies», 15 (5), pp. 555-562.
- Viazzi, G. (1956) *Il decennio delle origini. Storia, opinioni e tendenze dei precursori*, in «Ferrania», 10 (12); in «Bianco & Nero», 34 (3-4), pp. 6-36.
- Welle, J.P. (2013) *Film on Paper: Early Italian Cinema Literature, 1907-1920*, in Bertellini (2013).