

OSpettacoli

ultura

Qui accanto, Aldo Fabrizi e Magnani in tre inquadrature di «Roma città aperta» di Roberto Rossellini



Amedeo Nazzari, Camillo Pi-
loto e Alberto Moravia, Mas-
simo Bontempelli e Gabriele
Baldini, Ennio Flaiano e Lu-
chino Visconti, Vincenzo Tala-
rico e Oreste Biancoli, Gino
Cervi e Fabrizio Sarazani,
Parri e Soccimarro. Ma il 24
erano quasi tutti assenti, men-
tre gli uomini politici si erano
fatti notare per un maggior
interessamento a Roma città
aperta: il generale Chatrian,
sottosegretario alla Guerra,
Negarville, sottosegretario
agli Esteri, l'onorevole Restai-
no per conto della Democrazia
cristiana. I giornali furono
parchi nei resoconti, ma sa-
rebbe assurdo rimproverarli
di indifferenza. I giornalisti
non avevano spazio e in dieci
quindici righe ai critici spetta-
va di descrivere i film visti e
licenziare un giudizio. I settimanali di cinema uscivano a
otto pagine e rispettavano
un'identica economia. Era il
trionfo della sintesi.
Ebbene, l'indomani, la criti-
ca si divise. «Siamo davanti a
un film corale? O cattolico? O
invece si vuole particolar-
mente esprimere la spontanea
anima del popolo travagliata
dall'oppressione?», si chiede-
va sull'Avanti! Alberto Vec-
chietti. «In altre parole, a noi
non pare che il film sappia
svolgere un tema, ma che, al
contrario, accenni a parecchi
temi, rimanendo, però, nel
limbo e riuscendo a con-
vincerci». Antonio Pietrangeli
su Star parrebbe riecheggiare
più o meno le stesse riserve:
«La nuda e cruda citazione, la
trascuratezza — per quanto in-
cisiva e fedele — di un fatto,
non basta. Si rimane nella cro-
nica. La quale, magari, con-
serva un grande valore emotivo
per chi l'abbia vista, ma
rimane statica e inerte: la sua
verità non ha valore perché
non è la verità dell'arte». «Qualche taglio imprimerà un
ritmo più accelerato allo svol-
gimento dell'azione», inter-
viene su Il popolo Carlo Tra-
bucchi, «mentre l'eliminazione
di qualche neo (una certa sta-
tua profana e messa là vicino
a quella di un santo) è un con-
trasto che può apparire scon-
veniente» renderà il film più
corretto. Trepido Sarazani su
Il tempo: «La dove non andia-
mo d'accordo con Rossellini è
nella seconda parte, dove uno
spietato verismo oltrepassa i
limiti dell'estetica. La verità
riprodotta in cera nel museo
Grevin non è mai arte. E per
aver voluto trasferire in sede
artistica talune mostruose ve-
rità Rossellini è caduto in una
retorica di grand guignol». «Tragica storia di resistenza,
di lotta e di martirio», contro-
batte Umberto Barbaro su
l'Unità, il film «è da un qua-
dro un giudizio così veritiero
e così giusto da suscitare esse-
mediatamente in tutto il pub-
blico il più vivo consenso e,
per il ricordo della recente
tragedia anche commozione
profonda... il regista ha sor-
retto la semplicità della tra-
ma drammatica su sequenze
alternanti abilmente note co-
miche o addirittura grotte-
sche alle scene più forti e stra-
zianti, secondo quella che tutti
conoscono per buona ragione
psicologica e ragionevole pre-
visione delle reazioni emoti-
ve». «È l'ottima requisitoria di
un accusatore che non ha al-
cun bisogno di frasi retoriche
o di argomenti capziosi per
convincere gli spettatori», af-
ferma Moravia su La Nuova
Europa. «Un film notevole,
dichiara Montanelli sul Cor-
riere d'informazione, ... res-
istere alla retorica allora (du-
rante il fascismo, ndr.) era dif-
ficile, ma forse ancor più ar-
duo era apporvi all'indoma-
ni della Liberazione in un film
sulla Resistenza... questa è
forse la prima pellicola euro-
pea del dopoguerra che può
reggere il confronto con quel-
le americane sulla lotta anti-
fascista». «Tranche di vie, che
nella tradizione di artefizio,
falsità e fustolismo del cine-
ma italiano porta un accento
di onestà, e in cui sembra in-
giusto vedere, come è stato
fatto, una semplice applica-
zione di buone regole», sostie-
ne Michelangelo Antonioni su
Film d'oggi: «La persistenza
del casamento da parte delle
SS e l'uccisione della donna, la
sparatoria contro gli autocarri
e in generale tutta la parte
delle scale e nelle strade sono
veramente vigorose specie
l'uccisione, centrata in una
sua essenzialità plastica e ri-
mica che conferma in Rossel-
lini la sua vocazione». «Un sasso era stato lanciato:
alcuni avevano avvertito l'im-
portanza dell'avvenimento, di
cui erano stati testimoni; altri
non ebbero le antenne punta-
te; altri ancora, fuorvianti da
vecchi parametri, non capirono.
Gli storici, gli studiosi, i
polemisti avrebbero avuto,
nel futuro, di che discutere e
accapigliarsi. Ma noi, che non
eravamo ancora «addetti ai
lavori», noi che vivevamo il ci-
nema con il cuore e l'intelletto
geniale, forse non ci interro-
gammo all'imbrunire del 24
settembre 1945, non sprofonda-
mo nel dibattito sui massimi
sistemi, ma ci guardam-
mo attorno: parecchi avevano
gli occhi lucidi di pianto, altri
erano incommensurabili nel balte-
re le mani. Durante la proiezione
non si era levato un colpo di
tono nella sala, nessuno in
platea aveva abbandonato il
posto. Noi che stavamo in pie-
di, in un angolo riservato a chi
non disponeva di molti soldi,
non c'eravamo mossi dall'in-
izio alla fine, inchiodati dalle
immagini del film. Fu un'e-
mozione unica, umana ed
estetica, la sensazione di esse-
re improvvisamente usciti da
una dimensione di pura arti-
sticità, con l'animo in piena, non
ci restava che precipitarsi dagli
amici a dir loro: «Dovete assolu-
tamente vedere Roma città
aperta».

Mino Argentieri

Quarant'anni fa al Quirino veniva proiettato per la prima volta «Roma città aperta». Quasi nessuno l'aspettava, furono in molti a non capirlo eppure quel film rovesciava il vecchio linguaggio e segnava un mutamento d'epoca

Roma liberata dal neorealismo

Fu la prima manifestazione artistica di rilievo internazionale, dopo la Liberazione. Si svolse a Roma, nella seconda metà del settembre 1945, al Teatro Quirino. Allora, l'estate non offriva allettanti diversivi e nemmeno occasioni culturali. Niente Biennale di Venezia, niente Mostra del Cinema, ancora semiclandestini i cineclub, persino andare al mare, recarsi a Ostia, era rischioso perché in mezzo alla sabbia si annidavano le mine depositate dai tedeschi. Eppure quando sui muri della città furono affissi i manifesti, che annunciavano un «grande festival del cinema, del teatro e della musica», fummo in molti a drizzare le orecchie. Il programma era allettante e che vi figurasse la presentazione in anteprima di Roma città aperta, nella giornata del 24 settembre, non stupì. L'immaginazione né dei consueti spettatori, né degli appassionati. Mi dispiace scriverlo, ma non v'era attesa per il film di Rossellini e la curiosità scarseggiava perché di Roma città aperta si sapeva poco, pochissimo, quasi nulla. Nessun giornale aveva pubblicato notizie, anticipazioni, servizi sulla lavorazione del film: si

ignorava la trama di quella vicenda cinematografica e ogni particolare, tranne che vi recitavano Aldo Fabrizi e la Magnani e che si trattava della storia di un prete ucciso dai nazisti. I settimanali più letti, Film d'oggi, Star (lo dirigeva Ercole Patti), si erano occupati di altri film italiani in cantiere, avevano riprodotto fotografie di Due lettere anonime di Camerini, O sole mio di Gentilomo, Montecassino di Germitti, ma il silenzio più assoluto aveva circondato Roma città aperta. Gli unici interrogativi riguardavano il battesimo del primo film italiano realizzato dopo l'arrivo degli alleati a Roma.

A organizzare la rassegna del Quirino providero l'Accademia di Santa Cecilia, l'Associazione culturale cinematografica italiana (un organismo che riuniva gran parte dei cineasti italiani), l'Edi e la Rai. Il programma prevedeva una serie di esecuzioni musicali nel mese di dicembre, le rappresentazioni di La Mandragola di Machiavelli e di Sogno di una notte di mezza estate di Shakespeare e un ventaglio di film in cui erano stati allineati i francesi Les enfants du paradis e Les visiteurs du soir di Carné, L'immortale

legenda di Delannoy, Goupi mains rouges di Becker, gli inglesi Enrico VIII di Olivier, Lady Hamilton di Alexander Korda. Breve incontro e Spirito allegro di Lean, Il ladro di Bagdad di Berger, Powell e Welan, i sovietici Ivan il terribile di Eisenstein, Lenin nel 1918 e Il numero 217 di Romm, La legge del grande amore di Sgradi, Berlino di Rajzman, gli italiani Roma città aperta e Giorni di gloria, un documentario prodotto dall'Anpi, coordinato da Giuseppe De Santis e firmato anche da Pagliero, Visconti e commentato da Umberto Calosso e Umberto Barbaro.

Sorprende, ai giorni nostri, la completa assenza degli americani, ma non stupiva nel 1945, quando i film di Hollywood dominavano gli schermi della capitale e nel resto del paese. Una invasione, certamente, ma benedetta dai giovani, come me, che avevano a lungo sofferto della scomparsa dei film e degli attori americani e ora potevano saziarsi di un ricambio di tempo perduto. Ne avevamo fin sopra i capelli di Livia Silvi e di Leonardo Cortese, di Roberto Villa e di Paola Veneroni, di pellicole in costume, commedie paesane, trombonate alla Carni-

ne Gallone e sagre di pirati salgariani, telefoni bianchi e faccende rurali, ultime carrozelle e signorinette cinguettanti. Tale era la reazione alla semi autarchia del cartellone che si finiva per detestare finanche i film nazionali non privi di qualche valore. Questo stato d'animo, dettato da saturazione, spiega le ragioni per cui le nostre preferenze si appuntavano più sui nuovi arrivati, gli americani, che non sui prodotti di casa nostra.

Ma Roma città aperta compì il miracolo, ebbe l'effetto di convertirci tutti. Lo proiettarono di pomeriggio giacché gli organizzatori ritennero che interessasse di meno. Non a caso, cedettero lo spettacolo della sera a un film straniero. Se ricordiamo bene, di celebrità non ce ne furono molte ad applaudire il film di Rossellini. La Roma mondana dei circoli culturali si era mobilitata unicamente per l'inaugurazione del festival. Il 22, nel foyer del Quirino, si era incontrato il fior fiore della Roma scrutata dai cronisti: Dina Galli e Maria Michi, Alida Valli e Fiorenza, Nino Besozzi e Adolfo Franci, Francesco da Bologna, Tina Sassoli e Carlo Ponti, Augusto Genina e



«I Bronzi di Riace? I nostri antenati, vedendoli, sarebbero inorriditi»: il grande storico dell'arte Francis Haskell spiega com'è cambiato nel '900 l'apprezzamento del Bello

Il sonno dei gusti

Nostro servizio
NAPOLI — Invitato da due prestigiose istituzioni, l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici e la Fondazione «Napoli Novantanove» è in questi giorni a Napoli Francis Haskell, storico dell'arte (è professore all'Università di Oxford, dove vive, ed è membro del Trinity College) e teorico del gusto, studioso dei difficili rapporti tra arte, storia della cultura e del collezionismo, e della fortuna critica degli artisti e degli stili. Tra le sue pubblicazioni più famose ricordiamo *Mecenati e pittori - studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, *Riscoperte nell'arte e l'antico nella storia del gusto*. A Napoli è venuto a spiegare, in un affollatissimo seminario a Palazzo Serra di Cassano, sede dell'Istituto Studi Filosofici, i rapporti tra storico e Belle arti, dalla «scoperta dell'immagine, attraverso i secoli e le società. Ed eccolo, questo raffinato storico, magrissimo, sorridente, felice di trovarsi a trenta gradi di temperatura in un settembre eccezionalmente caldo anche per i partenopei.

«Professor Haskell, lei ha dichiarato recentemente che il gusto non esiste più, che viviamo in un periodo di mancanza di gusto. Intende dire che questo è un periodo di incertezza, di transizione in attesa di un nuovo gusto dominante, o siamo definitivamente alla fine?»
«Non credo che tornerà un gusto dominante, come avveniva in passato: un tempo c'erano alternative ad un gusto che declinava. Oggi si può ancora sommarariamente distinguere tra «buon gusto» e «cattivo gusto» nulla di più.»
«Ma che cos'è esattamente il gusto? Un atteggiamento intellettuale? Una passione? Un bisogno psicologico? Una sublimazione? E come si forma nell'individuo, nella collettività?»
«Certamente non è una cosa che nasce spontanea. I nostri rapporti con ciò che chiamiamo «gusto» sono influenzati da tanti fattori, ideologici, ambientali, morali, politici... l'«occhio ingenuo» senza preconcette non è mai esistito. L'idea seicentesca che un fanciullo ignorante potesse godere del bello e respingere il brutto istintivamente, è assurda. Il gusto è educazione, deve essere praticato, coltivato.»
«Lei ha parlato di seduzione della scultura classica, e nella prefazione al suo ultimo libro ha citato il caso

dei Bronzi di Riace, della «popolarità stupefacente e spontanea» — sono sue parole — di cui hanno goduto. Non è confortante? Non esiste ancora, allora, quel gusto per l'antico, per il bello, come nei secoli scorsi?»
«Il caso dei Bronzi di Riace è stato interessantissimo, nella nostra epoca. Eppure quando parlavo di «seduzione» della scultura classica intendevo qualcosa di diverso, per esempio, il pubblico di intenditori che ammirava le antiche statue, uno o due secoli fa, sarebbe inorridito davanti ai Bronzi di Riace: la loro bellezza è troppo forte, troppo violenta, per quel tipo di gusto. L'anno scorso sono andato a Reggio proprio per ammirarli, e mi sono reso conto che la loro è quella «terribile beauty» emozionante, erotica, che avrebbe spaventato e respinto molti collezionisti e amatori di un tempo.»
«Che cosa sono le mode? Deviazioni del gusto? In «Riscoperte nell'arte» lei parla, ad esempio, della grande fortuna che un pittore oggi sconosciuto, Francesco da Imola, ebbe a Roma intorno al 1820. I suoi quadri facevano furore, andavano a ruba. E all'opposto lei ci racconta che un'opera d'arte come *La Tempesta* di Giorgione venne pressoché ignorata per un lungo lasso di tempo, addirittura dal 1530 al 1855. Come si spiega?»
«Lei mi fa una difficile domanda: sarei tentato di dirle — ma non ci credo — che ci sono valori permanenti, universali, che non cambiano mai, ed altri valori che cambiano velocemente, sostituiti da altri più consoni ad un certo momento storico. Le conosco che è un'idea che mi piace moltissimo, e qualche volta la utilizzo, ma non è giusto! Forse il gusto può essere considerato una moda che può anche durare due secoli... Ed è vero che certi fenomeni rimangono eterni, la pittura di Raffaello, di Tiziano, mentre la moda può riguardare piccoli pittori... Questa è una tesi del primo Ottocento, per la verità. Ora, in quell'epoca, un artista come Guido Reni veniva considerato tra i peggiori, bestemmato, ignorato, ora noi lo mettiamo tra i maestri dell'arte universale...»
«Oggi però le mode imperano e il gusto è assente. Dopo le avanguardie storiche, che hanno terremotato il mondo dell'arte, c'è stato il vuoto, la libertà totale, ma anche la confusione. Forse il futuro del gu-

sto sta nel Kitsch?»
«No, non credo! Proprio perché esiste questa mancanza di gusto, sarebbe da vigliacchi rinunciare a cercarli, a cercarli. In un secolo come questo, specialmente dopo la guerra, se avessimo detto «la moralità è finita» non so dove sarebbe arrivato il genere umano. E l'ultimo dopoguerra fu un periodo di immensa desolazione morale. Troppo facile abbandonarsi. Anche oggi, bisogna cercare dei valori estetici.»
«Il titolo del suo seminario è «Lo storico e le Belle Arti», una relazione difficile. È una relazione d'amore, un rapporto intellettuale, o un rapporto perverso, da necrofilo?»
«Questo no, spero! Il fatto è che abbiamo sempre voluto vedere nelle arti figurative testimonianze sul passato, sia come veri portages (un ritratto storico, una fisionomia, un avvenimento) sia come traccia profonda di una mentalità di un'epoca, lo spirito di un tempo. Pensi ai problemi connessi ad uno stile come il Manierismo... Interrogare l'arte, chiedere ad essa risposte sulle società passate: in queste conferenze voglio mostrare quali e quante domande sono state fatte all'arte. Le risposte, però, sono state sempre di difficile interpretazione.»
«Lei non si è mai addentrato nel problema metodologico per la lettura delle opere d'arte. Il suo è un approccio storico-sociale, mentre la scuola inglese è soprattutto iconologica, quella di Warburg e Panofsky. Non cerca anche lei un metodo che permetta allo storico una comprensione globale del fenomeno artistico, nell'identità tra storia dell'arte e storia della cultura?»
«Io sono un empirico. Appartengo sì alla scuola inglese, ma mi pongo sempre domande concrete, sono al di fuori dei sistemi; il mio è un procedimento parcellare, basato sui fatti, su una lettura storico-sociale, che non rifiuta le metodologie, ma le applica solo in certi casi, senza pretese di un metodo globale che sia la chiave interpretativa di tutto.»
«Lei ha parlato spesso dei rapporti tra critica, pubblico e artisti. Oggi il pubblico che segue l'arte è schiavo del critico alla moda, o del mercante intraprendente che crea le correnti, gli stili pittorici. Ma nel Settecento non era così: c'era spesso divergenza tra la valutazione critica e la stima accordata dal pubblico ad un artista. Quel pubblico era agiatiato, libero da condizio-

namenti, regolato sul gusto. Perché ora non è così?»
«Oggi il critico ha immenso potere. Da parte del pubblico c'è pigritia e insufficiente preparazione, formazione da contrapporre all'opinione del critico. Così è facile essere condizionati.»
«In altri tempi esisteva l'«homme de gout», personalità eccellenti, autonome di studiosi, intellettuali, collezionisti. Una di queste figure, forse l'ultima, era Mario Praz, grande uomo di cultura. Il suo bellissimo testo del 1940, «Gusto neoclassico - riusci a far rivoltare — e ad imparare — quello stile che era sempre stato respinto, giudicato freddo e accademico da autorevoli storici dell'arte come Venturi e Longhi, e in aperta polemica con Hugh Honour che ad esempio aveva giudicato la celebre scultura di Canova, «Amore e Psiche», un «erotico frigidaire». Ora Canova ed Ingres sono considerati immortali. Come si spiega che un intellettuale, letterato, ma soprattutto «uomo di gusto» abbia fatto opinione più degli illustri storici dell'arte?»
«Sono felice che lei mi abbia ricordato Mario Praz: l'ho conosciuto, mi ha ospitato nella sua splendida casa, e abbiamo fatto parte assieme del comitato organizzatore di quella grande mostra a Londra, finanziata dal Consiglio d'Europa, *The Age of Neoclassicism* all'inizio degli anni Settanta. Per rispondere alla sua domanda, le dirò che questo poteva ancora accadere negli anni Quaranta, ma si ricordi che negli ultimi anni della sua vita Praz era malvisto, considerato un eccentrico, un menagrammo, e quindi fu isolato... A proposito poi di Honour, quando con Fleming ha recensito il mio lavoro *Mecenati e Pittori mi ha detto in confidenza di aver commesso una grande sciocchezza, riguardo alla sua teoria secondo cui la fine della civiltà barocca abbia corrisposto alla fine della civiltà. Ora anch'io, più avanti vado negli anni e più amo lo stile neoclassico e l'Impero.*»
«Per concludere, quali domande, oggi, dobbiamo fare all'arte?»
«Vedo che man mano che stiamo distruggendo i nostri paesaggi, la nostra città, la gente va sempre più a rifugiarsi nei musei, per scoprire le opere antiche, il sollievo che da esse possono ricevere...»
«Sì, forse è l'unico culto ormai possibile.»

Elio Caroli

