

CINEFILIA
CRITICA
E FESTIVAL
STUDIES

Positif e il cinema italiano degli anni Cinquanta. Una politica contro gli (altri) autori¹

Bref, *Positif* est un état d'âme, donc un paysage. Mais nous ne fûmes jamais grands fanatiques du Scope: ...un paysage choisi. Choisissez.²

Dans Lyon. Primo atto per una rivista di cinema (1952–1953)

Nel maggio del 1952 nasce una nuova rivista di cinema in Francia. Non a Parigi, capitale culturale del paese, ma a Lione. Non in casa dei *Cahiers du cinéma*, che pian piano stava divenendo la rivista cinematografica di riferimento del panorama francese, ma a distanza. Un anno e un mese dopo il primo numero della rivista di Bazin, da una prospettiva (politica) differente.

Le origini di *Positif* sono da vedersi nell'ambito delle riviste *Raccords* e *L'âge du cinéma*. Da quest'ultima provengono Ado Kyrou, Gérard Legrand, Robert Benayoun e l'interessamento per la cultura surrealista e il cinema d'avanguardia. La difesa dell'onirismo al cinema e, in questo modo, l'apertura netta al cinema "non realista". Anzi, una vera e propria avversione a un certo modo d'essere del (neo)realismo italiano, ad esempio Rossellini, che si apre a considerazioni d'ambito religioso. Dall'esperienza de *L'âge du cinéma* derivano lo spirito corrosivo e polemico, l'ateismo militante, la propensione alla politica comunista. Mentre da *Raccords*, oltre che qualche nome come Gilles Jacob o Barthelemy Amengual, arrivano l'ispirazione primaria e il progetto critico da portare avanti. Lo esplicita la stessa redazione di *Positif* nelle pagine di presentazione del primo numero:

Nous voudrions enfin ne pas démeriter de la critique de cinéma. Saluons ici nos aînés: *Les cahiers du cinéma*, en bonne place dans le haut sillage du regretté Jean-Geogers Auriol, *Sight and Sound*, *Bianco e Nero*... Mais (plus modestement peut-être) c'est de *Raccords* que nous aimerions prendre la flambeau.³

Nel caso specifico del cinema italiano, da *Raccords* viene l'interesse per il cinema di De Santis e, più in generale, la preferenza al cinema di altri registi che non siano Rossellini.

La posizione critica di *Positif* è sempre voluta essere, fin dall'inizio, in qualche modo "contro". Esprime perplessità a riguardo dell'opposizione tra il cinema "commerciale" e il cinema delle "scuole artistiche" (cinema sovietico, avanguardia francese), sostenuta nella programmazione dei *ciné-clubs* e dalla tradizione comunista. *Positif* nega il primato artistico dell'arte spirituale che nel cinema aveva favorito alcuni registi "spirituali" (tra cui Rossellini) a discapito di altri. I primi numeri *dans Lyon* della rivista, così era stato pure nei *Cahiers* dei primi anni, offrono una visione d'insieme del cinema che tenga conto degli aspetti sociali e che non dimentichi il contesto nazionale e produttivo delle pellicole. Poi, un'attenzione alle componenti del film che fanno da base o da sfondo al lavoro del regista, come il ruolo degli sceneggiatori e dei tecnici o il suono/musica all'interno delle opere cinematografiche. In realtà, la rivista nei suoi primi anni sembra alla ricerca di una vera linea da seguire, di alcune idee forti da abbracciare che uniscano, pur nelle differenze, i vari redattori. Così possiamo trovare un interessamento per gli "autori" e allo stesso tempo delle analisi su aspetti spesso considerati secondari. Ad esempio, ci sembra molto interessante lo studio, in due puntate, che viene fatto sul ruolo della musica nel film, presente nei primi numeri della rivista.⁴ Oppure tutti gli appunti a proposito del lavoro di scrittura dei film. Nel primo numero di *Positif* in un articolo scritto da Bernard Chardère a proposito di *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951), si mette in evidenza la caratteristica tutta italiana di avere sceneggiature firmate da molti nomi:

CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

Il semble que l'apport de Zavattini n'ait pas toujours été suffisamment refondu en langage proprement cinématographique. - (Notons au passage qu'il y a en général trop de monde, sur les génériques des films italiens, aux rubriques scénario – adaptation – dialogues).⁵

Un'osservazione indiretta, una parentesi, all'interno di una recensione nella quale si parla anche di questioni sociali (e politiche) come il ruolo del proletariato all'interno del lavoro di Zavattini-De Sica, ponendo una chiave di lettura del film in "funzione" di un'ideologia, in funzione di una critica al sistema capitalista. Questo avviene proprio per la spinta a guardare "oltre" i limiti estetici del cinema, al film come pura immagine, per aprirsi a considerazioni di altro ordine. Anche in questa recensione si parla della colonna sonora, legittimando in questo modo il suo ruolo nella riuscita dell'opera:

Peut-être avons-nous été un peu sévères pour *Miracle à Milan*. Disons donc que l'impression générale laissée par le film serait comparable à l'opinion qu'on peut avoir de sa musique. Cigognini [*sic*] a écrit une bonne partition, et De Sica la fait toujours "démarrer" à l'instant précis où il le faut.⁶

Ma allo stesso tempo, appunto, un interessamento all' "autore" nel senso di regista cinematografico. Spesso in direzione alternativa a quella dei *Cahiers*. Già il terzo numero della rivista (luglio-agosto 1952) è un numero monografico sulla figura di John Huston, il settimo (maggio 1953) un monografico su Jean Vigo (apprezzato anche dalla rivista di Bazin) e poi il numero 10 (1954), quello che inaugura l'approdo a Parigi dei *positivisti*, dedicato a colui che sarà l'"autore *Positif*" per eccellenza: Luis Buñuel. Per quanto riguarda l'Italia, la rivista nei suoi primi numeri ha la propensione per fondamentalmente tre registi: Luciano Emmer, Renato Castellani e Giuseppe De Santis. Per essere più precisi, il Luciano Emmer di *Domenica d'agosto* (1950), il Castellani di *Due soldi di speranza* (1952) e il *corpus* filmico di De Santis (che diventerà nel corso degli anni uno dei nomi italiani più importanti per *Positif*, secondo solamente a Michelangelo Antonioni).

Domenica d'agosto esce sia in Italia che in Francia nel 1950, ma nel ricordo della critica sembra rimanere a lungo. Nel numero 4 di *Positif* (1952), nella recensione che Guy Jacob scrive sul film *La Grande Vie* (Henri Schneider, 1951), il critico paragona lo stile del regista a quello del film italiano; in particolare: "je pense surtout à sa parenté avec le 'réalisme' de cet admirable *Dimanche d'Août*".⁷ Nello stesso articolo, poche righe sotto, attacca il neorealismo storpiandone il nome in "*néo-naturalisme italien*".⁸ Il numero 4 di *Positif* si conclude con un articolo sul cinema di Robert Bresson scritto da Bernard Chardère dove c'è lo spazio per un'annotazione lodevole nei confronti del film di Emmer: "Mais notons en passant qu'un des plus parfaits exemples du cinéma 'réaliste' où l'on s'attarde sur mille 'petites faits vrais' est sans doute *Dimanche d'Août*".⁹ Raymond Borde qualche numero più tardi utilizza *Domenica d'agosto* per legittimare artisticamente *La spiaggia* (Alberto Lattuada, 1954): "Lattuada a tourné récemment un film excellent: *La Pensionnaire* [*La spiaggia*], qui rappelle un peu *Dimanche d'Août* de Luciano Emmer".¹⁰ L'ultima volta che l'opera di Emmer viene citata da *Positif* nel corso degli anni Cinquanta sarà, invece, in chiave di riconsiderazione. Siamo nel numero 22 (marzo 1957) e Marcel Ranchal in una recensione de *L'amore in città* (1953), in riferimento all'episodio diretto da Dino Risi, scrive: "Doucement ironique, Dino Risi réussit là en quelques minutes ce que Luciano Emmer avait raté dans le trop surfait *Dimanche d'Août*".¹¹

Al film di Castellani *Due soldi di speranza* è dedicata una lunga recensione nel numero 5, 1952. Roger Kahane inizia contestualizzando il film nell'ambito del "movimento" neorealista, problematizzando questa "scuola artistica":

CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

Après tant de chefs d'œuvre, *Deux Sous d'Espoir* vient témoigner de la vitalité du cinéma italien, en général, et singulièrement de "l'école néo-réaliste italienne". A vrai dire, ce qu'on appelle école néo-réaliste italienne ressemble bien peu à une école. Il s'agit plutôt, sans loi précise, sans dogme établi, d'une tendance prédominante, d'un courant de recherche artistique: d'une représentation, ou mieux, d'une évocation valable du monde moderne et de ses problèmes.¹²

Parla di questo film proprio in contrasto allo stesso (neo)realismo italiano, in quanto "*Deux Sous d'Espoir* indique une direction différente qui donne au film réaliste ce qui lui manque encore trop souvent: le naturel".¹³ E per fare ciò il film di Castellani pone i personaggi, scrive il critico, sullo stesso piano del problema sociale che devono affrontare. In questo modo Castellani è elogiato perché:

il est extrêmement rare de voir un film dans lequel le problème social n'est pas subordonné à l'action dramatique, ou inversement l'action dramatique au problème social. *Deux Sous d'Espoir* place sur le même plan trois personnages: le jeune homme, la jeune fille et le chômage.¹⁴

Renato Castellani, regista di un'opera che più di ogni altra è accusata in Italia di essere la degenerazione "rosa" del neorealismo, viene invece in questa sede legittimato e paragonato alla letteratura di Verga: "Il semble qu'avec Castellani nous bouclions une curieuse boucle: du néo-réalisme au vérisme, et nous revoilà dans une Italie Méridionale telle que nous la décrivait Verga".¹⁵ Lo scrive Guy Jacob, sempre nel numero 5 di *Positif*, in un articolo che ha come soggetto la situazione del neorealismo italiano, in particolare riferimento a Castellani e De Santis: "ils ont un style, ce qui les distingue de pas mal de réalisateurs néo-réalistes, un Zampa par exemple dont l'œuvre ne va pas plus loin qu'un remarquable témoignage, et même un Rossellini".¹⁶ È evidente allora come anche in *Positif* stia per nascere, se non una *politique des auteurs*, almeno una preferenza molto esplicita per alcuni registi a discapito di altri. Un'opposizione che nel corso degli anni diventerà un estremo rifiuto per alcuni nomi, in particolare per uno: Rossellini. Tra quelli elogiati, invece, c'è sicuramente Giuseppe De Santis. Lo testimoniano le parole che abbiamo riportato in precedenza, così come un ulteriore articolo presente nel numero 5 della rivista, scritto da Edoardo Bruno e intitolato "L'évolution de De Santis"¹⁷, recensione su *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) e ricognizione all'interno della sua filmografia. La scelta di De Santis e, soprattutto, il rifiuto nei confronti del cinema di Rossellini, sono di certo dovuti anche alla forte rivalità che, già nell'aria fin dall'inizio, si instaurerà nei confronti dei *Cahiers du cinéma*. Malgrado la promiscuità che possiamo evidenziare nei primi *Positif*, dove scrivono degli articoli molti critici attivi sui *Cahiers* come Nino Frank, Jacques Doniol-Valcroze, Georges Sadoul, Pierre Kast o Lotte H. Eisner. Malgrado quell'apertura agli spiritualisti della quale si è vantato Bernard Chardère a distanza d'anni: "Y écrivent plusieurs jésuites, Charles Ford, Henri Agel: nous avons l'esprit large!".¹⁸ *Positif*, anche nei confronti del cinema italiano, si troverà ad essere il contraltare critico dei *Cahiers*.

I nuovi rivali, parigini, dei Cahiers (1954-1956)

L'articolo fondamentale di questa fase è senz'altro il saggio di Jacques Demeure dal titolo "L'irrealisme italien ou le merveilleux du pauvre". Apparso nel numero doppio (14-15) del novembre 1955, si pone prima di tutto in netta opposizione a coloro che parlando di cinema italiano lo associano automaticamente al neorealismo: "C'est aller un peu vite en besogne que de réduire le cinéma italien au seul néo-réalisme".¹⁹ La posizione di *Positif* è alla ricerca soprattutto di nuove tendenze da trovare all'interno del cinema italiano. Si vuole parlare delle opere soprannominate "irrealiste", facenti parte del sistema dei generi e di quel cinema etichettato da sempre come "serie B". C'è spazio per il cinema non autoriale, oppure di "autori minori", che utilizza gli stilemi del melodramma o del film d'avventura. Nominati all'interno

CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

dell'articolo sono *La nave delle donne maledette* (Raffaello Matarazzo, 1953), *Nerone e Messalina* (Primo Zeglio, 1953), *I tre corsari* (Mario Soldati, 1952), *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949), *Teodora, imperatrice di Bisanzio* (Riccardo Freda, 1954). Tutta una cinematografia che all'interno dei *Cahiers* non sarà praticamente presa in considerazione prima dell'arrivo dei *mac-mahoniens*. Le considerazioni su questo cinema (come sarà pure per gli uomini del Mac-Mahon) arriveranno comunque sempre su un piano squisitamente autoriale, con implicazioni però non scontate. Ad esempio Demeure si concentra molto sul ruolo degli sceneggiatori, lavorando sempre per contrasto con il neorealismo: "Une étude attentive devrait permettre de découvrir dans la foule des auteurs les Zavattini de l'irréalisme".²⁰ Ma dice anche, elogiando qualche *admirables scénarios*, che spesso a partire da buone sceneggiature non si passa a dei buoni film:

Car le génie est ce qui manque le moins à cet irréalisme. Le plus souvent, on l'a deviné, c'est le hasard pur qui en tient lieu. Mais à l'occasion, c'est le talent qui le supplée. Remplacez Freda ou Matarazzo par Mario Soldati, vous aurez *Le Trois Corsaires*, brillant divertissement qui n'est pas indigne du réalisateur de *La Provinciale*.²¹

Quello che però è davvero significativo, è il modo con il quale ci si approccia a questo cinema meno "impegnato". Si parla infatti di film che sono *divertissement* e, malgrado questo, sono comunque "degni" di attenzione critica. Anche se un Freda o un Matarazzo non sono Soldati, è concesso spazio di discussione sui loro film. In quelle poche righe di Jacques Demeure si delineano delle più che inaspettate prospettive di sociologia del cinema. Vediamo, prima di tutto, chiamato in causa il ruolo degli sceneggiatori, come ruolo decisivo e non solo di contorno. Poi, viene esplicitato come siano (anche) le circostanze (una sceneggiatura poi messa in scena da un regista piuttosto che da un altro) a decidere del destino di un film. Fattori che meritano uno studio, che hanno la loro legittimità critica. Infatti si è parlato del cinema di Matarazzo, malgrado venga esplicitato che:

Les films de ce genre ne sont à vrai dire qu'un divertissement pour certains, Matarazzo en particulier. Celui-ci s'est fait une spécialité de mélodrames larmoyants, de préférence interprétés par la très plantureuse Yvonne Sanson et Amedeo Nazzari, sous-Errol Flynn empâté, l'un des plus mauvais acteurs du monde.²²

Parlare dell' "irrealismo", di film "minori" che spesso sono considerati semplici *divertissement*, è un modo per aprire le porte a un'idea di cinema che va al di là del principio artistico. Uno sguardo che non si ferma a singoli (e pochi) "autori" ma che esplora un contesto più ampio, legittimandolo in quanto "cet irréalisme reste le dernier domaine du cinéma d'imagination. Presque seul, il nous offre un merveilleux, merveilleux du pauvre bien sûr, merveilleux malgré tout".²³ La rivista, in questo senso, si schiera drasticamente contro il cinema neorealista, visto come il cinema che nega l'immaginazione. In *Positif* ci sarà sempre un forte legame con il surrealismo e di conseguenza un sottile rifiuto verso tutto ciò che è direttamente realista. Sullo stesso numero nel quale è presente l'articolo di Demeure appena analizzato, troviamo, all'interno del resoconto sul Festival di Cannes 1955, una stroncatura netta del lavoro di De Sica. Stroncatura del De Sica regista (quindi neorealismo²⁴) e invece apprezzamento per il De Sica attore (quindi commedie popolari). Oltre che un apprezzamento a un attore come Totò che, sfiorando il neorealismo, si era fatto l'emblema del cinema popolare:

L'or de Naples, de Sica, confirme ce que nous savions déjà. Cet excellent acteur est un piètre metteur en scène. Il est prétentieux, fat, ennuyeux, souvent moralement inacceptable. A détacher pourtant la merveilleuse interprétation de Toto et une séquence avec Paolo Stoppa où sont tournés en ridicule les habitudes sociales de ceux qui se trouvent devant un cadavre:

CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

de l'excellent humour noir. L'ensemble prouve (encore une fois) que le dit "néoréalisme italien" est une aberration.²⁵

Ma la propensione della rivista rimane, comunque, la ricerca di "nuovi autori", personali e diversi. È il caso di Alberto Lattuada, che assume un ruolo di prestigio attorno alla metà degli anni Cinquanta. Nel numero 11 del settembre-ottobre 1954 troviamo un lungo saggio dedicato alle nuove realtà del cinema italiano e del cinema francese.²⁶ Diviso in due parti, la sezione francese s'intitola "Néo-formalisme?", mentre la sezione, di più ampio respiro, dedicata al cinema italiano porta per titolo la maliziosa domanda: "Néo-réalisme?". Tra i film presi in considerazione nel campionario del nuovo cinema italiano d'interesse tre su sei sono stati girati da Lattuada: *La spiaggia*, *La lupa* (1953) e *Il cappotto* (1952). Mentre gli altri tre sono *I vitelloni* (Federico Fellini, 1953), *La passeggiata* (Renato Rascel, 1953) e *La provinciale* (Mario Soldati, 1953). Per capire l'effettiva considerazione di questo regista, potremmo ricordare il bizzarro collage che apre il numero 13 (marzo-aprile 1955) della rivista. Un collage che funge da bilancio, in stile dadaista, dell'anno 1954, ovvero una serie di fotografie, ritagli e scritte a mano. In una di queste foto, che vedono raffigurate delle personalità come Buñuel (il primo di tutti nella disposizione) o John Huston, troviamo Lattuada.²⁷ È l'unica immagine che ha a che fare con il cinema italiano assieme a un ritaglio che raffigura *La strada* (1954). Ma lo stesso Fellini, lo si vedrà qualche numero dopo, è ritenuto inferiore al suo compatriota. Nel numero 20 (gennaio 1957) in una recensione a cura della redazione dell'appena uscito nelle sale francesi *Luci del varietà* (1950)²⁸, verrà scritto che "les quelques bons moments sont dus à Lattuada et le reste à Fellini".²⁹ Nello stesso numero abbiamo una recensione di un altro film che vede i due nomi associati, ovvero il collettivo *L'amore in città*.³⁰ Il critico Marcel Ranchal parla più o meno bene di tutti gli episodi, ma il migliore è quello di Lattuada. Arrivando persino a scrivere, a proposito dell'ironia che guida il commento sonoro di quell'episodio, che "ici c'est l'esprit de Prévert ou de Vigo".³¹ In ogni caso, Fellini rimane uno dei registi italiani più apprezzati da *Positif*. Tanto che, nel numero 13 (marzo-aprile 1955), dopo l'uscita de *La strada*, il suo lavoro ha ricevuto questa forte e decisa valutazione da parte di Robert Benayoun:

Prenons note, dès à présent, de cette évidence aveuglante: il n'y a personne, dans tout le cinéma italien, si vaste et attachant, qui grimpe à la cheville de Fellini. Repliez donc, *Cahiers*, votre éternel affreux ce hanneton pédant qui cogne aux murs une incompetence annonante: j'ai nommé le Rossellini. Empochez donc, centrales catholiques, votre de Sica piétinant dès que Zavattini, génial et inconstant, le lâche au coin de la rue. Pleurez, les compromis: Blasetti trop riche, Soldati trop vite, Lattuada sujet à des vacillements, Visconti égaré. Méditez fort. Le bataillon des grands talents qui s'étudient: les Antonioni, les de Santis. Car seul Fédérico peut d'une enjambée, franchir ce pont de fibres et de cristal qui même à l'expression spontanée naturelle, congénitale des grands poètes.³²

Eccoci qui ritornare alla questione accennata a inizio paragrafo: lo scontro con i *Cahiers du cinéma*. Sono bastati questi pochi esempi in rapporto al cinema italiano per rendere evidente su quali basi poggia lo scontro tra le due riviste. Non solo una "naturale" rivalità tra concorrenti, ma una vera e propria diversità di concezione critica nei riguardi del cinema (italiano) e dei suoi "autori". Il caso Rossellini è ovviamente il più eclatante. E, come vedremo successivamente, avrà la sua massima spinta provocatrice in un articolo del 1958, che porterà titolo "Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne".³³ Ma di certo la polemica tra le due riviste è qualcosa di più radicato, una diversa visione di cinema che si basa in qualche modo su una visione diversa dell'autorialità. In quanto:

à *Positif* le cinéma, s'il n'a jamais été séparé de l'engagement civique, n'a jamais non plus été dissocié de la peinture, de la littérature et des autres arts. La politique des auteurs s'est ainsi

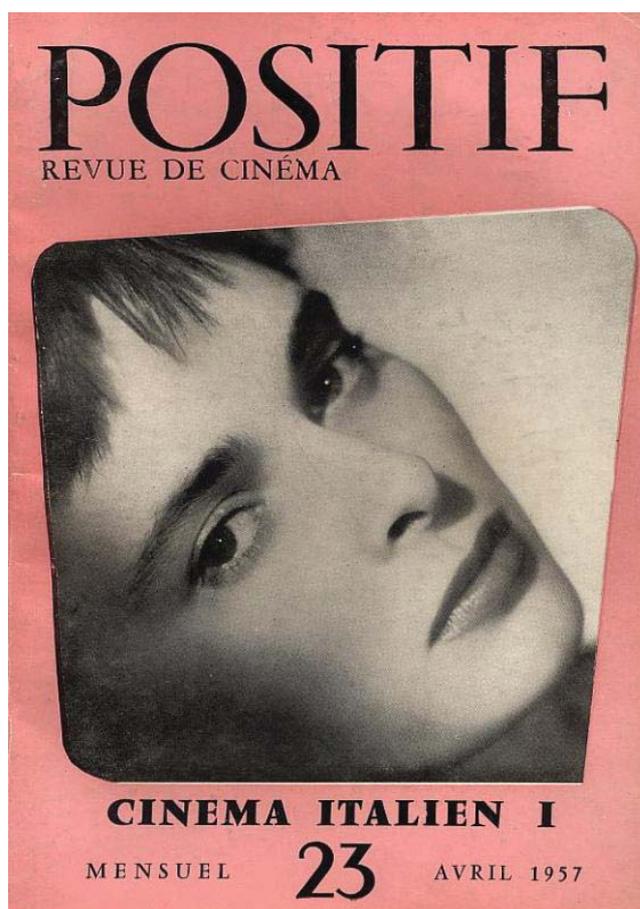
CINEFILIA
CRITICA
E FESTIVAL
STUDIES

toujours vue complétée par une attention portée aux collaborateurs de création, scénaristes, décorateurs, chefs opérateurs, musiciens.³⁴

Non solo “autori” differenti, ma un diverso approccio al concetto d’autore in quanto tale. E in rapporto all’opera filmica, vista in un più ampio contesto. Ovviamente, la discordia tra le due riviste deriva anche dalle provocazioni e dalle contro-provocazioni, dagli insulti espliciti e dalle incompatibilità politiche e religiose. Attacchi sul personale che sfoceranno, poi, da parte di *Positif*, in un netto rifiuto per quello che sarà il fenomeno della *nouvelle vague* (in particolare per il cinema di Godard).

Del cinema italiano, del cinema di Antonioni (1957–1959)

Gli ultimi anni del decennio sono quelli nei quali la rivista si occupa maggiormente del cinema italiano. Con un numero monografico sulla nostra cinematografia nazionale nel 1957, un altro nel 1958 e un numero interamente dedicato alla figura di Michelangelo Antonioni nel 1959. Con un’attenzione critica ad alcuni autori da celebrare e altri da demonizzare. Nella prima categoria: De Santis, Lattuada e, in crescendo fino ad arrivare al culto incondizionato, Antonioni. Tra quelli disprezzati: De Sica e Rossellini. Lo scrive molto chiaramente Louis Seguin in una recensione del film *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955): “Contre De Sica le truqueur et Rossellini le lâche”.³⁵



CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

Ma iniziamo prima di tutto da un'analisi generale dei due numeri monografici sul cinema italiano, il numero 23 dell'aprile 1957 e il numero 28 dell'aprile 1958. La copertina del numero 23 è la prima in assoluto per *Positif* che riporta un'immagine legata all'Italia, infatti vediamo apparire il volto di Lucia Bosè. In questo numero speciale sono diversi gli articoli che attraggono la nostra attenzione. In apertura abbiamo il saggio curato da Raymond Borde et André Bouissy, da vedersi come la sintesi di quello che sarà il loro libro sul cinema ("neorealista") italiano.³⁶ L'articolo s'intitola "Bilan du néo-réalisme" e pone, senza mezzi termini, l'estrema e immediata formula "néo-réalisme = démystification".³⁷ Per spiegare che il neorealismo "c'est finalement un terme commode, et rien de plus. C'est un mot-repère qui évoque une certaine époque du cinéma social italien, mais il ne préjuge ni de l'existence d'une école ni du choix d'une politique".³⁸ Nell'illustrare le varie tendenze, ovvero i "types de compromis entre l'audace et les tabous"³⁹, vengono portati degli esempi come *Don Camillo* (Julien Duvivier, 1952), *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952), *Il cappotto*, *Senso* (Luchino Visconti, 1954) o *Le amiche*. In una categorizzazione che va dai film nei quali il "compromesso" è praticamente nullo (ovvero dove "Le néo-réalisme a donné là le meilleur de lui-même"⁴⁰) a quelli in cui il compromesso è totalizzante (i film "spiritualisti"). Si parla maggiormente delle singole opere, dei singoli film dissociati dal loro regista. Così un Rossellini per nulla amato viene celebrato per due film validi (*Roma città aperta* e *Germania anno zero*) e allo stesso tempo *Europa '51* è l'esempio di riferimento per quel "neorealismo" spiritualista e "vigliacco". Come il Lattuada di *Anna* (1951) fa parte di quel cinema che "il n'est même plus question de machiavélisme, mais de commerce".⁴¹ Lo stesso regista ha girato *Il cappotto*, che viene messo nella categoria dei film italiani che meglio si sono fatti strumento per una denuncia sociale. Si parla di opere che sono sintomi di tendenze, il discorso sull'"autorialità" è eluso. Perché l'attenzione di questo numero monografico sembra più che mai rivolta alle componenti "altre" del cinema italiano. Un interesse, ormai fuori moda nella redazione dei *Cahiers*, a tutto quello che non sia il lavoro del regista. Jean Ferry, scrittore e sceneggiatore che ha lavorato anche in Italia⁴², ha il compito in questo numero di scrivere una "lettera sul cinema italiano"⁴³. Qui trova lo spazio per fare un'annotazione sul ruolo centrale assunto nel corso degli ultimi anni da Suso Cecchi d'Amico: "Il y avait là des professionnels, il y avait Madame Cecchi d'Amico (elle était indispensable. A cette époque, tous les films italiens passaient obligatoirement par le Bordel, l'Eglise et Madame Cecchi d'Amico)".⁴⁴ Invece, il critico Robert Benayoun dedica un articolo agli attori comici nel cinema italiano. Nello specifico parla di: Totò, Renato Rascel, De Filippo, Walter Chiari e Alberto Sordi. Sottolinea che la maggior parte provengono dal *music-hall* e più esattamente dal teatro di rivista. Scrive che di questa cinematografia:

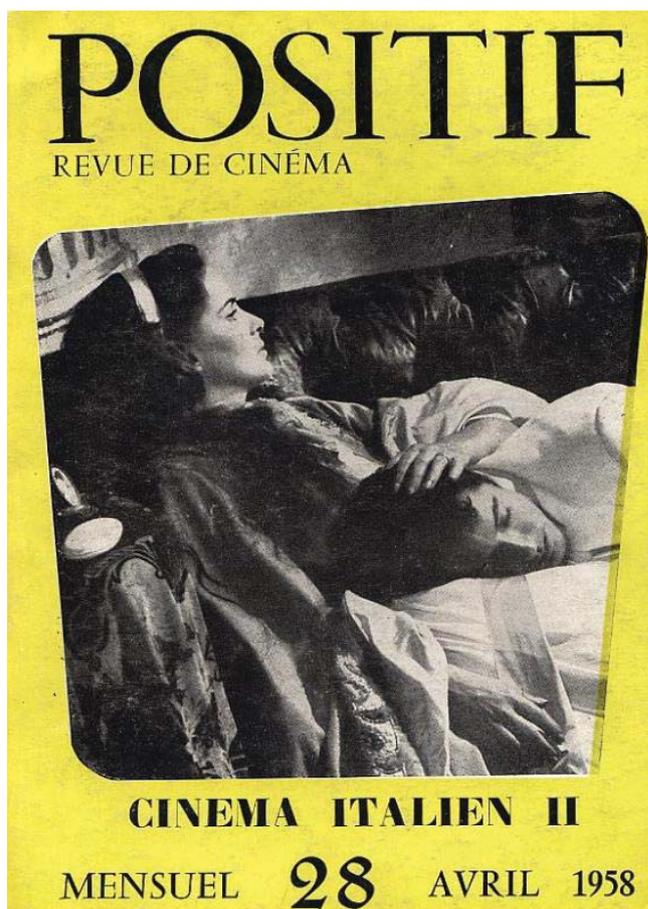
On ne sait trop pourquoi ces films, qui représentent exactement ce qui attire, amuse ou fascine le public italien nous sont cachés par le distributeurs. Nous ne voyons Toto que dans les films prestige de De Sica ou [De] Filippo (*L'Or de Naples*, *Naples Millionnaire*), Sordi parce qu'il s'est trouvé dans certains films de Fellini, ou aux côtés de Sophia Loren (*Une nuit avec Cléopâtre*). Quant aux "véhicules" de Rascel, Chiari et les autres, nous les ignorons totalement.⁴⁵

C'è quindi un'attenzione al cinema comico, pur non molto conosciuto o soprattutto perché non molto conosciuto. Ulteriore indicazione di come a *Positif* il "fatto cinematografico" è analizzato da prospettive molteplici. La semplice constatazione che il genere comico è quello che maggiormente attira, diverte e affascina il pubblico italiano, basta di per sé a legittimare una discussione critica a riguardo. Il cinema di genere (comico e non solo) non è sottovalutato dalla rivista.

Il numero 28 di *Positif*, secondo monografico sul cinema italiano, riporta come immagine di copertina un fotogramma tratto da *Senso*. Alida Valli è, quindi, la diva italiana scelta per aprire le danze. Ma non è l'unica. Nella rubrica "Encyclopédie permanente du cinématographie", troviamo un pezzo dedicato alla "plus grande jeune vedette italienne, l'équivalent – commercial – de notre Bardot".⁴⁶ Che è Marisa Allasio,

CINEFILIA
CRITICA
E FESTIVAL
STUDIES

star meteora del cinema italiano degli anni Cinquanta, conosciuta in Italia soprattutto per essere stata la protagonista di *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957). Questo fatto rende ancora più interessante le due pagine (di cui una ricoperta quasi interamente da una sua foto) dedicate all'attrice. *Poveri ma belli* che in Italia era uscito nel 1957, in Francia sarà distribuito solo due anni dopo, nel 1959. Il pezzo a lei dedicato,



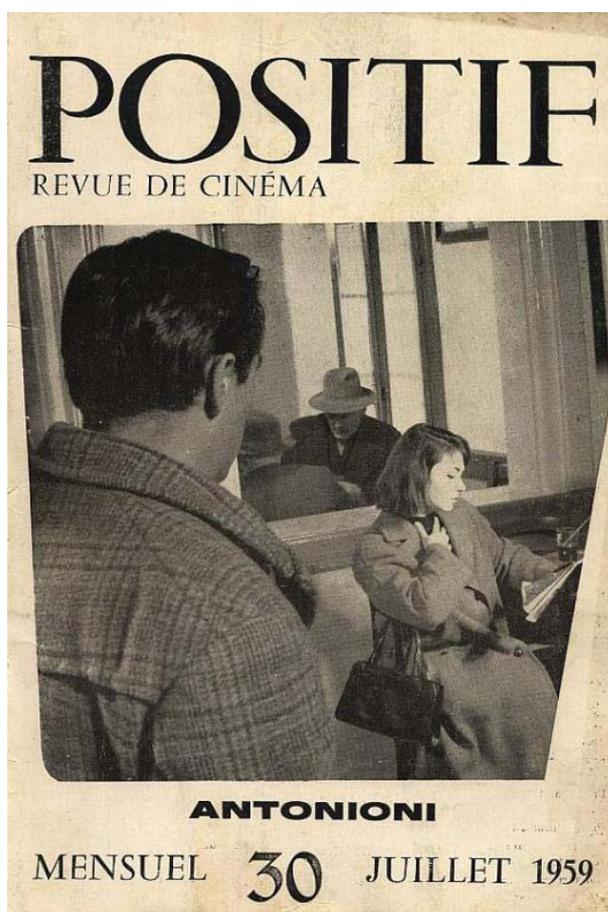
però, esce appunto in questo numero dell'aprile 1958. Lo sottolinea lo stesso autore, anonimo, che ha scritto l'articolo. Aggiungendo che la giovane diva in Francia la si è vista solamente in poche scene di film come *Guerra e pace* (King Vidor, 1956) o *Le diciottenni* (Mario Mattoli, 1955).⁴⁷ Malgrado questo, possiamo leggere un elogio tanto forte: "L'Italie consacre sa jeune gloire néo-manganienne, fille à la fois de Mangano (celle de *Riz Amer*) et du manganèse, métal des plus durs et des plus rares".⁴⁸ Anche in questo secondo monografico notiamo l'attenzione per il ruolo che assume la musica all'interno dei film. André Ottavi, in un articolo che s'intitola "Musique italienne"⁴⁹, parla di Nino Rota, Giovanni Fusco, Mario Nascimbene e Alessandro Cicognini (che era già stato chiamato in causa nel primo numero di *Positif*). Arrivando così alla questione del ruolo della musica all'interno delle esperienze più "popolari" del nostro cinema. E uno dei protagonisti del cinema "popolare" riceve una critica entusiastica a un suo film, scritta da Raymond Borde. Il regista è Zampa, che si vede curiosamente paragonato a Alfred Hitchcock per il film *Processo alla città* (1952)⁵⁰:

La réalisation est brillante. Elle a le rythme et la qualité d'un très bon film américain. On pense

CINEFILIA
CRITICA
E FESTIVAL
STUDIES

à un Hitchcock qui choisirait les sujets adultes et non de navrants feuilletons. Zampa, comme Hitchcock, a le sens de la “gueule à effet”. La figuration est étonnante. Chaque visage a une valeur typique et la direction des acteurs est de premier ordre.⁵¹

Trattamenti meno buoni vengono riservati, nella rubrica “De A à W”⁵², al film *L'ultimo paradiso* (1955) di Folco Quilici (ironicamente si dice “*Grandissimo* reportage, sur *grandissimo* écran, avec bellissime couleurs”⁵³) e a *Padri e figli* (1957) di Monicelli (“Cette histoire pipi-caca-panpan-tutu montre le niveau d'un certain cinéma italien”⁵⁴). Mentre, sempre nella stessa rubrica, viene fatto un apprezzamento per uno dei “*généreux fabricants*”⁵⁵ della serie B o Z che è il Riccardo Freda de *I vampiri* (1956).



Ma le critiche severe sono ben altre. E rivolte a ben altri registi. Ovviamente il più attaccato è l'icona italiana dei *Cahiers du cinéma*: Roberto Rossellini. Al quale viene dedicato il lungo e spietato saggio che già dal titolo non lascia nessun dubbio interpretativo: “Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne”. Scritto da Marcel Oms, ripercorre tutta la carriera del regista, in una rilettura in chiave “positivista” e anti-*politique*. L'analisi del percorso registico parte dalle origini, dal cinema di Rossellini durante il periodo fascista, per tracciare una linea di continuità con i lavori del dopoguerra considerati figli del cattolicesimo e vicini alla politica della Democrazia Cristiana. Molto esplicitamente, si parla de “l'accord de Rossellini avec la doctrine fasciste par le truchement du catholicisme”.⁵⁶ Se *Europa '51* è un film definibile come incarnazione del “néo-clericalisme”, nel caso di *Francesco giullare di Dio* (1950) “jamais avec une telle évidence crétin et chrétien n'ont été aussi proches l'un de l'autre”.⁵⁷ Insulti pesanti, quindi, per gli “autori

CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

degli altri” tanto quanto grandi sono gli elogi per gli “autori propri”. Lo stesso Marcel Oms, nel numero 23, aveva scritto un altrettanto lungo ed elaborato saggio su Giuseppe De Santis.⁵⁸, sottolineando che, a differenza di un Rossellini che nei suoi film mette “preti nel campo di battaglia” (*Roma città aperta, L'uomo della croce*), opere come *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946, con De Santis tra gli sceneggiatori e aiuto regista) o *Caccia tragica* (1947) manifestano sentimento nazionale, tentativo di riforma agraria, denuncia del feudalismo. Si apprezza che De Santis sia schierato politicamente, in quanto: “préoccupé de l'Histoire, en bon marxiste, De Santis cherche partout la vérité et la chaleur humaines”.⁵⁹ Anche un film come *Giorni d'amore* (1954) è un film importante: “l'enseignement de De Santis selon lequel l'Amour est l'arme dont disposent les hommes et les femmes pour le triomphe de la Révolution”.⁶⁰ De Santis è il primo degli amori italiani della rivista. Il secondo, lo abbiamo già visto, è stato Lattuada. Il terzo grande amore sarà il più sentito, il più incondizionato. Tanto che a Michelangelo Antonioni verranno dedicati ben due numeri monografici tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta: il numero 30 del luglio 1959 e il numero 35 del luglio-agosto 1960. Se il secondo di questi è di certo giustificato dal grande successo ottenuto da *L'avventura* due mesi prima al Festival di Cannes, il primo appare più anomalo. Visceralmente frutto di una passione per un regista che pochi ancora idolatravano e che molti, *Cahiers* compresi, osservavano con attenzione ma senza grande convinzione critica. Ad accorgersi per primo dell'importanza di questo regista era stato Bernard Chardère, che nello speciale del numero 16 sul Festival di Venezia 1955 scriveva così del film *Le amiche*: “*Les amies* imposent un cinéaste à qui l'on trouverait aujourd'hui peu d'égaux”.⁶¹ Qualche anno dopo arriva la consacrazione. Nel primo monografico del 1959, il clima tra cineasta e rivista sembra molto familiare. Il numero inizia con un pezzo scritto dallo stesso Antonioni che racconta una giornata della sua vita.⁶² A seguire un'intervista (nella quale vengono poste alcune domande per nulla scontate⁶³) e poi una lunga serie di recensioni, tutti i lungometraggi e il cortometraggio presente in *L'amore in città*. La sezione delle recensioni è intitolata “Le plus grand réalisateur italien...” e fa emergere un'idea, questa volta, davvero diversa di rapporto con l'autorialità. Entusiasmo incondizionato per tutti i film del regista, tranne forse per uno, *I vinti* (1953), che viene però così introdotto da Ado Kyrrou:

Voici le seul film discutable d'Antonioni; mais – faut-il le préciser – *I Vinti* est un film qui ferait honneur à n'importe quel autre cinéaste actuel: il est donc discutable seulement en tant qu'œuvre du plus intelligent et du plus sensible des réalisateurs de notre époque.⁶⁴

Abbiamo il “clima amichevole” e abbiamo un regista che non può sbagliare, di fronte al quale, anche nelle opere apparentemente meno riuscite, nessun altro è paragonabile. L'atteggiamento ci sembra essere, in questo caso, diverso. Nessuno può eguagliare Antonioni e l'errore è una questione di (sbagliato) punto di vista: è un culto da *politique des auteurs*. Antonioni così si appresterà ad essere, dopo i comunque criticati De Santis e Lattuada, la prima vera icona autoriale italiana della rivista. E dimostra un cambiamento all'interno di *Positif*, sempre più indirizzata al culto delle personalità e sempre meno attenta a quello che gira attorno alla produzione di un film. Con gli anni Sessanta entriamo nella modernità e, in qualche modo, *Positif* si fa paradigma di questo cambiamento: l'individualità (artistica) è matura per poter agire indipendentemente (o quasi) da tutte quelle forze che la circondano.

Alberto Beltrame

Note

1. Questo testo vuole essere una continuazione del percorso d'analisi intrapreso con il saggio “*Cahiers à l'italienne: della politique, prima della politique*. I quaderni di Bazin e il cinema italiano (1951-1958)”, in *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 3, marzo 2013. Ovvero lo studio del cinema italiano nelle riviste

CINEFILIA
CRITICA
E FESTIVAL
STUDIES

francesi degli anni Cinquanta. Questa volta si pone al centro dell'attenzione la rivista "rivale" *Positif*, che per diversi motivi trova anch'essa in questa cinematografia nazionale una delle chiavi per esprimere le sue specificità critiche e la sua contrapposizione, politica ed estetica, alla pratica dei *Cahiers*. Come punto di partenza per lo studio di questa rivista si segnalano i seguenti volumi e saggi: AA.VV., *L'amour du cinéma. 50 ans de la revue Positif*, Editions Gallimard, Paris, 2002; AA.VV., *Positives liaisons. Correspondence des auteurs 1952-1958*, supplément au n° 14-15 (1955) de *Positif*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 2000; Bernard Chardère, *Figurez-vous qu'un soir, en plein Sahara...*, Institut Lumière/Actes Sud, 1992; Bernard Chardère, *Un demi-siècle ici, dans la culture*, Aléas, Lyon, 2001; Michel Ciment, Jacques Zimmer (a cura di), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997; Antoine De Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2003; Jean-Pierre Esquenazi (a cura di), *Politique des auteurs et théories du cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2002; Thierry Frémaux, "L'aventure cinéphilique de *Positif* (1952-1989)", in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n. 23, luglio-settembre 1989; Nicolas Guérin (a cura di), *Cent cinéastes d'aujourd'hui. 50 ans de la revue Positif*, Dreamland éditeur, Paris, 2002; Alain Masson, "Une critique sans classicisme", *Positif*, n. 375, maggio 1992.

2. A cura della redazione della rivista, "Réflexions sur la comète", *Positif*, n. 21, febbraio 1957, p. 5.
3. A cura della redazione, *Positif*, n. 1, maggio 1952, p. 2.
4. "La musique de film", *Positif*, n. 1, maggio 1952, pp. 18-22 e "La musique de film", *Positif*, n. 2, giugno 1952, pp. 21-24.
5. Bernard Chardère, "Réticences", *Positif*, n. 1, maggio 1952, p. 31.
6. *Ivi*, p. 33.
7. Guy Jacob, "L'âge d'homme", *Positif*, n. 4, 1952, p. 29.
8. *Ibidem*.
9. Bernard Chardère, "A propos de Bresson", *Positif*, n. 4, 1952, p. 48.
10. Raymond Borde, "La Pensionnaire" in AA. VV., "Champ-Contre-champ", *Positif*, n. 11, settembre-ottobre 1954, p. 61.
11. Marcel Ranchal, "L'amour dans la ville. Deuxième Sexe urbain, recueil de nouvelles", *Positif*, n. 22, marzo 1957, p. 40.
12. Roger Kahane, "D'Amour et d'Eau fraiche", *Positif*, n. 5, 1952, p. 10.
13. *Ibidem*.
14. *Ibidem*.
15. Guy Jacob, "Temperature du néo-réalisme", *Positif*, n. 5, 1952, p. 14.
16. *Ibidem*.
17. Edoardo Bruno, "L'evolution de De Santis", *Positif*, n. 5, 1952, p. 19.
18. B. Chardère, *Figurez-vous qu'un soir, en plein sahara...*, cit., p. 45. In realtà bisogna dire che Henri Agel nella rivista *Positif* non scrive molto. Solo tre articoli nel corso degli anni Cinquanta, di cui due sono, da esterno, delle "lettre à *Positif*": una di queste è una polemica con Aristarco (numero 30, luglio 1959, p. 62) e l'altra è la famosa "Positif a-t-il une âme?" (numero 11, settembre-ottobre 1954, pp. 82-84) nell'ambito della polemica con i *Cahiers*. La terza è una recensione di *Rashomon* nel numero due di *Positif*. Mentre Charles Ford scrive un solo articolo: "L'étrange destin de Jean Epstein", presente nel numero 6.
19. Jacques Demeure, "L'irrealisme italien ou le merveilleux du pauvre", *Positif*, n. 14-15, novembre 1955, p. 125.
20. *Ivi*, p. 126.
21. *Ivi*, p. 127.
22. *Ivi*, p. 128.
23. *Ivi*, p. 127.

CINEFILIA
CRITICA
E FESTIVAL
STUDIES

24. Nel 1955 non si può certo parlare ancora di neorealismo, ma Kyrrou nella stroncatura a *L'or de Naples* parla dell'opera complessiva del De Sica regista.
25. Ado Kyrrou, "L'or de Naples" in F. Hoda, F. Gaffary, A. Kyrrou, "Le Festival de Cannes", *Positif*, n. 14-15, novembre 1955, pp. 76-87.
26. A. Bolduc, R. Borde, A. Bouissy, B. Chardère, J. Demeure, A. Kyrrou, L. Seguin, R. Tailleur, "Champ-Contre-champ", *Positif*, n. 11, settembre-ottobre 1954, pp. 60-81.
27. Il fatto di vedere Lattuada tra gli "autori" di *Positif* è confermato anche in un numero successivo, il 29 del 1958, nel quale è presente il suo nome nella "Encyclopédie permanente du cinématographie", segnalazione di Lattuada tra i registi più importanti. "Encyclopédie permanente du cinématographie", *Positif*, n. 29, rentrée 1958, pp. 29-30.
28. Il film *Luci del varietà* uscito in Italia nel 1950, viene distribuito in Francia solo alla fine del 1956 con il titolo *Feux du Music-Hall*.
29. A cura della redazione: "Feux du Music-Hall", *Positif*, n. 20, gennaio 1957, p. 49.
30. Anche questo arriva in Francia in ritardo. Verrà distribuito nel 1957, quando nel paese natale era uscito nel 1953.
31. Marcel Ranchal, "L'amour dans la ville. Deuxième Sexe urbain, recueil de nouvelles", *Positif*, n. 20, gennaio 1957, p. 42.
32. Robert Benayoun, "La Strada ou quand Fellini s'ouvre aux chimères", *Positif*, n. 13, marzo-aprile 1955, p. 28.
33. Marcel Oms, "Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne", *Positif*, n. 28, aprile 1958, pp. 9-18.
34. Michel Ciment, "Pour le plaisir: bref survol de cinquante années positives", in AA. VV., *L'amour du cinéma – 50 ans de la revue "Positif"*, cit., p. 17.
35. Louis Seguin, "Femmes entre elles. Les pluies de Turin", *Positif*, n. 27, febbraio 1958, p. 36.
36. Raymond Borde et André Bouissy, *Le néo-réalisme italien – une expérience de cinéma social*, Clairefontaine, Lausanne 1960.
37. Raymond Borde et André Bouissy, "Bilan du néo-réalisme", *Positif*, n. 23, aprile 1957, p. 5.
38. *Ibidem*.
39. *Ivi*, p. 3.
40. *Ibidem*.
41. *Ibidem*.
42. Negli anni Cinquanta ha collaborato, tra le altre cose, anche alle sceneggiature dei film italiani *La provinciale* e *Parigi è sempre Parigi* (Luciano Emmer, 1951).
43. Jean Ferry, "Lettre sur le cinéma italien", *Positif*, n. 23, aprile 1957, pp. 8-12.
44. *Ibidem*.
45. Robert Benayoun, "L'Italie millionnaire", *Positif*, n. 23, aprile 1957, p. 24.
46. "Encyclopédie permanente du cinématographie", *Positif*, n. 28, aprile 1958, p. 35.
47. In Francia il film con alla regia Mattoli esce nel 1957.
48. "Encyclopédie permanente du cinématographie", cit., p. 35.
49. André Ottavi, "Musique italienne", *Positif*, n. 28, aprile 1958, pp. 28-30.
50. Distribuito in Italia nel 1952, in Francia esce nel 1957 sotto il titolo *Les coupables*.
51. Raymond Borde, "Les Coupables. Un film Actuel", *Positif*, n. 28, aprile 1958, p. 49.
52. "De A à W", *Positif*, n. 28, aprile 1958, pp. 56-62.
53. *Ibidem*.
54. *Ibidem*.
55. *Ibidem*.
56. Marcel Oms, "Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne", cit., p. 12.

- CINEFILIA** 57. *Ivi*, p. 15.
- CRITICA** 58. Marcel Oms, "Giuseppe De Santis", *Positif*, n. 23, aprile 1957, pp. 13-22.
59. *Ibidem*.
- E FESTIVAL** 60. *Ibidem*.
- STUDIES** 61. Bernard Chardère, "Venise 1955: Images et souvenirs", *Positif*, n. 16, maggio 1956, p. 56. Il titolo del film è tradotto qui letteralmente. Uscirà, però, in Francia più tardi intitolato *Femme entre elles*.
62. Michelangelo Antonioni, "Une journée", *Positif*, n. 30, luglio 1959, pp. 1-6.
63. "Questions à Antonioni", *Positif*, n. 30, luglio 1959, pp. 7-10. Una tra le domande che colpisce si riferisce al ruolo della musica nei suoi film. In particolare i criteri che permettono al regista di scegliere una musica piuttosto che un'altra: "Quels sont les critères qui guident votre choix dans la partition musicale de vos films?".
64. Ado Kyrou, "I Vinti", *Positif*, n. 30, luglio 1959, p. 14.