



Critica e Cinefilia

***Cahiers à l'italienne: della politique, prima della politique.* I quaderni di Bazin e il cinema italiano (1951-1958)**

Les italiens ont là-dessus un incontestable avantage: la ville italienne, qu'elle soit ancienne ou moderne, est prodigieusement photogénique.

André Bazin¹

Je suis de ceux qui refusent de croire à l'existence du cinéma italien (excepté Rossellini et Antonioni).

François Truffaut²

Luc Moullet, storica e importante firma dei *Cahiers du cinéma*, nel film *Les sièges de l'Alcazar* (1989) ci racconta, a suo modo, il fenomeno *cinéphilie* nella Parigi metà anni Cinquanta. Il protagonista è un critico degli stessi *Cahiers*, con una passione folle per il cinema di Vittorio Cottafavi, che contrappone a quello di Antonioni (che avrebbe copiato tutto dal regista di *Fille D'amour*³) e di Visconti (nel quale, dice, “non c'è nulla da vedere sullo schermo”). Moullet, nel raccontare la cinefilia, concede al cinema italiano un ruolo centrale, come d'altronde era già evidente dal titolo.⁴ Senza dubbio, per i *Cahiers* degli anni Cinquanta tale cinema è un oggetto d'interesse privilegiato, tra gli esempi più significativi della nuova direzione che avrebbero dovuto prendere i film nel futuro.⁵ Oltre che essere una tra le poche cinematografie nazionali a preservarsi in quanto tale in questo contesto critico.⁶ Si è voluto allora fare uno specifico studio di caso: analizzare come sia stato trattato il cinema italiano all'interno della rivista nel corso del suo primo periodo. Ovvero studiare l'approccio nei confronti del cinema italiano negli anni di Bazin, dal primo numero alla morte del suo fondatore.

Al centro delle riflessioni di questo saggio ci sono dei materiali che molto raramente vengono presi in considerazione, che vivono ai margini di quelle che sono considerate le funzioni critiche principali, ovvero le recensioni. Si tratta di rubriche che informano sui film in lavorazione, lettere da corrispondenti all'estero, *reportages* dai set. Se, forse, questi non pertengono alla critica vera e propria, sono in ogni caso a dir poco sintomatici dell'orientamento assunto dalla rivista nel corso del tempo. A partire dalla loro stessa presenza in una prima fase e nella loro assenza (o modificazione radicale) in una successiva. Rappresentano un segno d'apertura al fatto cinematografico da una

prospettiva non esclusivamente artistica, una distensione dall'“ansia” di legittimazione che vive ogni rivista specializzata. Apertura che, come si vedrà, ad un certo punto non ci sarà più, proprio perché una militanza in stile *politique* non poteva permetterlo. All'interno dei *Cahiers*, inoltre, queste rubriche e lettere non hanno un ruolo secondario, visto che in questi spazi non era raro trovare firme autorevoli come quelle di Lo Duca, Truffaut o Bazin. Discorso diverso è quello che riguarda le copertine della rivista, di relativa importanza visto poi il possibile ridimensionamento in sede di recensione interna. L'attenzione rivolta nel saggio a questa componente, oltre che semplice curiosità, deriva da una coincidenza: dopo il 1957, anno dell'affermazione definitiva della *politique des auteurs*, non ci saranno più copertine dedicate al cinema italiano fino alla fine del decennio, non saranno più permesse immagini di un cinema (italiano) che non li rappresenta (l'unica eccezione, infatti, sarà per l'amato Rossellini⁷).

L'autorialismo smorzato dal contesto sociale e nazionale: una prima fase (1951–1954)

L'avventura dei *Cahiers du cinéma* nasce a partire dall'esperienza della seconda serie de *La revue du cinéma*.⁸ Una continuità tematica tra le due riviste⁹, che osservano il cinema italiano con grande attenzione. In particolare possiamo pensare al numero 13 (1948) de *La revue du cinéma* dedicato interamente a questa cinematografia nazionale¹⁰, nel quale scrivono anche Lo Duca, Mario Verdone e il futuro regista Antonio Pietrangeli. Oltre a Jean-George Auriol¹¹ che giustifica così il monografico: “Il n'y a pas de doute qu'à l'heure actuelle, en Europe sinon dans le monde, c'est à Rome que le cinéma a sa tête”.¹² Si guarda al cinema italiano esplorando il contesto che dà vita alla stessa cinematografia, individuandone il carattere nazionale anche al di là degli aspetti artistici in senso stretto. Ma alla base dei *Cahiers* non c'è solo la *revue*, in quanto il progetto di Bazin nasce dalla fusione di diverse tendenze che guidavano la critica alla fine degli anni Quaranta¹³, e vede un certo scambio di firme con riviste ad essa contemporanee. Ad esempio, scriveranno per i *Cahiers* redattori e collaboratori de *L'écran français*¹⁴, *Gazette du cinéma*¹⁵ o *Ciné-club*¹⁶. Ma l'apertura è ancora più evidente se prendiamo come riferimento i critici dei *Cahiers* che scrivevano per la rivista rivale, ovvero per *Positif*. Nei primi numeri di *Positif* scrivono degli articoli Lotte H. Eisner, Jacques Doniol-Valcroze, Nino Frank, Pierre Kast e Georges Sadoul (tutti nomi che, come vedremo, scompariranno ad un certo punto dai *Cahiers*). Ed è proprio grazie a questa promiscuità che i primissimi *Cahiers* riescono ad avere uno sguardo allargato, ad abbracciare diverse tematiche, ad affrontarle da prospettive differenti.

Il primo numero dei *Cahiers du cinéma* (aprile 1951) vede al suo interno un articolo firmato da Lo Duca (il principale referente, assieme a Nino Frank, nei riguardi del cinema italiano nei primi anni) dal titolo “Le cinéma italien est aussi une industrie”.¹⁷ Questo articolo, il primo che si occupa della realtà italiana ad apparire sulla rivista, vuole spiegare le condizioni che stanno portando alla rinascita del cinema nel nostro paese. E per farlo si concentra anche sul lato industriale di questa cinematografia. Inizia, intanto, definendo la parola “neorealismo” come un'etichetta troppo sbrigativa e troppo “allargata”. Per poi analizzare un primo aspetto: quello artistico. Successivamente gli altri: industriale (le sale cinematografiche, gli studi di produzione), contestuale (il paese della Mostra Internazionale del cinema di Venezia, che vede e che celebra tanti film importanti ogni anno), storico (l'Italia, lo dice alla fine dell'articolo, ha avuto la sua “epoca d'oro” ai tempi dei film *Sperduti nel buio* e *Cabiria*). È il primo passo in questa direzione contestualizzante e storicizzante, che vedrà nello stesso Lo Duca e nella guida spirituale Bazin (seppur con modalità diverse) le due figure più rappresentative. Non che nei loro scritti mancasse una marcata esigenza estetica, ma tutto quello che girava attorno alla produzione di un film non veniva dimenticato. Come a non essere dimenticati erano i figli più “umili” dell'industria cinematografica: il cinema italiano non era assolutamente solo il cinema di Rossellini. Pur contestualizzando, comunque, il “fattore autoriale” era già presente in questa prima fase, anche per Lo Duca, anche per Bazin. Non c'era ancora l'estremismo in stile *politique des auteurs*, ma l'idea di un “autore” cinematografico era comunque presente. La differenza, appunto, era l'interessamento per la produzione cinematografica

italiana nel suo complesso. Dalle commedie più marginali ai film dall'estetica più imponente la critica si faceva innanzitutto sulle “opere”.

Sono numerose le recensioni di film italiani all'interno dei *Cahiers* dei primi anni: non solo Rossellini, De Sica o Visconti, ma anche film di Blasetti, Germi, De Filippo, Zampa, Fracassi o Franciolini. Oltre il forte interessamento da parte di Bazin, ad esempio, per dei film come *Il cielo sulla palude* (Augusto Genina, 1949)¹⁸ o *Il Cristo proibito* (Curzio Malaparte, 1951).¹⁹ Ma anche le segnalazioni, non solo nell'ambito dei festival, di film decisamente “poco autoriali”. Prendiamo ad esempio la rubrica fissa dei primi numeri chiamata “Nouvelles du cinéma”²⁰ nella quale costantemente possiamo leggere notizie a riguardo del cinema italiano, anche quello di natura estremamente “popolare”. Alcuni esempi: nel numero 9 (febbraio 1952) ci viene riferito che “Carmine Gallone, le réalisateur de *Messaline*, aurait envie maintenant de tourner *Semiramis et Marie-Madeleine*”²¹; nel numero 11 (aprile 1952) si legge: “Mario Soldati qui s'intéresse de moins en moins au cinéma va tout de même mettre en scène deux films de cape et d'épée: *Les trois corsaires* et *La fille du Corsaire Noir*”²²; nel numero 14 (luglio-agosto 1952) ci informano che “Giorgio C. Simonelli va tourner *Hamlet* avec Erminio Macario, Rossana Padesta [sic], Carlo Nichi, Camillo Pilotto”²³; nel numero 16 (ottobre 1952) abbiamo questa notizia: “Mario Mattoli tourne *Cinque Poveri in Automobile*, un scénario de Cesare Zavattini écrit en 1934. Voici les interprètes du film: Eduardo et Titina De Filippo, Aldo Fabrizi et Walter Chiari”²⁴; nel numero 24 (giugno 1953) si parla del cast che compone il film *Vortice*: “Irène Papa[s] sera maman dans *Le mensonge d'une mère*. Le reste de la famille se compose de Silvana Pampanini, Massimo Girotti, Gianni Santuccio. Metteur en scène: Raffaello Matarazzo”²⁵; poi, nel numero 25 (luglio 1953): “Ettore Giannini tourne – en couleurs aussi – *Carrousel Napolitain* avec Yvette Chauviré, Leonide Massine et les ballets du marquis de Cuevas”²⁶. Una rubrica, quella delle “Nouvelles du cinéma”, che fornisce notizie anche sull'evoluzione della partecipazione spettatoriale. Ad esempio nel numero 13 ci viene detto che in Italia “la fréquentation des salles s'accroît régulièrement d'année en année selon la proportion de 1/10 par an. Chiffres des recettes: 1949, 53 millions de lires; 1950, 63 millions de lires; 1951, 72 millions de lires (chiffres provisoires)”²⁷. Nel numero 20 (febbraio 1953) abbiamo invece la dimostrazione di un interessamento nei riguardi anche ai tecnici del cinema, in quanto per il film *La lupa* (Alberto Lattuada, 1953) ci viene segnalato l'importante ruolo assunto da Aldo Tonti. Un nome che sembra essere molto rilevante per la rivista, visto che verrà ricordato a più riprese. La prima volta nel numero 2 (maggio 1951) da Bazin in persona: “Pourtant le cinéma italien n'a pas que de bons metteurs en scène, il se distingue aussi par d'excellents opérateurs dont Aldo Tonti qu'on peut tenir pour l'un des premiers du monde”²⁸. Ma anche, ad esempio, nel numero 4 (luglio-agosto 1951) da Michel Mayoux: “Pour nous faire accepter la perspective de son théâtre et la morale de la fable qu'il nous propose, [Eduardo De] Filippo dispose des deux atouts majeurs: son interprète principal et son opérateur”²⁹. Ovvero un elogio, oltre che all'operatore Aldo Tonti, anche all'attore comico Totò: un caso praticamente unico per i *Cahiers*.³⁰

Oltre a queste aperture che, come vedremo, non ci saranno praticamente più negli anni dell'affermazione della *politique des auteurs*, in questa prima fase abbiamo anche una riflessione sul sistema dei generi cinematografici. Secondo De Vincenti³¹, nel periodo che va dalla fondazione della rivista alla pienezza della *politique des auteurs* possiamo distinguere due diverse modalità di presentazione del tema dei “generi” cinematografici: il tema è assunto direttamente ad oggetto di studio oppure rientra indirettamente nelle operazioni di lettura dell'opera di singoli autori. Andando oltre la valutazione estetica sui singoli “autori”, esplorando anche altre questioni critiche, dalle considerazioni economiche a quelle politiche. L' “autore” è, seppur in una concezione diversa rispetto a quella che assumerà successivamente, uno dei temi centrali e costanti. Anche nell'ambito, appunto, dei generi cinematografici. Bazin, scrivendo sul film *I diabolici* (*Les diaboliques*, Henri-Georges Clouzot, 1955), ci parla esplicitamente del rapporto che intercorre tra l'opera, il sistema dei generi cinematografici e l'idea autoriale alla base del lavoro. Il titolo è “Le style c'est le genre”³² e in tale articolo Bazin sottolinea come il genere ha la sua nobiltà quando diviene “vero genere”, ovvero quando ha uno stile proprio e questo stile è effettivamente realizzato. Bazin trova all'interno del

genere stesso i significati delle singole opere. Legittima questo sistema di raggruppamenti per tipologie di “stile”, a differenza della *politique* che abbandona ogni riflessione a riguardo in quanto l'opera diviene nient'altro che la “creazione” da parte di un singolo regista. Bazin, come tutti i nomi principali dei primi anni, lavora certamente sugli aspetti estetici (i concetti di “stile” o “poetica”) e privilegia l'aspetto formale, ma non dimentica il contesto socio-culturale. Questa è la tendenza dominante di questo primo periodo, quella del gruppo degli “*ânes*” (Bazin, Lo Duca, Doniol-Valcroze, Kast, Sadoul, Astruc) per i quali l'opera filmica è comunque un prodotto culturale da porre in costante relazione con il contesto che l'ha fatto emergere. Questo avverrà anche nei confronti del cinema italiano, del “neorealismo” inteso in una concezione che si allarga all'intero caso italiano. In occasione di una recensione sul Festival di Cannes del 1952, Bazin scrive:

L'Italie a remporté à juste titre le prix de la meilleure sélection nationale. Elle le méritait incontestablement et c'est, avec le grand prix à *Due Soldi Di Speranza (Deux Sous d'Espoir)*, la seule récompense du palmarès qui fait l'unanimité. Sa sélection confirme une fois encore non seulement la vitalité du cinéma italien mais son unité dans la variété. Nulle production nationale de cette importance ne présente autant de caractères communs, et avec une telle continuité, depuis sept ans. Le terme de “néo-réalisme”, dont la critique a presque fait un synonyme de “cinéma italien”, recouvre peut-être bien des équivoques, mais quelle que soit sa valeur critique intrinsèque il saute une fois de plus aux yeux qu'il correspond au moins à une parenté, à une consanguinité irréfutable de tout ce qui compte dans le cinéma italien depuis la guerre.³³

È in quest'ottica che, all'interno della rivista, si pone con più forza la questione, sotto pelle, del cinema italiano in chiave comunitaria. La visione dall'esterno di una cinematografia nazionale di un altro paese, in continua esplorazione e che tende a guardare unificando: il cinema italiano è l'Italia, il cinema italiano non è (solo) qualche suo regista. Ci sono “autori” e ci sono “stili”, ma la propensione della critica è al raggruppamento, lo sguardo da “fuori” nei confronti di un cinema che ha dei precisi caratteri che unificano. Prendiamo in mano, ad esempio, una rubrica curata da Nino Frank intitolata “Lettre de Rome”.³⁴ In particolare l'articolo pubblicato nel numero 23 dei *Cahiers*, nel quale il critico scrive questa “lettera” facendo la parte del turista in Italia. Nino Frank guarda e racconta con gli occhi di uno straniero che arriva nella capitale italiana e si trova di fronte a qualcosa di molto diverso rispetto alle sue aspettative. Quello che maggiormente sembra averlo sbalordito è la “complicità” alla base del sistema cinematografico nostrano:

Un dernier fait, qui surprend l'étranger en Italie: la complicité qui lie, dans le travail, les écrivains, les techniciens, et même la production, l'ambiance de compréhension assez fraternelle où ils parviennent à s'accorder, la vague similitude des buts qu'ils poursuivent. Quand on songe aux désaccords presque rituels que l'on voit parmi nous, entre metteurs en scène et scénaristes, entre ceux-ci et les producteurs.³⁵

Ma questa è la conclusione a cui giunge dopo un'analisi che nasce dallo studio del “fatto cinematografico” e attraversa un'idea di arte, un'idea di artista (Zavattini) e la cornice spettacolare dello *star system* all'italiana. Abbiamo un po' tutto: l'industria, l'arte, lo spettacolo, l'emergere spontaneo di un contesto sociale che ha potuto permettere tutto questo. Ovvero una cinematografia molto viva: “Une semaine à Rome suffit pour se rendre compte qu'en Italie le fait cinématographique existe, continue à exister, et de la manière la plus florissante”.³⁶ Per far risaltare l'esistenza di questo “fatto cinematografico”, i *Cahiers* concedono dello spazio anche alle “cronache dai set”, aneddoti e racconti degli aspetti folcloristici. È il caso degli articoli curati da Marie-Claire Solleville, vecchia collaboratrice di Auriol e assistente di Renato Castellani per il film *Due soldi di speranza* (1951).³⁷ Scrive cinque articoli in tutto, tra il maggio 1952 e il marzo del 1956, occupandosi di raccontare il “dietro le quinte” del cinema italiano: “Elle nous rapporte ici des

pittoresques souvenirs de tournage”.³⁸ Nel suo primo articolo³⁹ si occupa di raccontarci in che circostanze sono avvenute le riprese di *Due soldi di speranza*, come si è comportato Castellani, come lavoravano i tecnici e più in generale che aria si respirava tra la gente di Napoli. Il secondo⁴⁰ è il seguito del primo: racconta come Castellani ha trovato la “sua” Carmela (la protagonista del film), di come sono andate le riprese con lei e successivamente il doppiaggio. I successivi due articoli della Solleville⁴¹ vanno nella stessa direzione: aneddoti divertenti ed elementi di folclore. Arriverà persino a scrivere che, all’interno dei set dei film italiani, “le metteur en scène est le seul qui a l’air de trouver un certain intérêt au tournage”.⁴² L’ultimo suo pezzo per i *Cahiers* è leggermente diverso, non a caso è datato 1956 (in piena epoca *politique des auteurs*). Qui, in uno spazio all’interno della rubrica “Petit journal intime du cinéma”⁴³, si occupa del giovane regista Francesco Maselli: meno aneddotica e più concretezza estetica.

Torniamo a Bazin. Concentriamoci su un altro punto focale che contraddistingue questi primi anni dei *Cahiers du cinéma*. La questione dell’ “autore”, oppure la non questione dell’ “autore”: un’autoorialità in assenza di un vero ragionamento di metodo su di esso. Abbiamo detto che la concezione autoriale è da sempre presente, ma abbiamo anche sottolineato come sia qualcosa di più astratto che specificatamente argomentato. L’idea baziniana di cinema, quella fondante della rivista, si concentra soprattutto sull’opera, su come l’opera superi il concretizzarsi di un’istanza creatrice. Un “principio estetico che comporta il riconoscimento del fatto che non tutto ciò che troviamo nel film è frutto diretto di una scelta estetica del regista”⁴⁴, in quanto il regista è solo uno degli elementi che partecipa alla produzione dell’opera. Per questo Bazin arriverà a scrivere nell’ottobre del 1955, quando la *politique des auteurs* era una realtà già ben avviata, queste righe:

Ce bonheur d’expression est dû à M. Lombardo, jeune producteur italien pour qui Fellini a justement tourné *Il Bidone*. “Pour nous producteurs, a-t-il dit, l’art dans le film n’est pas la fin, c’est un moyen”. Un moyen naturellement parmi d’autres et nullement nécessaire. Je m’étonne encore en l’écrivant de la légitime et inépuisable exactitude de cette formule après laquelle tout me paraît dit.⁴⁵

L’arte non è il fine. Può essere un mezzo, tra i tanti, ma non il fine. Di conseguenza cade anche la persona(lità) che produce quest’arte: l’artista e più precisamente l’ “autore”. Perché la paternità di un’opera è sempre un principio artistico. Proprio per tale principio, come ci dice Grosoli⁴⁶, Bazin non si è mai soffermato più di tanto sulla questione, se non in qualche sporadico e raro frangente. Ad esempio un articolo comparso su *Arts* nel novembre 1954, dal titolo molto significativo “Qui est le véritable auteur de film?”⁴⁷ Riassumiamo, sempre attraverso Grosoli, il pensiero di Bazin espresso in tale scritto:

la nozione d’autore, al cinema, è profondamente inessenziale. Di base, il cinema è anonimo. Ci possono, certamente, essere delle eccezioni. Ma sono solo una deviazione rispetto a una “marcia” principale che sono i generi (o comunque la dimensione “profonda” e commerciale del cinema) a impostare.⁴⁸

Così, da un lato, Bazin privilegia uno sguardo sul cinema che non dimentica il contesto sociale che ha permesso la nascita di un’opera. Dall’altro, considera la nozione d’autore “inessenziale”. Con l’avvento della *politique des auteurs* anche lui, critico generalmente “mite, diplomatico e pacato”⁴⁹, si troverà a fare critiche durissime e alle volte anche violente, che solo pochi anni prima erano impensabili. Sarà in qualche modo influenzato da quello che era accaduto in seno alla rivista, ma rimarrà sempre su posizioni molto diverse rispetto a quelle dei *jeunes turcs*. A testimoniare, più di ogni altra cosa, due articoli comparsi rispettivamente nel numero 44 e nel numero 70 dei *Cahiers du cinéma*, intitolati “Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?”⁵⁰ e “De la politique des auteurs”.⁵¹ In questi scritti, quello che Bazin contesta alla *politique* è di trascurare il

contesto sociale, economico, produttivo e anche nazionale delle pellicole, oltre al rifiuto del sistema dei generi: parlare di “autori” e non prendere in considerazione l’ “ambiente del cinema” che li ha fatti emergere:

In effetti, Bazin non di rado si sforza di legare una forte personalità cinematografica al contesto da cui proviene. I grandi autori americani erano tali solo per come si collocavano rispetto al potente sistema hollywoodiano. Gli autori delle cinematografie che all'epoca cominciavano ad avere una certa visibilità internazionale (il Giappone, ad esempio) erano considerati da Bazin, rigorosamente sullo sfondo del territorio di provenienza, a un tempo espressione di esso e deviazione rispetto ad esso.⁵²

L'autore non è un concetto troppo importante perché il “contesto”, innanzitutto, lo genera e, successivamente, lo porta ad essere tale in contrasto (l’ “eccezione” alla regola) ad esso. Visto il ruolo centrale che Bazin ha assunto nei primi anni dei *Cahiers*, si capisce come questo sia il presupposto critico dominante (anche se non certamente l'unico) della prima fase della rivista. Presupposto critico che permette, come si è visto, un'apertura agli aspetti “comunitari” del cinema italiano. Una cinematografia che, infatti, è un tutt'uno da guardare, da esplorare nella sua integrità. È un'unità tra le diversità, che invita a un'analisi delle sue caratteristiche più nazionali, legate al territorio che le ha generate. Senza la presenza di “autori” riconoscibili e infallibili, quello che conta ha in qualche modo delle direttive sociologiche, che fanno capo a un “ambiente del cinema” che sovrasta ogni individualità. La *politique des auteurs* si farà, invece, espressione di una tendenza opposta, nell'espressione moderna di un singolo creatore, imprescindibilmente uno e uno solo, che si assume la paternità di un'opera in quanto arte, in quanto manifestazione della sua visione del mondo.

Rossellini e la vanità della mise en scène come nuovi paradigmi (1955-1958)

Con l'avvento della cosiddetta *politique des auteurs* le cose cambiano. Un processo lento, che procede per piccole tappe e che porterà i *jeunes turcs* ad affermarsi come voce primaria dei *Cahiers du cinéma*. I momenti chiave di questa trasformazione sono diversi e si concentrano in un arco temporale che va dal 1953 (le prime scintille) al 1957 (anno in cui gli uomini della *politique* prendono il controllo della rivista). E che vedono il 1955 come il punto di non ritorno, la presa di coscienza interna di un fenomeno critico che stava diventando irreversibile. Antoine De Baecque, che ha studiato a lungo la storia dei *Cahiers*, ci dice cosa accade di davvero importante nel 1955, a partire da due articoli chiave. Il primo scritto da François Truffaut sul film *Alì Babà (Ali Baba et les quarante voleurs, Jacques Becker, 1954)*: “La politique des auteurs a un père, François Truffaut, une date de naissance, le mois de février 1955, et repose sur un manifeste, l'article défendant le film de Jacques Becker”.⁵³ Il secondo di Jacques Rivette su Rossellini:

Tous les moments forts de la revue s'apparentent ainsi, d'une façon ou d'une autre, à la “Lettre sur Rossellini” écrite par Jacques Rivette en avril 1955, bousculant l'organisation d'un numéro pour déclarer longuement sa ferveur. Ce que Rivette écrit alors pour se justifier est le signe de ces jeux d'écritures croisées par les *Cahiers*: “Il faut excuser les solitaires; ce qu'ils écrivent ressemble aux lettres d'amour qui se sont trompées d'adresse”. La revue doit servir à cela: une boîte où seraient recueillies les écritures d'amour adressées aux auteurs de cinéma.⁵⁴

Ma l'avvento della *politique* ha in realtà una genesi più lunga in quanto, innanzitutto, “elementi della *p.d.a* si trovano infatti fin dall'inizio nei *Cahiers*.”⁵⁵ Poi, le tappe che porteranno a fare della rivista la voce di tale pensiero sul cinema saranno diverse, nel tempo, e si

concretizzeranno solo nel 1957. Nei primi anni, i segni del nuovo sguardo che sta emergendo li troviamo più che altro al di fuori del cinema italiano, nell'insistenza sui cineasti che lavorano negli Stati Uniti. Soprattutto l'attenzione all'unità dello stile che questi propongono nelle loro filmografie, il manifestarsi nel loro cinema di una poetica ben definibile. Poi, sempre al di là del cinema italiano, nei confronti della produzione francese che i *Cahiers* osservano molto criticamente, evidenziando anche la necessità di una trasformazione profonda.⁵⁶ Col proseguo degli anni i segni si faranno più forti, da interi numeri dedicati agli autori preferiti dei *jeunes turcs* (es. il numero 39 dei *Cahiers*, monografico su Alfred Hitchcock, dell'ottobre 1954) alle *entretiens* con i registi di culto. Alle volte, sempre più, gli stessi registi diventano i critici delle proprie opere, scrivono di persona dei progetti che hanno realizzato, dei problemi che hanno avuto e soprattutto della loro visione del mondo e del cinema. Tutto questo mentre i critici più giovani si scagliano contro (oppure non prendono proprio in considerazione) tutti coloro che non sono degni di entrare nel loro "olimpico". Fino a quando, nel 1957, Rohmer (figura di riferimento del gruppo dei *jeunes turcs*) diventa *rédacteur en chef* della rivista.

Ma prima di sviluppare questo punto, vediamo le fasi che caratterizzano il cambiamento di posizione nei confronti del cinema italiano. O, per meglio dire, come si passi dalla visione di un collettivo, in un'idea di cinema nazionale, allo sguardo particolare su degli "autori". Per quanto riguarda i registi italiani, praticamente uno solo: Roberto Rossellini. Non a caso, infatti, le tappe di questa "evoluzione" sono tutte da ricercarsi in articoli che hanno come soggetto tale regista. Il primo articolo importante è del luglio 1953: Maurice Schérer (ovvero Eric Rohmer che si firma ancora con il suo vero nome) scrive nel numero 25 una recensione del film *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952) dal titolo "Génie du christianisme". Rossellini è, senza mezzi termini, un "genio" e si trova a "accéder à la dignité d'une signification combien plus nouvelle, plus riche, plus profonde".⁵⁷ Un livello di profondità che, sembra dirci il critico, è altra cosa rispetto a tutti i suoi contemporanei (fatta eccezione, si specifica, per Renoir). Nel numero successivo dell'agosto-settembre 1953, Schérer scrive il celebre articolo "De trois films et d'une certaine école"⁵⁸, nel quale illustra tre film (tra i tre c'è *Europa '51*⁵⁹) che rappresentano qualcosa di maggiore rispetto ai "bons films" (nei quali ci inserisce, ad esempio, il cinema di De Sica). Uno scarto che giustifica e, in un certo senso, legittima una precisa voglia di ricominciare da capo, rivedere le proprie modalità critiche per fare di quella "certaine école" la base di un nuovo cinema. Sempre Schérer-Rohmer, questa volta in coppia con Truffaut, pubblica la prima "entretien italiana", ovviamente con Rossellini, nel numero 37 del luglio 1954. La prima cosa che i due chiedono al regista è il suo rapporto con il resto del cinema italiano, facendo già percepire, anche attraverso le parole di Rivette, la tendenza a porre sempre più in discussione tutto quel cinema che non sia di Rossellini stesso:

Un collaborateur des "Cahiers", Jacques Rivette, écrivait récemment: "il y a d'une part le cinéma italien, d'autre part l'œuvre de Roberto Rossellini"; il voulait dire que vous vous tenez à l'écart du mouvement néo-réaliste sous la bannière duquel se range la quasi-totalité des metteurs en scène italiens...⁶⁰

Arriviamo così all'anno successivo, il 1955, che è quello maggiormente all'insegna dell'"autore" Rossellini. Anche e soprattutto nel tono, nel radicalizzarsi delle modalità espositive nei confronti di questo soggetto: non a caso il 1955 è il momento di concretizzazione esplicita dell'ideologia della *politique*. Nel numero 46 di aprile, Jacques Rivette scrive la già nominata "Lettre sur Rossellini". Lettera (d'amore) che è ancora una volta l'affermazione del cinema di questo regista come "il" cinema per eccellenza. Dichiarazioni estreme sul destino del cinema dopo l'avvento di Rossellini: "Il me semble impossible de voir *Voyage en Italie* sans éprouver de plein fouet l'évidence que ce film ouvre une brèche, et que le cinéma tout entier y doit passer sous peine de mort".⁶¹ E paragoni artistici che portano Rivette ad avvicinare il regista al lavoro di Matisse in quanto "chaque image, chaque mouvement confirmait en moi la secrète parenté du peintre et du

cinéaste”.⁶² Nel numero seguente del maggio 1955, Schérer firma un articolo dal titolo “La terre du miracle”, una recensione di *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954).⁶³ Anche qui si vuole evidenziare la superiorità di Rossellini sul resto del cinema italiano, in questo caso nei confronti di tutto quello che è stato riunito sotto l'etichetta neorealista:

Le terme de *néo-réalisme* a été si galvaudé depuis dix ans que j'hésiterais à l'employer à propos de *Voyage en Italie* si Rossellini ne revendiquait lui-même cette étiquette. D'après lui ce film serait d'un “néo-réalisme” plus pur, plus poussé que ses œuvres précédentes.⁶⁴

Rossellini si troverà anche a esprimersi di persona. In un racconto, in tre parti, in cui narra i suoi “dieci anni di cinema”⁶⁵: i suoi lavori ma anche il cinema italiano in generale. La prima parte di questo racconto è nel numero 50 (agosto-settembre 1955)⁶⁶, dove troviamo una sua breve analisi della situazione attuale del cinema nostrano, per poi arrivare a Rossellini che esprime la personale concezione sull'arte filmata e il suo rapporto con la “produzione commerciale”. La seconda parte è presente nel numero 52 (novembre 1955)⁶⁷, si parla di *Germania anno zero* (1948) e di come ha scritturato Ingrid Bergman per *Stromboli* (1950). L'ultima parte del racconto è pubblicata nel numero 55 del gennaio dell'anno successivo⁶⁸, questa volta il tema centrale è la realizzazione di *Stromboli*, da come è nata l'idea alle riprese. Ultima tappa rosselliniana della fase di transizione è un articolo, sempre a cura di Rohmer, a proposito del film *L'amore* (1947).⁶⁹ Siamo nel numero 59 (maggio 1956) e l'articolo si intitola “Deux images de la solitude”. Ancora una volta ciò che conta è sottolineare la grandezza di Rossellini, rimarcare la differenza tra lui e ogni altro regista italiano dell'epoca, compreso Fellini (Rossellini è un “autore”, Fellini no). In questa recensione, così, si vuole sminuire il ruolo che Fellini, prima di tutto, ha assunto all'interno di questo film (Fellini è lo sceneggiatore de *Il miracolo*, uno dei due episodi che compongono *L'amore*) e poi ridimensionare l'importanza critica che stava assumendo all'interno della rivista dopo l'uscita de *La strada* (1954).⁷⁰ Non sono un caso infatti queste parole di Rohmer:

Nombre de mes confrères ont rapproché le thème du *Miracle* de celui de la *Strada*. De là à gonfler l'importance de la collaboration de Fellini dans la seconde partie d'*Amore*, il n'y avait qu'un pas, bien sûr. Ce genre de chicane est déplaisant, mais il serait déloyal de ne pas rendre à Rossellini ce qui lui appartient.⁷¹

Tutti questi articoli su Rossellini, però, sono intervallati, in questo periodo in attesa del potere, dalla presenza costante di una “tensione opposta”. Ovvero, da un lato l'insistenza sempre più “spregiudicata” sulla figura di Rossellini e, dall'altro lato, una presenza, sempre più flebile con il passare degli anni, di tematiche sociali o comunque l'apertura a un cinema meno “autorale”.⁷² Possiamo pensare, ad esempio, ad alcune copertine dei *Cahiers*, da questo punto di vista molto significative. Quella del numero 41 (dicembre 1954) dedicata a *Giulietta e Romeo* (Renato Castellani, 1954) oppure quella del numero 68 del febbraio 1957 dedicata al film collettivo *L'amore in città* (Antonioni, Fellini, Lattuada, Lizzani, Maselli, Risi, Zavattini, 1953).⁷³ Senza contare le copertine dedicate al (non ancora) “autore” Fellini: numero 46 (aprile 1955) a *La strada* e numero 57 (marzo 1956) a *Il bidone* (1955). Oppure al (non più) “autore” De Sica: numero 48 (giugno 1955) che vede Sofia Loren in un fotogramma de *L'oro di Napoli* (1954).⁷⁴ E poi molti articoli che ci raccontano gli aspetti “meno estetici” del nostro cinema. Articoli sparsi, come il primo presente nel numero 42 del dicembre 1954 (monografico dedicato a *L'amour au cinéma*) che porta titolo *Pain, amour et fantaisie*⁷⁵ oppure quelli scritti da Marie-Claire Solleville (uno è del 1955). Ma soprattutto la rubrica “Billet” tenuta da Jacques Audiberti.⁷⁶ Rubrica non specificatamente dedicata al cinema italiano, ma che in alcuni numeri si occupa proprio di questo. Esattamente, se ne parla nello specifico in due numeri e, di sfuggita, in un altro ancora. Il primo è il “Billet VIII”⁷⁷ nel quale, oltre che di *Rififi* (*Du rififi chez les hommes*, Jules Dassin, 1954), ci si occupa di tre film italiani: *La*

strada, Pane, amore e gelosia (Luigi Comencini, 1954) e *L'oro di Napoli*. Mentre in quello del numero successivo, il “Billet IX” nel numero 49⁷⁸, i film italiani citati sono *L'oro di Napoli* e *I vitelloni* (Federico Fellini, 1953) con l'aggiunta di *Mambo* (Robert Rossen, 1954).⁷⁹ Il “Billet”, però, che ci sembra più interessante è quello presente nel numero 58 dell'aprile 1956, il “Billet XVII” che porta come sottotitolo “*tresors italiens*”.⁸⁰ In questo pezzo, protagoniste assolute sono le due attrici Loren e Lollobrigida, il loro ruolo nel cinema tra il fattore “talento” e il fattore “bellezza”. Passando in rassegna film di Fellini (*Il bidone, I vitelloni*), la serie dei *Pane, amore e...*, *Peccato che sia una canaglia* (Blasetti, 1954) o, più inaspettato di tutti, *La pattuglia sperduta* (Piero Nelli, 1954). Il tutto scritto in stile astratto, dove film, nomi e personaggi sono citati in modo continuo e incoerente: più che piccoli saggi, quelli dello scrittore francese sono “allucinazioni cinefile”. Sembra che una tra le ultime tracce nei *Cahiers* del carattere popolare nel cinema italiano degli anni Cinquanta sia in una forma talmente ardita e goliardica da non avere più una legittimità d'analisi. A scrivere è Audiberti, ma il suo atteggiamento nei confronti di questa cinematografia dimostra più un carattere ludico che un effettivo interesse artistico-sociale. Piccoli segni, quelli che rimangono, di discorsi che ormai sembrano per sempre decaduti in attesa di scomparire. Come ci conferma anche un pezzo di Barthélemy Amengual dedicato a Sofia Loren presente nel numero 62 dell'agosto-settembre 1956. Il critico francese parla della Loren come di una diva e un mito di bellezza, ma non arriva mai a uno studio vero su di lei come attrice, delle sue pratiche recitative. Il titolo è emblematico: “Sophia Loren, cheval ou jument?”.⁸¹

La *politique des auteurs* nel 1956 è una realtà più che concreta all'interno della rivista. Così Rohmer nel numero 63 (ottobre 1956) può riportare delle lettere sul tema della *politique* scritte dai lettori: “Les lecteurs des □Cahiers□ et la politique des auteurs”.⁸² Ma l'anno della svolta definitiva è il successivo, con l'uscita di Lo Duca e la salita ai vertici dei *Cahiers* di Eric Rohmer nel numero 69 del marzo del 1957. Ovvero, da questo momento, assieme a Bazin e Doniol-Valcroze, c'è Rohmer tra i *rédacteurs en chef*, in sostituzione di Lo Duca, che in questo numero scrive il suo ultimo articolo per i *Cahiers*.⁸³ Un saggio nel quale utilizzerà come esempi anche dei film italiani decisamente non in linea con il carattere della *politique*: *Romeo e Giulietta* e *Carosello napoletano* (Ettore Giannini, 1954). Oltre che un film di Visconti (*Senso*, 1954) e uno di Fellini (*La strada*), molto amati anche da altri critici della rivista, ma di certo non rientranti nel circolo privilegiato dei *jeunes turcs*. Una sostituzione più che simbolica quella che accade ai vertici dei *Cahiers*. Soltanto prendendo i discorsi che sono stati fatti sul cinema italiano, Lo Duca, lo abbiamo visto, è stato uno di quelli che si è più occupato delle questioni sociali ed economiche, mentre Rohmer è il protagonista assoluto dell'assunzione di Rossellini nell'olimpo degli “autori”. Il cambio di rotta nei *Cahiers* è evidente, in quanto “disparaissent des colonnes les études sur les contextes économique ou historique du cinéma, les présentations de cinématographies nationales, les éloges de certains films soviétiques, italiens, britanniques.”⁸⁴ E con loro spariscono coloro che di queste questioni si occupavano. Gli uomini della *politique* si affermano anche “facendo fuori” dei nomi che avevano rappresentato nella prima fase della rivista l'apertura a questa visione contestualizzante, non esclusivamente estetica. Il primo è lo stesso Lo Duca, ma non è il solo. Abbiamo Georges Sadoul, che scrive nel corso di tutti gli anni Cinquanta ma vede il suo ruolo ridimensionarsi sempre più con il passare del tempo. Le “cacciate” di alcuni nomi non sono sempre esplicite, alle volte diminuisce lo spazio a loro concesso, a volte avvengono polemiche molto forti che creano scompigli interni oppure, semplicemente, alcune firme in un modo o nell'altro si adeguano alla nuova “moda” assunta dai *Cahiers*. In ogni caso, è evidente come alcuni dei protagonisti, ma anche nomi meno di spicco che seguivano la linea dei *Cahiers* dei primi anni, all'improvviso scompaiono. Tra i critici da noi presi in esame nel contesto del rapporto con il cinema italiano, scompaiono soprattutto Nino Frank (l'ultimo suo articolo è nel numero 38, agosto-settembre 1954)⁸⁵ e Marie-Claire Solleville (l'ultimo suo articolo individuale è dell'aprile 1955, poi prende parte ad uno collettivo nel marzo 1956). Ma ci sono anche altri nomi che non avranno più a che fare con i *Cahiers* a partire dalla metà degli anni Cinquanta. Tra i vari nomi che potremmo fare c'è quello di Jean-José Richer, della corrente di Doniol-Valcroze, che scrive fino al numero 61 del luglio 1956.

La svolta della rivista nei riguardi dello studio del cinema italiano consiste proprio nella sempre più accentuata propensione da parte dei *jeunes turcs* nel considerare l'opera cinematografica come il prodotto di un singolo creatore. L' "autore" che agisce in autonomia, senza alcuna influenza ma che, invece, si fa portatore di una precisa "poetica" tutta sua che nasce, spontanea, dalla sua idea di cinema e di mondo. Questo significa l'esaltazione dell'individualità di un regista come Rossellini a discapito di qualsiasi cosa gli stia attorno. Come se non esistesse più nessun contesto socio-culturale, nessun carattere nazionale e non fosse più possibile nessuna lettura di un'opera che prescindia dal "pensiero" di un soggetto che quell'opera ha creato.⁸⁶ Quello che guida la *politique* è "vanité du sujet, mépris du contexte socioculturel et national: la *politique des auteurs* juge au nom de la mise en scène, valeur absolue, celle de l'enregistrement de corps en relation dans un espace".⁸⁷ Ma ogni assenza è imprescindibilmente la messa in evidenza di una presenza. Nel contrasto con l' "ascolto" dei primi *Cahiers*, nella palese incongruenza di un Rossellini che sembra essere nato dal nulla, nell'impossibilità di un regista (se entrato nell'olimpico dei prescelti) di poter sbagliare, di poter fare anche il minimo errore. Il concetto d' "autore" non può che vivere abolendo le logiche comunitarie, sociali e di messa in un contesto. Anche la stessa apertura, dopo la morte di Bazin⁸⁸, all' "irrealismo italiano" (quindi su un cinema dal carattere più "popolare") sarà sempre sotto coordinate autoriali, celebrazione di singoli registi (Cottafavi, Freda).⁸⁹ È scomparsa quell' "essenza comunitaria" che, se presa in seria considerazione avrebbe, con ogni probabilità, fatto cadere ogni religiosa celebrazione dell' "autore".

Alberto Beltrame

-
- 1 "Gli italiani hanno in questo un incontestabile vantaggio: la città italiana, che sia antica o moderna, è prodigiosamente fotogenica." André Bazin, "Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération", in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf, 1958-62, p. 24. Traduzione italiana André Bazin, "Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione", in *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, p. 289.
 - 2 "Io faccio parte di quelli che rifiutano di credere all'esistenza del cinema italiano (fatta eccezione per Rossellini e Antonioni)" Robert Lachenay (pseudonimo di François Truffaut), "Fille d'amour", in "Notes sur d'autres films", *Cahiers du cinéma*, n. 36, giugno 1954, p. 60.
 - 3 *Fille d'amour* è il titolo francese di *Traviata '53* (Vittorio Cottafavi, 1953).
 - 4 *Les sièges de l'Alcazar* è il titolo francese del film *L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940).
 - 5 Soprattutto per Bazin, che dedica una parte importante del suo *Qu'est-ce que le cinéma?* al cinema italiano, oltre a pubblicare sempre negli anni Cinquanta il saggio *En Italie* (in AA. VV., *Cinéma 53 à travers le monde*, Paris, Editions du Cerf, coll. «7e Art», 1954) e un volume monografico su Vittorio De Sica (*Vittorio De Sica*, Parma, Guanda, 1953). Ma anche altri collaboratori dei *Cahiers* scrivono su questa cinematografia negli anni Cinquanta, un esempio può essere Nino Frank, *Cinema dell'Arte*, Paris, Editions André Bonne, 1951, oppure un'altra monografia su De Sica: Henri Agel, *Vittorio De Sica*, Paris, Éditions Universitaires, 1955.
 - 6 Antoine De Baecque scrive che sono solo tre le cinematografie nazionali che si preservano: tedesca, sovietica e italiana. Quella tedesca perché i *Cahiers* potevano contare su due nomi come quelli di Jacques Siclier e Lotte H. Eisner (quest'ultima molto amica di Fritz Lang e legata alla figura di Henri Langlois). Quella sovietica grazie al fatto che nella rivista dei primi anni ci sono uomini di sinistra (Sadoul su tutti) a difenderla. La produzione italiana vede il suo riconoscimento grazie in particolare a Bazin, il primo che fa di Rossellini uno dei suoi registi di culto (assieme a Renoir, Welles e Wyler), ma anche alla tradizione della *Revue du cinéma* di Auriol che aveva dedicato a De Sica-Zavattini e allo stesso Rossellini molti articoli. Antoine De Baecque, *Le Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue – Tome I: À l'assaut du cinéma 1951-1959*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, pp. 164-167.
 - 7 Ovvero la copertina del numero 94 dell'aprile 1959, in cui compare Rossellini con un elefante durante le riprese di *India: Matri Bhum* (1959). La successiva sarà nel decennio a seguire, nel numero 110 dell'agosto 1960 (fotogramma tratto da *L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960).
 - 8 La prima serie de *La revue du cinéma* viene pubblicata tra il 1928 e il 1931 (in tutto 29 numeri). Poi l'interruzione fino al 1946, anno nel quale Jean-George Auriol decide di farne una seconda serie che durerà fino al 1949. L'esperienza della *revue* finisce con numero 19 della seconda serie, causa la morte improvvisa di Auriol nel 1950 in un incidente stradale.
 - 9 Continuità dovuta anche al fatto che molti collaboratori della *Revue* confluiscono nella redazione dei *Cahiers*, da Doniol-Valcroze (che nella rivista di Auriol aveva assunto il ruolo di Rédacteur en chef adjoint) a André Bazin,

- passando per Jean Desternes, Lotte H. Eisner, Nino Frank, Pierre Kast, Lo Duca, Maurice Schérer (Eric Rohmer).
- 10 Infatti il titolo di questo speciale è: “Numéro spécial sur le cinéma italien”. Anche i *Cahiers du cinéma* faranno nel corso della loro storia diversi numeri dedicati interamente alla situazione del cinema italiano. Per quanto riguarda gli anni Cinquanta abbiamo il numero 33 del marzo 1954.
 - 11 Auriol che in Italia aveva lavorato, collaborando a sceneggiature di film italiani. Tra questi: *Napoli che non muore* (Amleto Palermi, 1939), *Validità giorni dieci* (Camillo Mastrocinque, 1940) oppure *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949).
 - 12 “Non c'è dubbio che oggi, in Europa per non dire nel mondo, è a Roma che il cinema ha la sua testa.” Jean George Auriol, “Entretiens romains – sur la situation et la disposition du cinéma italien”, *Revue du cinéma*, n. 13, maggio 1948.
 - 13 Di queste diverse tendenze poi riunite all'interno dei *Cahiers du cinéma* ce ne parla Antoine De Baecque: “La critique 'progressiste' groupée autour de Sadoul, explorant l'histoire du cinéma et les genres nationaux, défendant cinémas français et soviétique; l'étude cinématographique proposée par Auriol à la *Revue du cinéma*, s'attachant à cerner l'esthétique formelle du réalisme à travers le néo-réalisme et certains réalisateurs américains tels Welles, Wyler, Sturges, Huston...; enfin la promotion d'auteurs américains dits 'commerciaux' (Hitchcock, Hawks) par les 'néo-hollywoodiens' au nom d'une morale de la mise en scène de l'action.” Traduzione italiana: “La critica 'progressista' raggruppata intorno a Sadoul, esplorando la storia del cinema e i generi nazionali, difendendo le cinematografie francese e sovietica; lo studio cinematografico proposto da Auriol alla *Revue du cinéma*, che cercava di contornare l'estetica formale del realismo attraverso il neorealismo e certi realizzatori americani come Welles, Wyler, Sturges, Huston...; infine la promozione di autori americani detti 'commerciali' (Hitchcock, Hawks) da parte dei 'neo-hollywoodiani' in nome di una morale della messa in scena dell'azione.” De Baecque Antoine, *Le Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue – Tome I: À l'assaut du cinéma 1951-1959*, cit., p. 48.
 - 14 In questo settimanale pubblicato tra il 1943 e il 1952 scrivevano anche Astruc, Bazin, Daquin, Frank, Kast e Sadoul.
 - 15 Rivista che dura meno di un anno, solo cinque numeri, tra il maggio e il novembre del 1950. Il nome più importante è quello di Eric Rohmer, che in tutti i cinque numeri è il *directeur* (prima come Maurice Schérer, poi sotto pseudonimo). Ma anche altri nomi importanti hanno a che fare con questa piccola realtà critica. Al di là delle partecipazioni prestigiose di personalità come Jean-Paul Sartre o Paul Valéry, quello che più la caratterizza è l'essere stata la culla di quelli che saranno, con l'aggiunta di Truffaut e Chabrol, i futuri *jeunes turcs*: Eric Rohmer stesso, poi Jacques Rivette e Jean-Luc Godard (che, come farà poi con i *Cahiers*, si firma anche sotto lo pseudonimo di Hans Lucas). Ma anche Jean Douchet e Jean Domarchi scrivono nella *Gazette*, oltre a due *aines* che saranno alla base, almeno nella prima fase, della rivista baziniana: Jacques Doniol-Valcroze e Alexandre Astruc.
 - 16 La rivista *Ciné-club* viene pubblicata dal 1947 al 1954. Anche qui, oltre Bazin, molte le firme dei *Cahiers*: Agel, Amengual, Lo Duca, Mitry, Kast, Sadoul.
 - 17 Lo Duca, “Le cinéma italien est aussi une industrie”, *Cahiers du cinéma*, n. 1, aprile 1951, pp. 24-28.
 - 18 André Bazin, “Un saint ne l'est qu'après...”, *Cahiers du cinéma*, n. 2, maggio 1951, pp. 46-48.
 - 19 André Bazin, “Néo-réalisme, opera et propagande”, *Cahiers du cinéma*, n. 4, luglio-agosto 1951, pp. 46-51.
 - 20 Rubrica presente dal numero 8 del gennaio 1952 fino al numero 26 dell'agosto-settembre 1953. Poi, a partire dal numero 33 del marzo 1954 abbiamo un'altra rubrica dedicata alle notizie cinematografiche dal nome “Petit journal intime de cinéma”, nella quale però le notizie sono date con un tono molto diverso. Non sarà più una semplice raccolta di informazioni come era per le “Nouvelles du cinéma” ma qualcosa, appunto, di più “intimo”, un'interazione con i lettori e un racconto spesso romanzato sulle “cose” del cinema.
 - 21 “Carmine Gallone, il realizzatore di *Messalina*, avrebbe voglia di girare adesso *Semiramis* e *Maria-Maddalena*” “Nouvelles du cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 9, febbraio 1952, p. 47. Entrambi i film in realtà non furono mai realizzati.
 - 22 “Mario Soldati che si interessa sempre meno al cinema, sta comunque mettendo in scena due film cappa e spada: *I tre corsari* e *La figlia del corsaro nero*” “Nouvelles du cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 11, aprile 1952, p. 44. *I tre corsari* uscirà nel 1952. *La figlia del corsaro nero* in realtà uscirà poi con il titolo *Jolanda, la figlia del corsaro nero* nel 1954.
 - 23 “Giorgio C. Simonelli sta girando *Amleto* con Erminio Macario, Rossana Podestà, Carlo Nichi, Camillo Pilotto” “Nouvelles du cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 14, luglio-agosto 1952, p. 48. Si sta parlando del film *Io, Amleto* che uscirà nel 1952.
 - 24 “Mario Mattoli gira *Cinque Poveri in Automobile*, una sceneggiatura di Cesare Zavattini scritta nel 1934. Ecco gli interpreti del film: Eduardo e Titina De Filippo, Aldo Fabrizi e Walter Chiari” “Nouvelles du cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 16, ottobre 1952, p. 51. Il film *Cinque Poveri in Automobile* uscirà nel 1952.
 - 25 “Irène Papa[s] sarà la madre in *Le mensonge d'une mère*. Il resto della famiglia è composto da Silvana Pampanini, Massimo Girotti, Gianni Santuccio. Regista: Raffaello Matarazzo” *Nouvelles du cinéma*, «Cahiers du cinéma», n. 24, giugno 1953, p. 77. *Le mensonge d'une mère* è in realtà il titolo francese di *Catene*, uscito nel 1949 in Italia e in Francia nel 1951 (data riportata nell'*Index de la Cinématographie française: analyse critique complète de tous les films*, Paris, La Cinématographie française, 1947-1965). Qui invece la notizia si riferisce a un altro film di Matarazzo, *Vortice*, che non sarà distribuito poi in Francia (il titolo francese della distribuzione canadese è in realtà

simile a *Le mensonge d'une mère*, ovvero: *Angoisse d'une mère*).

- 26 “Ettore Giannini gira – a colori – *Carosello napoletano* con Yvette Chauviré, Leonide Massine e i balletti del marchese di Cuevas” “Nouvelles du cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 25, luglio 1953, p. 40. *Carosello napoletano* esce nel 1954.
- 27 “La frequentazione delle sale aumenta regolarmente di anno in anno secondo la proporzione 1/10 per anno. Cifre degli incassi: 1949, 53 milioni di lire; 1950, 63 milioni di lire; 1951, 72 milioni di lire (cifre provvisorie)” “Nouvelles du cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 13, giugno 1952, p. 59.
- 28 “Tuttavia il cinema italiano non ha solo dei buoni registi, si distingue anche per gli eccellenti operatori tra cui Aldo Tonti che si può considerare uno dei primi del mondo” A. Bazin, “Un saint ne l'est qu'après...”, cit., p. 46.
- 29 “Per farci accettare la prospettiva del suo teatro e la morale della favola che ci propone, [Eduardo De] Filippo dispone di due carte vincenti: il suo interprete principale ed il suo operatore” Michel Mayoux, “Et mourir...”, *Cahiers du cinéma*, n. 4, luglio-agosto 1951, p. 52.
- 30 Tranne che nel titolo (che comunque si rifà al romanzo di Zavattini alla base di *Miracolo a Milano*) non si accennerà al ruolo di Totò nemmeno nella recensione del film *Dov'è la libertà?*, che vedeva l'attore lavorare a fianco del regista di culto della rivista Roberto Rossellini: Claude Beylie, “Toto il buono”, *Cahiers du cinéma*, n. 122, agosto 1961, pp. 53-54. L'attore nel corso degli anni Cinquanta aveva ricevuto però apprezzamenti in altre riviste francesi, ad esempio l'articolo dedicatogli in *L'âge du cinéma* (Ladislas Robin, “Gros Plan Totò”, *L'âge du cinéma*, n. 3, giugno-luglio 1951, p. 39) oppure in un articolo sui comici nel cinema italiano apparso su *Positif* (Robert Benayoun, “L'Italie millionnaire”, *Positif*, n. 23, aprile 1957, pp. 24-26).
- 31 Giorgio De Vincenti, *Il cinema e i film*, “*Cahiers du cinéma*” 1951-1969, Venezia, Marsilio, 1980.
- 32 André Bazin, “Le style c'est le genre”, *Cahiers du cinéma*, n. 43, gennaio 1955, pp. 42-43.
- 33 “L'Italia ha ottenuto a buon diritto il premio per la migliore selezione nazionale. Lo meritava incontestabilmente e questa è, con il grande premio a *Due Soldi Di Speranza* (*Deux Sous d'Espoir*), l'unica ricompensa del *palmarès* che fa l'unanimità. La sua selezione conferma una volta ancora non solo la vitalità del cinema italiano ma la sua unità nella varietà. Nessuna produzione nazionale di questa importanza presenta altrettanti caratteri comuni, e con una tale continuità, da sette anni. Il termine □neorealismo□, di cui la critica ha fatto quasi un sinonimo di □cinema italiano□, conduce forse a molti equivoci, ma qualunque sia il suo valore critico intrinseco salta una volta di più agli occhi che corrisponde almeno ad una parentela, ad una consanguineità inconfutabile di tutto ciò che conta nel cinema italiano a partire dalla guerra.” André Bazin, “Petite Revue des Films”, in André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Curtis Harrington e Lo Duca, “La foi qui sauve: Cannes 1952”, *Cahiers du cinéma*, n. 13, giugno 1952, p. 13.
- 34 Le “Lettre de” sono delle rubriche presenti nei primi numeri. Delle testimonianze di collaboratori al di fuori della Francia. Per la precisione abbiamo, oltre che da Roma, delle “Lettre de” provenienti da Madrid (a cura di Lo Duca), New York (a cura di Herman G. Weinberg), Praga (a cura di Jaroslav Broz), Londra (a cura di Jacques B. Brunius), Berlino (a cura di François Chalais). In particolare, le “Lettre de Rome” sono solamente due (entrambe di Nino Frank) e compaiono rispettivamente nel numero 7 (dicembre 1951) e nel numero 23 (maggio 1953).
- 35 “Un ultimo fatto, che sorprende lo straniero in Italia: la complicità che lega, nel lavoro, gli scrittori, i tecnici, e anche la produzione, l'ambiente di comprensione abbastanza fraterna dove riescono ad accordarsi, la vaga similitudine degli scopi che inseguono. Quando si pensa ai disaccordi quasi rituali che si vedono tra noi, tra registi e sceneggiatori, tra questi e i produttori.” Nino Frank, “Lettre de Rome”, *Cahiers du cinéma*, n. 23, maggio 1953, p. 42.
- 36 “Una settimana a Roma basta per rendersi conto che in Italia il fatto cinematografico esiste, continua ad esistere, e nel modo più fiorente” *Ivi*, p. 41.
- 37 Il film fu molto apprezzato dalla rivista, tanto che la prima copertina in assoluto dedicata al cinema italiano riporta proprio un fotogramma tratto da questo film. È la copertina del numero 13 del giugno 1952.
- 38 “Lei ci riporta qui dei pittoreschi ricordi delle riprese”. Presentazione, a cura della redazione, della nuova collaboratrice in occasione del suo primo articolo: Marie-Claire Solleville, “Deux sous d'espoir payés comptant”, *Cahiers du cinéma*, n. 12, maggio 1952, p. 33.
- 39 *Ivi*, pp. 33-37.
- 40 Marie-Claire Solleville, “Carmela □actrice néo-réaliste□”, *Cahiers du cinéma*, n. 15, settembre 1952, pp. 52-58.
- 41 Marie-Claire Solleville, “Nos amies, les femmes”, *Cahiers du cinéma*, n. 30, natale 1953, pp. 22-26; Marie-Claire Solleville, “Le retour d'égypte”, *Cahiers du cinéma*, n. 46, aprile 1955, pp. 48-52.
- 42 “Il regista è il solo che sembra trovare un certo interesse per le riprese” M.-C. Solleville, “Nos amies, les femmes”, cit., p. 26.
- 43 Marie-Claire Solleville in Robert Lachenay, André Martin, Jacques Rivette, Marie-Claire Solleville et François Truffaut, “Petit journal intime du cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 57, marzo 1956, pp. 36-41.
- 44 G. De Vincenti, *Il cinema e i film*, “*Cahiers du cinéma*” 1951-1969, cit., p. 157.
- 45 “Questa espressione felice è dovuta al signor Lombardo, giovane produttore italiano per cui Fellini ha giustamente girato *Il Bidone*. □Per noi produttori, ha detto, l'arte nel film non è il fine, è un mezzo□. Un mezzo naturalmente tra altri e per niente necessario. Mi stupisco ancora scrivendolo della legittima ed inesauribile esattezza di questa

- formula dopo la quale tutto mi sembra già detto.” André Bazin in André Bazin, André Martin, Fereydoun Hoveyda, Robert Lachenay, “Petit journal intime du cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 51, ottobre 1955, p. 39.
- 46 Marco Grosoli, *La tela del tomiside. André Bazin riletto attraverso l'integralità del corpus*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 2010.
- 47 André Bazin, “Qui est le véritable auteur de film?”, *Arts*, n. 489, 10 novembre 1954.
- 48 M. Grosoli, *La tela del tomiside. André Bazin riletto attraverso l'integralità del corpus*, cit., p. 454.
- 49 *Ivi*, p. 456.
- 50 André Bazin, “Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?”, *Cahiers du cinéma*, n. 44, febbraio 1955, pp. 17-18.
- 51 André Bazin, “De la politique des auteurs”, *Cahiers du cinéma*, n. 70, aprile 1957, pp. 2-11.
- 52 M. Grosoli, *La tela del tomiside. André Bazin riletto attraverso l'integralità del corpus*, cit., p. 465.
- 53 “La *politique des auteurs* ha un padre, François Truffaut, una data di nascita, il mese di febbraio 1955, e poggia su un manifesto, l'articolo che difende il film di Jacques Becker.” A. De Baecque, *Le Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue – Tome I: À l'assaut du cinéma 1951-1959*, cit., p. 9. L'articolo di cui si parla: “Ali Baba et la □Politique des Auteurs□”, *Cahiers du cinéma*, n. 44, febbraio 1955, pp. 45-47.
- 54 “Tutti i momenti forti della rivista sono imparentati così, in un modo o nell'altro, alla □Lettera su Rossellini□ scritta da Jacques Rivette nell'aprile del 1955, scompigliando l'organizzazione di un numero per dichiarare a lungo il suo fervore. Quello che allora Rivette scrive per giustificarsi è il segno di questi giochi di scritture incrociate dei *Cahiers*: □Bisogna scusare i solitari; ciò che scrivono somiglia alle lettere d'amore che hanno sbagliato indirizzo.□ La rivista deve servire a questo: una scatola dove sarebbero raccolti gli scritti d'amore inviati agli autori del cinema.” *Ivi*, p. 147. L'articolo a cui si fa riferimento: J. Rivette, “Lettre sur Rossellini”, cit., pp. 14-24.
- 55 G. De Vincenti, *Il cinema e i film, “Cahiers du cinéma” 1951-1969*, cit., p. 148.
- 56 Il culmine di questo ragionamento sul cinema francese lo rileviamo nel celebre articolo di Truffaut, il “padre” della *politique des auteurs*, del 1954: François Truffaut, “Une certaine tendance du cinéma français”, *Cahiers du cinéma*, n. 31, gennaio 1954, pp. 15-29.
- 57 “Accedere alla dignità di un significato quanto più nuovo, più ricco, più profondo” Maurice Schérer, “Génie du christianisme”, *Cahiers du cinéma*, n. 25, luglio 1953, p. 46.
- 58 Maurice Schérer, “De trois films et d'une certaine école”, *Cahiers du cinéma*, n. 26, agosto-settembre 1953, pp. 18-25.
- 59 Gli altri due sono *La carrozza d'oro (Le carrosse d'or, Jean Renoir, 1952)* e *Io confesso (I Confess, Alfred Hitchcock, 1953)*.
- 60 “Un collaboratore dei *Cahiers*, Jacques Rivette, scriveva recentemente: □da una parte abbiamo il cinema italiano, dall'altra parte l'opera di Roberto Rossellini□; voleva dire che lei si tiene a distanza dal movimento neorealista, insegna sotto la quale si dispone la quasi totalità dei registi italiani...” Maurice Schérer e François Truffaut, “Entretien avec Roberto Rossellini”, *Cahiers du cinéma*, n. 37, luglio 1954, p. 1.
- 61 “Mi sembra impossibile guardare *Viaggio in Italia* senza provare con forza l'evidenza che questo film apre una breccia, e che il cinema tutto interno deve passare sotto pena di morte” J. Rivette, “Lettre sur Rossellini”, cit., p. 14.
- 62 “Ogni immagine, ogni movimento confermava in me la segreta parentela tra il pittore e il cineasta” *Ivi*, p. 15.
- 63 Questo articolo è l'ultimo nel quale Maurice Schérer si firma col suo vero nome, tutti i successivi scritti riporteranno lo pseudonimo Eric Rohmer (che fino a questo momento usava alternato al suo nome di battesimo). Maurice Schérer, “La terre du miracle”, *Cahiers du cinéma*, n. 47, maggio 1955, pp. 38-41.
- 64 “Il termine *neorealismo* è stato così compromesso negli ultimi dieci anni che esisterei a impiegarlo a proposito di *Viaggio in Italia* se Rossellini stesso non avesse rivendicato questa etichetta. Secondo lui questo film sarebbe di un □neorealismo□ più puro, più spinto che le sue opere precedenti” *Ivi*, p. 38.
- 65 Ovvero a partire dal suo primo film del dopoguerra *Roma città aperta* (1945). Anche per i problemi avuti con la distribuzione in Francia dei film del regista realizzati prima e durante la guerra, raramente i *Cahiers* si occupano del Rossellini pre-*Roma città aperta*. Quasi dimenticando una parte della sua carriera. Quei film, invece, non verranno dimenticati dalla rivista rivale *Positif* che li utilizzerà per parlare di un Rossellini “fascista”. Come nell'articolo di Marcel Oms, “Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne”, *Positif*, n. 28, aprile 1958, pp. 9-18.
- 66 Roberto Rossellini, “Dix ans de cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 50, agosto-settembre 1955, pp. 3-9.
- 67 Roberto Rossellini, “Dix ans de cinéma II”, *Cahiers du cinéma*, n. 52, novembre 1955, pp. 3-9.
- 68 Roberto Rossellini, “Dix ans de cinéma III”, *Cahiers du cinéma*, n. 55, gennaio 1956, pp. 9-15.
- 69 Uscito in Francia appunto nello stesso anno di pubblicazione di questa recensione, ovvero il 1956.
- 70 Nel numero di marzo del 1955 viene dedicato molto spazio a questo film, un articolo e un estratto dei dialoghi: André Martin, “è arrivata la strada”, *Cahiers du cinéma*, n. 46, marzo 1955, pp. 10-15 e “Ce que disait le □fou□”, *Cahiers du cinéma*, n. 46, marzo 1955, pp. 16-19. Nel numero successivo, il 47 dell'aprile 1955, ci sarà addirittura la copertina dedicata a questo film di Fellini (e la “Lettre sur Rossellini”, che appare nello stesso numero, può essere di certo vista in polemica a questa scelta redazionale).
- 71 “Molti tra i miei colleghi hanno rapportato il tema de *Il miracolo* a quello de *La strada*. Da qui a gonfiare l'importanza della collaborazione di Fellini nella seconda parte de *L'amore*, non c'era che un passo, certo. Questo genere di briga è sgradevole, ma sarebbe sleale non rendere a Rossellini ciò che gli appartiene” Eric Rohmer, “Deux

- images de la solitude”, *Cahiers du cinéma*, n. 59, maggio 1956, p. 39.
- 72 Nel senso estremo che ha attribuito a questo termine la *politique*: un “autore” non è un regista che può aver fatto dei “bons films”, ma invece qualcuno che privilegia di una certa “infallibilità”.
- 73 Uscito in Francia nello stesso anno nel quale i *Cahiers* gli dedicano la copertina, ovvero 1957.
- 74 Ci saranno, comunque, copertine dedicate a film italiani anche nel 1957. A Fellini, che con il passare del tempo aumenta di considerazione presso la redazione (es. copertina del numero 75 dell'ottobre 1957 che riporta un'immagine del film *Le notti di Cabiria*), ma anche, sorprendentemente, al film di Lattuada *Guendalina* (numero 74, agosto-settembre 1957). Film che, poi, non verrà di certo celebrato nei giudizi del numero successivo della rivista, prendendo dei “voti in pagella” (nella rubrica “Le conseil des dix”) tutti molto bassi, compresi quelli dati da Bazin e Sadoul.
- 75 Jean-José Richer, “Pain, amour et fantasie”, *Cahiers du cinéma*, n. 42, dicembre 1954, pp. 4-7.
- 76 La rubrica “Billet” inizia con il “Billet I” presente nel numero 37 dei *Cahiers* (luglio 1954) e si conclude con il “Billet XVII” presente nel numero 58 del 1956 (l'ultimo è dedicato interamente al cinema italiano, ai “*tresors italiens*”).
- 77 Jacques Audiberti, “Billet VIII”, *Cahiers du cinéma*, n. 48, giugno 1955, pp. 54-56.
- 78 Jacques Audiberti, “Billet IX”, *Cahiers du cinéma*, n. 49, luglio 1955, pp. 32-34.
- 79 Un film che ha un regista non italiano, ma è prodotto (Ponti-De Laurentis), scritto (De Concini-Perilli) e interpretato (Mangano, Gassman) da italiani.
- 80 Jacques Audiberti, “Billet XVII”, *Cahiers du cinéma*, n. 58, aprile 1956, pp. 21-24.
- 81 Barthélemy Amengual, “Sophia Loren, cheval ou jument?”, *Cahiers du cinéma*, n. 62, agosto-settembre 1956, pp. 30-31.
- 82 Eric Rohmer, “Les lecteurs des Cahiers et la politique des auteurs”, *Cahiers du cinéma*, n. 63, ottobre 1956, pp. 54-58.
- 83 Lo Duca, “Cinéma, septième art, dixième muse, cinquième roue”, *Cahiers du cinéma*, n. 69, marzo 1957, pp. 30-34 e pp. 53-57.
- 84 “Spariscono gli studi sui contesti economici o storici del cinema, le presentazioni delle cinematografie nazionali, gli elogi di certi film sovietici, italiani, britannici” Antoine De Baecque, *La cinéphilie – invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 189.
- 85 Nino Frank, “Au Lido: métrages de pellicule”, *Cahiers du cinéma*, n. 38, agosto-settembre 1954, pp. 27-28.
- 86 “Il fatto è che, mentre nei primi anni si sviluppa la linea fenomenologica baziniana, attenta per definizione al contesto sociale e al rapporto tra opera filmica e pubblico, parallelamente si prospetta nella rivista la linea della politica degli autori, centrata piuttosto sulle poetiche dei diversi cineasti e sul loro manifestarsi in tutti i film del singolo autore, anche in quelli apparentemente minori.” Giorgio De Vincenti, *Cahiers du cinéma, indici ragionati 1951-1969*, Venezia, Marsilio, 1984, p. XVI.
- 87 “Vanità del soggetto, disprezzo del contesto socioculturale e nazionale: la *politique des auteurs* giudica in nome della messa in scena, valore assoluto, la registrazione del corpo in uno spazio” A. De Baecque, *Le Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue – Tome I: À l'assaut du cinéma 1951-1959*, cit., p. 158.
- 88 André Bazin muore l'11 novembre 1958. La notizia della sua morte viene data nel numero di dicembre del 1958, mentre il primo numero dell'anno successivo (numero 91, gennaio 1959) è interamente dedicato alla figura del critico appena scomparso. E proprio il suo addio aveva portato a questa paradossale, ma solo così possibile, apertura. Possibile: senza più Bazin, scompare l'ultimo baluardo di quel “principio realista” che era stato, malgrado tutto, comandamento imprescindibile e sul quale la stessa *politique*, a suo modo, si era basata. Paradossale: la presenza di Bazin, personalità forte anche se sempre più marginale, era garanzia d'apertura, anche minima, della rivista a pensieri critici nei riguardi della politica ideologica dominante.
- 89 Ci riferiamo alla corrente dei *mac-mahoniens*, che esordiscono nell'agosto del 1959 (numero 98) con un articolo scritto dal loro esponente principale Michel Mourlet (“Sur un art ignoré”, *Cahiers du cinéma*, n. 98, agosto 1959, pp. 23-37). Alla base della loro idea di cinema ci sarà un ripensamento del “realismo”, che significa la ricerca di un nuovo paradigma di riferimento, una nuova base dalla quale impostare un diverso orizzonte critico. Buttato giù il muro realista, tutto quel cinema che si fonda su presupposti diversi diventa il loro nuovo emblema. Ecco allora, da qui, la figura di Cottafavi e l'apprezzamento per tutto quel cinema italiano che fa del non-realismo (ovvero dell'“irrealismo”) la sua spinta primaria: l'“*école néo-irréaliste italienne*”, ovvero peplum, “cappa e spada” e melodrammi. Quindi, proprio grazie a questo ripensamento del presupposto “(neo)realista”, ci si può aprire a Cottafavi, ma anche a Freda o Matarazzo. I nomi dei *mac-mahoniens* scompaiono dopo il numero 111 del settembre 1960 (monografico dedicato a Joseph Losey, che qui è consacrato come “autore”). Quel numero irrita molto il resto della redazione, i redattori regolari dei *Cahiers*, che allontaneranno Mourlet e compagni. Quindi, il periodo effettivo di permanenza dei critici del Mac-Mahon nella rivista è molto breve, poco più di un anno: dal primo articolo di Mourlet “Sur un art ignoré” (agosto 1959) al numero speciale su Losey (settembre 1960).