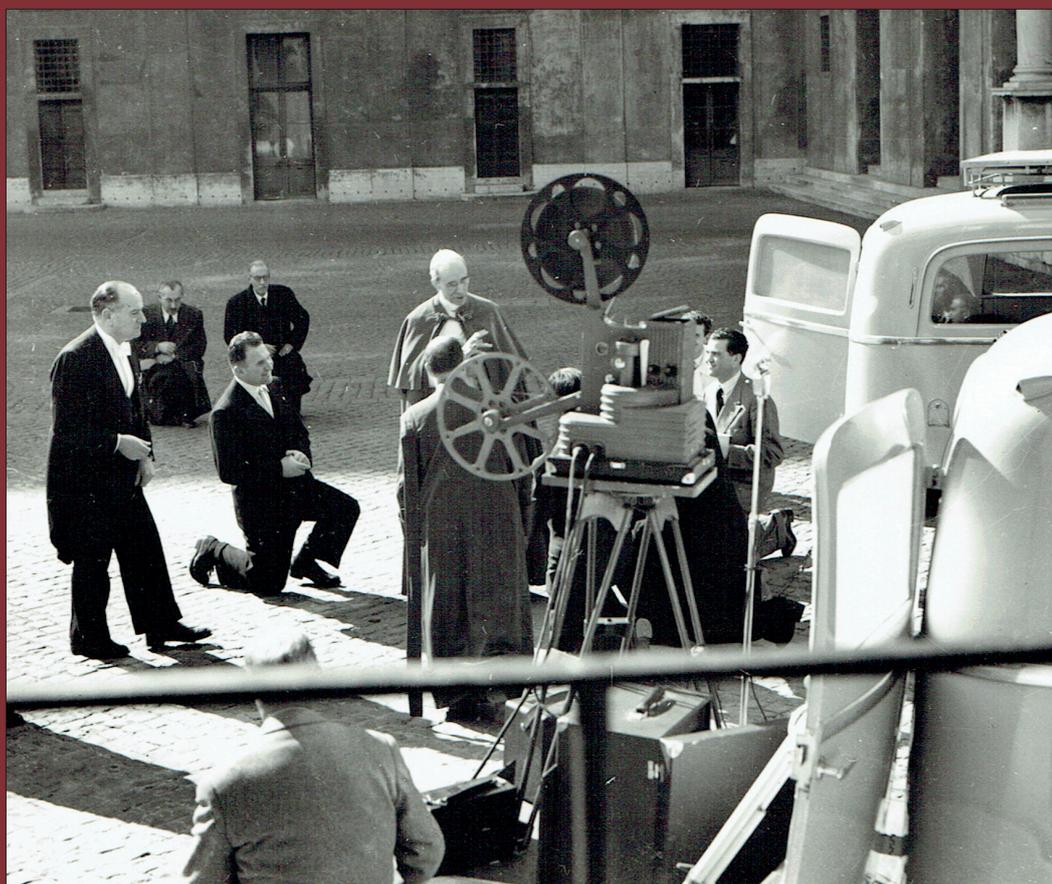
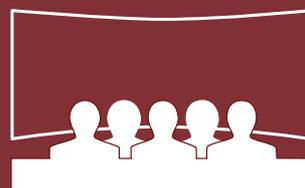


DAVANTI ALLO SCHERMO. I CATTOLICI TRA CINEMA E MEDIA, CULTURA E SOCIETÀ (1940-1970)

A CURA DI ELENA MOSCONI



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA II
NUMERO 3
gennaio
giugno 2018

IL MITO DEL NEOREALISMO IN BAZIN E AYFRE

Alessio Scarlato

Il saggio ricostruisce le linee portanti dell'interpretazione religiosa del neorealismo, proposta da André Bazin e Amédée Ayfre tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta. Si individuano due concetti fondamentali, l'unità e la sacralità, con i quali i due studiosi disegnano la storia e l'estetica del neorealismo, fino a proiettare su di esse i tratti di un pensiero fortemente segnato da una declinazione religiosa e testimoniale della filosofia fenomenologica, nonché dal progetto culturale e politico della rivista «Esprit», che negli anni del dopoguerra promosse un dialogo tra il mondo cattolico e quello delle sinistre, in nome della centralità della persona.

The essay reconstructs the main lines of the religious interpretation of Neorealism, proposed by André Bazin and Amédée Ayfre between the late forties and the fifties. The essay identifies two fundamental concepts, "unity" and "sacredness", that writers use draw up the history and aesthetics of Neorealism and to project the features of a thought process that is strongly marked by a religious and testimonial declination of Phenomenological philosophy. It moreover reveals cultural and political project of the magazine «Esprit», which in the post-war years promoted a dialogue between the Catholic world and the Left, in the name of the centrality of the person.

I. DON PIETRO E MANFREDI (UNITÀ DEL NEOREALISMO)

Ogni discorso sul neorealismo non può ignorare il primo saggio di André Bazin dedicato all'argomento, *Le Réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération*, apparso nel numero dell'11 gennaio 1948 di «Esprit», rivista a cui affidava solitamente i suoi saggi più teorici e complessi. È un numero di «Esprit» pressoché tematico, dedicato in gran parte alla ricognizione della cultura italiana contemporanea: oltre all'ampio studio di Bazin, raccoglie un saggio di Emmanuel Mounier, fondatore della rivista, sulla situazione politica e ideologica italiana, *Lignes de force d'un personnalisme italien*, la testimonianza di Ettore Sobrero sul congresso di «Esprit» del giugno 1947 e la celebre lettera di Elio Vittorini a Palmiro Togliatti sui rapporti tra politica e cultura, apparsa già su «Il Politecnico». Se letto in questo quadro, il saggio di Bazin si rivela come un complesso meccanismo di proiezione che incrocia la filosofia della storia della cerchia spirituale intorno a Mounier, il rapporto della cultura italiana con il suo passato recente, la discussione attorno ai criteri estetici con i quali definire il cinema italiano negli anni dopo la Liberazione.

La redazione di «Esprit» aveva stabilito rapporti dal dopoguerra con gli ambienti della cultura italiana, da Sinistra cristiana al Movimento comunità, fondato da Adriano Olivetti, che perseguivano il suo stesso obiettivo, la creazione di uno spazio di dialogo tra sinistra e mondo cattolico. Sulle pagine di «Comunità», in particolare tra settembre e dicembre 1947, sono ospitati molti interventi di Mounier, dedicati a questo tentativo. «Non riteniamo che il solo impegno rivoluzionario sia proprio del Partito Comunista, né che la sola azione rivoluzionaria sia un'azione politica», scriveva il 6 settembre 1947, nell'articolo *Cattolici comunisti?*; in modo ancora più icastico, il 13 dicembre dello stesso anno, in *Cristiani e comunisti*:

Quello che è per intanto sicuro è che il rapporto tra comunismo e cristianesimo non è rapporto tra due dottrine che si affrontino dall'esterno o che si spartiscono rigidamente il cielo e la terra [...]. Comunismo e cristianesimo sono avvinti l'uno all'altro, come Giacobbe con l'angelo in un rigore e, al tempo stesso, in una fraternità di lotta che sorpassano di gran lunga la posta del potere¹.

Un giro di conferenze, organizzato da Felice Balbo, Adriano Olivetti e Alessandro Pellegrini, dà la possibilità a Mounier di moltiplicare nel 1947 i contatti, dalla rivista azionista «Il Ponte» a «Società», di orientamento marxista². Il numero tematico di «Esprit» dedicato all'Italia nasce dall'entusiasmo di Mounier al ritorno da questo viaggio. Mounier sottolinea nel suo intervento la particolarità della situazione politica italiana, in cui la forza principale è la DC, la cui struttura si basa sulla rete parrocchiale dell'ACI, così da rendere difficile distinguere dove finisce l'azione della Chiesa di Roma e dove inizia quella del partito. Mounier guarda piuttosto con simpatia ai movimenti dei giovani progressisti cattolici, in particolare a Sinistra cristiana, riunitisi attorno a Felice Balbo e Franco Rodano, che nel 1948 sono già confluiti nel PCI. Questi distinguono tra marxismo come metodo di analisi della storia e dell'azione rivoluzionaria e marxismo come *Weltanschauung*; sono a loro volta sostenuti dal PCI, che nel suo statuto afferma che l'adesione al partito non implica la condivisione di una filosofia determinata³.

I contatti della cultura francese con gli ambienti intellettuali della sinistra italiana in quei primi anni del dopoguerra le consentono di prendere coscienza della complessità dell'itinerario che ha condotto gli amici italiani dalla neutralità verso l'antifascismo. A sua volta, il mondo di «Esprit», nel confrontarsi con il passaggio dell'Italia dal fascismo all'antifascismo, ha la possibilità di riflettere sull'ambiguità del proprio itinerario e di quello della cultura francese durante il regime di Vichy. Nel tentativo di trovare una "terza via" fra il materialismo sovietico e la democrazia parlamentare di impianto liberale, letta nella chiave riduttiva dell'*americanismo* che omologa e massifica⁴, tra il collettivismo e l'individualismo, lo stesso ambiente di «Esprit» aveva difatti subito all'inizio degli

¹ Cfr. Lupo, 2007.

² Cfr. Forlin, 2012.

³ Mounier, 1948: 17.

⁴ Cfr. Armus, 2007.

anni Trenta una fascinazione per il *corporativismo* fascista, tanto da partecipare con una delegazione nel 1935 a un congresso sul corporativismo all'Istituto di cultura fascista a Roma, per poi darne una cronaca nel numero 33 dello stesso anno.

Tale sforzo memoriale, che richiederebbe una presa di responsabilità verso i crimini del fascismo e di Vichy, è però gravato, e probabilmente indebolito, da alcune ipoteche interpretative. Nel mondo di «Esprit», se è incontestabile l'atteggiamento antifascista assunto nel dopoguerra, non è messo in discussione il dispositivo concettuale utilizzato negli anni Trenta, che rischia di sovrapporsi alla complessità delle dinamiche storiche riducendole al conflitto fra teologie della storia, in cui agli idoli del mercato e della classe, dell'americanismo individualista e del bolscevismo collettivista, si contrapporrebbe, "escatologicamente", la comunità personalistica. D'altra parte prevale nella cultura italiana un mito di *rifondazione*, che insiste sulla discontinuità e sulla memoria di una guerra di liberazione che ha coinvolto le masse e gli intellettuali, oppressi da un regime in mano a una minoranza ideologicamente fanatica.

Il saggio di Bazin, che rimarca come la Liberazione non abbia avuto, come in Francia, la restaurazione di una libertà politica da poco perduta, ma uno «sconvolgimento economico e sociale», si inserisce in questo mito di rifondazione, che finisce per leggere l'apparire di *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini come una sorta di "anno zero" del cinema (e della cultura) italiana: «In un certo senso l'Italia non ha che tre anni»⁵. Si pone da qui il problema, a cui Bazin tornerà frequentemente, e in modo mai risolutivo, della *continuità* comunque del neorealismo con parti del sistema produttivo e con alcune tendenze estetiche del cinema italiano degli anni Trenta. In questo saggio Bazin ancora cerca in una sintesi di elementi *estetici*, pur con l'aggiunta di alcuni tratti originali, la specificità del cinema italiano di quegli anni. Parla dei film italiani come dei «reportage ricostruiti», dell'amalgama tra attori presi dalla strada e professionisti impiegati in ruoli diversi da quelli abituali, delle riprese fuori dagli studi, che esaltano la naturale fotogenia delle città italiane. Questi tratti estetici, anche se in modo più esplicito in saggi successivi⁶, cedono il passo al criterio *ontologico*, secondo cui nel neorealismo la realtà è amata per quel che è, e non per essere manifestazione sensibile di una struttura ideale soggiacente: «Essi non dimenticano che prima di essere condannabile, il mondo, semplicemente, è»⁷.

Il criterio ontologico ritorna quindi sulla prospettiva formale, individuando nella "immagine-fatto" il tratto stilistico che lo esprime. Con l'immagine-fatto l'evento non è letto in funzione della macchina narrativa, dell'intrigo, della totalità del racconto dal quale sarebbe presupposto e rispetto al quale sarebbe in funzione subordinata. «Considerata in se stessa, non essendo ogni immagine che un frammento di realtà anteriore al senso, tutta la superficie dello schermo deve presentare una uguale densità concreta»⁸. Gli elementi che potrebbero contraddire la centralità dell'immagine-fatto, dalle abili costruzioni dramma-

⁵ Bazin, 1948: 279-280.

⁶ Cfr. Bazin, 1962.

⁷ Bazin, 1948: 280.

⁸ Bazin, 1948: 299.

turgiche di alcuni capolavori neorealisti al «demone del melodramma», che spesso si introduce anche nelle migliori opere italiane, con abile strategia retorica sono riconosciuti da Bazin, ma sono al contempo ridimensionati, perché comunque non riducono mai il personaggio «allo stato di cosa o di simbolo»⁹. Ciò che conta, sostiene Bazin, è che la necessità del racconto «è più biologica che drammatica. Esso germoglia e cresce con la verosimiglianza e la libertà della vita»¹⁰.

Da una parte, l'immagine-fatto fa quindi del neorealismo, al di là dei confini specifici del cinema italiano del dopoguerra, una sorta di archetipo del cinema moderno, di quel cinema «ancora da inventare», in grado di corrispondere all'«ossessione» del realismo totale: ossessione che è l'*idea originaria* da cui prende corpo l'evoluzione tecnologica del dispositivo foto-cinematografico e della credenza che genera, come da Bazin sostenuto dai tempi di *Ontologie de l'image photographique*. Il moderno come ritorno *apocalittico* all'origine, ancora non incarnatasi. D'altra parte, la diagnosi baziniana del neorealismo italiano sviluppa nel corso del tempo un canone che si impernia sulla presenza di tali immagini-fatto¹¹. Dal punto di vista drammaturgico, queste immagini-fatto si danno o quando la costruzione narrativa ci porta *all'improvviso* di fronte a un trauma della visione, come avviene nelle conclusioni repentine di molti episodi di *Paisà* (1946) di Rossellini, o quando il racconto sembra svilupparsi sul piano della pura contingenza, in modo da dissimulare i raccordi drammaturgici e sviluppare in modo orizzontale l'azione, come accade in modo esemplare nella lunga passeggiata di *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica. «In ciò, *Ladri di biciclette* è uno dei primi esempi di cinema puro. Niente più attori, niente più storia, niente più messa in scena, cioè finalmente nell'illusione estetica perfetta della realtà: niente più cinema»¹². Questi due autori, Rossellini e De Sica, rimarranno per Bazin il cuore dell'ontologia cinematografica neorealista. Il criterio ontologico-estetico dell'immagine-fatto si fa ancora più perspicuo se ne consideriamo lo sfondo politico. L'amore per la realtà dell'immagine-fatto muove dalla prospettiva dell'*umanesimo rivoluzionario*, che si articola come dialogo tra marxismo e cattolicesimo, come quello che avviene tra don Pietro e Manfredi in *Roma città aperta* o tra gli sceneggiatori di *Paisà*¹³. È evidente come Bazin stia qui riconducendo il neorealismo alla prospettiva del personalismo di Mounier, sottolineando come raramente, se non in Giuseppe De Santis, la massa sia evocata come forza sociale positiva e quindi come l'interesse del cinema italiano sia più sociologico che politico, tanto da sopravvalutare, rendendolo esemplare, quel dialogo che in Italia ha segnato la breve stagione del CLN e dei governi d'unità nazionale¹⁴.

⁹ Bazin, 1948: 281.

¹⁰ Bazin, 1948: 292.

¹¹ A questa lettura del neorealismo e del cinema moderno sono fortemente debitori il Deleuze di *Cinéma 2: L'image-temps* e il Godard delle *Histoire(s) du cinéma*.

¹² Bazin, 1949: 317-318.

¹³ Bazin, 1948: 281.

¹⁴ *La terra trema* sarà presentato alla Mostra di Venezia del settembre 1948. Bazin gli dedicherà un saggio specifico, in occasione di tale presentazione, ma il film uscirà nelle sale francesi solo nel 1952. Visconti rimarrà, però, sempre marginale nella lettura del neorealismo di Bazin.

Il realismo dell'immagine-fatto si contrappone, al contrario di quello che critici come Georges Sadoul avevano sostenuto¹⁵, al *realismo socialista*, da Bazin ricondotto piuttosto a un modello di immagine apologetica, *idolatrice*. Sempre su «Esprit», nell'agosto 1950, Bazin pubblica un saggio che avrà un'enorme eco, *Le cinéma soviétique et le mythe de Staline*; con esso delinea i tratti di un'immagine in cui la biografia e il corpo stesso di Stalin si propongono, in opere come *Kljatva (Il giuramento, 1946)* di Michail Čiureli, nella forma di una trascendenza *incarnata*, che scandisce il movimento stesso della Storia. Il 25 maggio, su «Les Lettres françaises», Sadoul aveva paragonato la semplicità e l'ellisse drammatica de *Il giuramento* a quelle di Giotto negli affreschi di Assisi, in grado di orientare una nuova epoca, per lui la più gloriosa, per il cinema sovietico¹⁶. Proprio nel momento di più intenso culto per la personalità, espresso dall'autore dell'*Histoire générale du cinéma*, Bazin sostiene che l'immagine idolatrice di Stalin nel cinema sovietico sfrutta il realismo psicologico-tecnico del cinema, usando tale credenza non per indagare la realtà, come sta facendo il cinema italiano del dopoguerra, ma per costruire miti, così da farsi proiezione e al contempo mistificazione del Soggetto stesso della visione: «... da questo punto di vista, la sola differenza tra Stalin e Tarzan è che i film consacrati su quest'ultimo non pretendono al [*sic*] rigore documentario»¹⁷. L'*icona* in movimento di Stalin, per la sua forza persuasiva, si impone come immagine incontestabile, totalitaria, come esibizione di una divinità infallibile e onnisciente¹⁸. Come un'immagine realistica.

Se volessimo ricostruire una genealogia di questa celebre analisi della dimensione idolatrice, *irrealistica*, del realismo socialista, dovremmo ritornare alla lezione di Nikolaj Berdjaev, uno dei principali esuli russi dopo la Rivoluzione d'Ottobre. Sulle pagine di «Esprit», Berdjaev aveva proposto la sua interpretazione del comunismo russo come forma di messianismo rovesciato, di ideologia del Bene imposto che cancella il principio originario della Libertà, così da fare dell'accadimento storico la proiezione fenomenica di un movimento necessario dell'Idea¹⁹. A sua volta tale interpretazione, di cui saranno fortemente debitori Mounier e Jacques Maritain²⁰, risale al Dostoevskij anti-nichilista dei *Demoni*, riletto alla luce delle *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana* di Schelling (1809), per cui è la Libertà, e non un Dio-sostanza, il principio originario: principio che contiene al suo interno la negazione libera di sé²¹.

¹⁵ Va ricordato che la prima ricezione in Francia del neorealismo si deve a Georges Sadoul.

¹⁶ De Baecque, 2003: 224.

¹⁷ Bazin, 1950: 41.

¹⁸ Il saggio nelle sue riedizioni sopprime una seconda parte, dedicata a una panoramica sul cinema sovietico e alla questione del film formalista a tesi. Oltre a subire gli attacchi della stampa comunista, tra cui quello di Sadoul, Bazin dovrà smettere di lavorare alla rivista «Travail et culture».

¹⁹ «[...] Il comunismo russo è più tradizionalista di quanto non si sia soliti pensare, e che esso rappresenta una trasformazione e una deformazione della vecchia idea messianica russa» (Berdjaev, 1955: 236).

²⁰ Sui rapporti intensi tra Berdjaev, Mounier e Maritain, che coinvolgono anche la lettura meta-storica della rivoluzione russa, insiste Campanini, 1995: 69.

²¹ «Il seguire delle cose da Dio è un'auto-rivelazione di Dio. Ma Dio può rivelarsi unicamente in ciò che gli è simile, in esseri liberi e operanti di per sé; per il cui essere non vi è altro principio che Dio, ma che pur sono» (Schelling, 1809: 44).

Dietro la contrapposizione tra *immagine totalitaria* e *immagine-fatto*, tra realismo socialista e neo-realismo italiano, Bazin sta perciò facendo riemergere un antico dualismo: quello tra Hegel e Schelling, tra Libertà intesa come movimento necessario di emancipazione e Libertà come onnipossibilità, che fa dell'accadere una contingenza irriducibile alle forme che pure la rendono conoscibile.

II. EDMUND E MARIA GORETTI (SACRALITÀ DEL NEOREALISMO)

Il giovane sacerdote Amédée Ayfre vede per la prima volta *Germania anno zero* (1948) di Rossellini il 27 ottobre 1949. Questa visione prende i contorni di una «conversione alle immagini» (cinematografiche), riprendendo il titolo di un suo studio. Una conversione al cinema²², al neorealismo, a Rossellini. Scriverà un articolo, da destinare alla «Revue internationale du cinéma», organo dell'OCIC, che poi invierà a Bazin tramite la redazione di «Esprit». Da qui inizia un'amicizia, che trova nella discussione dell'identità del neorealismo italiano il suo centro. Già nella prima lettera del 21 dicembre, con cui Bazin dà vita alla loro corrispondenza intellettuale, rimarca che nonostante i loro studi abbiano seguito percorsi indipendenti, hanno raggiunto la medesima convinzione della natura «implicitamente esistenzialista e fenomenologica del cinema italiano»²³.

Il manoscritto di Ayfre, scritto il giorno dopo la visione di *Germania anno zero*²⁴, è il fulcro germinale di quella che sarà poi la sua tesi di dottorato in Filmologia, nonché della sua prima monografia, *Dieu au cinéma: problèmes esthétiques du film religieux*, anticipata da alcuni studi su «Bianco & nero» e «Cahiers du cinéma», che nel 1952 ne propongono le tesi principali²⁵. La sequenza finale di *Germania anno zero*, culminante con il suicidio del giovane protagonista Edmund, è presa da Ayfre a modello di un realismo di carattere *fenomenologico*, che si aggira tra i detriti della Berlino del primo dopoguerra senza tesi precostituite, senza pregiudicarlo, ritornando alle *cose stesse*, secondo il programma di Husserl. Quello che Ayfre ritrova nella passeggiata di Edmund (*figg. 1-4*) è la conversione da uno sguardo ontico, già organizzato secondo i modi delle scienze (storiografia, psicologia, sociologia), a uno sguardo ontologico, in grado di chiedere alle cose di manifestarsi da loro stesse, prima di farsi segni di caratteri psicologici, simboli metafisici, tipi sociali.

Lo scarto che Ayfre propone, in sintonia con una tradizione importante della fenomenologia francese, da Maurice Merleau-Ponty a Emmanuel Lévinas²⁶, è di riproporre il programma originario della fenomenologia, il ritorno alle cose stesse, come un movimento distinto dalla declinazione trascendentalista che Husserl vi aveva impresso con le *Idee per una fenomenologia pura e una fenomenologia*

²² Dalla fine del 1949, Ayfre si dedica agli studi di Filmologia sotto la guida di Etienne Souriau, docente del neonato IDHEC.

²³ Bazin, 2014: 100.

²⁴ Cfr. Ayfre, 1949.

²⁵ Cfr. Ayfre, 1953.

²⁶ Questa curvatura della fenomenologia francese deve molto all'incontro con la riflessione di Heidegger degli anni Venti e Trenta, anche se in una chiave distinta da quella che lui stesso intraprenderà dopo la *Kehre*. L'antropologia di *Essere e tempo* rimane riferimento centrale, sviluppando però la riflessione in direzione del *corpo vissuto*. Per una prima ricognizione, cfr. Perego, 2004.

Figg. 1-4 – La passeggiata finale di Edmund in “Germania anno zero” (1948) di Roberto Rossellini.



filosofica (1913). L'intenzionalità in questa tradizione francese è piuttosto inerente alla *carne del mondo*, è coscienza già-sempre situata, che abita un mondo-ambiente che la precede e la eccede: «Lo spessore di carne fra il vedente e la cosa è costitutivo della visibilità propria della cosa come della corporeità del vedente; non è un ostacolo che si interponga fra di essi, ma il loro mezzo di comunicazione»²⁷. Rispetto a tale alterità, la coscienza non può possedere integralmente se stessa e risalire alla propria origine²⁸. L'intenzionalità incontra il suo limite, rispetto al quale deve riconoscere una passività originaria, un'apertura al mondo che, prima di essere apprensione teoretica, è risposta a una donatività che ci convoca. Il teoreticismo di Husserl prende una curvatura etica, in quanto la coscienza si fa *testimoniale*, risposta a un appello che ci precede. Tale curvatura etica del discorso fenomenologico permette a sua volta una sovrapposizione con il personalismo di Mounier e della rivista «Esprit» e, allargando il quadro, recupera alla fenomenologia la tradizione riflessiva francese (Bergson, Nabert, Maine de Biran). Temi fenomenologici come la corporeità o la donatività dell'apparire del fenomeno permettono di costruire dispositivi concettuali simili a quelli attraverso i quali il personalismo rielabora, in chiave esistenzialista, cardini del pensiero cristiano come l'incarnazione o la grazia.

La passeggiata di Edmund è, per Ayfre, la scena esemplare del neorealismo, ossia del *realismo fenomenologico*, da distinguere da altre forme di realismo, di derivazione materialista o idealista, che riducono l'immagine a esibizione di una tesi, un'idea pre-costituita del soggetto. Quelle che Ayfre riconosce nella sequenza finale di *Germania anno zero* sono perciò immagini-acheropite, immagini non fatte da uomo: immagini la cui *ambiguità* rimanda a un principio non riducibile e controllabile dalla ragione umana e che si fanno quindi segno di una *possibile* trascendenza. Le immagini sono difatti religiose non perché rimandano a un oggetto specifico. Come Ayfre delinea in modo articolato in *Dieu au cinéma*, è la prospettiva dello sguardo sociologico, psicologico, storico a rimandare al religioso come a un ambito specifico dell'esperienza; è la prospettiva di uno sguardo che ha già predisposto per il Soggetto le categorie con cui comprendere e interpretare ciò che si manifesta. Lo sguardo fenomenologico invece è ciò che sottrae la materia dell'esperienza nel suo insieme a un'interpretazione già preordinata. È lo sguardo che *libera* l'evento osservato, mostrandone l'*infondatezza*, ossia la sua alterità rispetto ai nessi deterministici con cui la ragione umana imprigiona i dati dell'esperienza. Lì dove l'evento è ricondotto alla sua non prevedibilità, alla sua *novità ontologica*, si presenta al nostro sguardo come Mistero. In questo modo, esso salvaguarda la *libertà* dell'interprete di riconoscere o meno in esso i segni della grazia. L'evento, se colto nella sua radicale libertà, rende difatti indiscernibile la distinzione tra contingenza e trascendenza che si nasconde.

La formula del realismo fenomenologico sarà fatta propria da Bazin. Essa si sovrappone a quella dell'immagine-fatto, da lui utilizzata in *Le Réalisme cinématographique*, ma permette una più immediata riconoscibilità dell'orizzonte filosofico che la sostiene, che troverà una compiuta elaborazione teoretica in anni

²⁷ Merleau-Ponty, 1964: 151.

²⁸ «L'obiezione di fondo che Lévinas muove alla filosofia husserliana è di affermare il primato dell'atteggiamento teoretico sulle altre dimensioni dell'esperienza» (Perego, 2004: 14).

successivi in autori come Lévinas e Ricoeur, che espliciteranno tale curvatura testimoniale in dialogo con il pensiero ebraico e cristiano: «non abbiamo niente di meglio della testimonianza, in ultima analisi, per assicurarci che qualcosa è accaduto»²⁹. Nel dibattito fenomenologico francese, sarà la proposta teorica di Lévinas a rappresentare il punto di svolta, in particolare con *Totalità e infinito* (1961), opera nella quale si assisterà alla tematizzazione di un'alterità non riconducibile ad alcuna intenzionalità³⁰. Nel dialogo tra Bazin e Ayfre, è quest'ultimo a offrire l'orizzonte filosofico organico, in grado di integrare l'ontologia dell'immagine cine-fotografica, elaborata dal padre dei «Cahiers» durante la guerra³¹. Lo riconosce lo stesso Bazin nella prima lettera della loro corrispondenza, quando rimarca che il suo scritto su *Germania anno zero* gli offriva una definizione filosofica rigorosa, utile a unificare le diverse osservazioni convergenti delle sue ricerche, che erano però rimaste a uno stadio ancora empirico³².

Mettendo temporaneamente da parte la discussione dell'adeguatezza dell'interpretazione fenomenologico-religiosa del neorealismo, va messa a fuoco però l'idea di *cinema religioso* che gli studi di Ayfre e Bazin sul neorealismo delineano. Dall'inaugurale *Ontologie de l'image photographique*, Bazin ha posto al centro della sua riflessione il tema del realismo delle immagini-impronta del cinema: «L'immagine può essere sfocata, deformata, scolorita, senza valore documentario, ma essa proviene attraverso la sua genesi dall'ontologia del modello: essa è il modello»³³. Le superficiali accuse di realismo ingenuo, a lungo rivolte a Bazin, ne hanno rimosso l'approccio ontologico, che lo allontana dalla prospettiva platonica dell'immagine come copia imperfetta dell'essere. L'immagine è una *traccia* e ha nei confronti del modello, ossia l'origine *altra* dall'immagine, lo stesso rapporto che Dio-Figlio ha nei confronti di Dio-Padre, in una dinamica ripresa in modo speculare dalla teologia dell'icona: identità e al contempo distinzione. Il realismo estetico, ossia il lavoro sulle forme³⁴, potrà lavorare per ricondurre questo dispositivo tecnico-psicologico³⁵ alla volontà di dominio del Soggetto, *rimuovendo* tale dimensione paradossale in cui coesistono identità e differenza, come accaduto con la pittura imperniata sulla prospettiva rinascimentale, come accade con le immagini idolatriche della finzione hollywoodiana o del cinema di propaganda politica; oppure *redimerla*, ossia esibirla come una Sindone. Di nuovo, lavora un paradigma religioso per cui il Moderno è realizzazione e compimento dell'essenza originaria del cinema, fino ad allora non ancora pienamente rivelatasi: quello di dar vita a immagini acheropite.

²⁹ Ricoeur, 1998: 206.

³⁰ Cfr. Lévinas, 1961.

³¹ Sul dialogo tra Bazin e Ayfre, cfr. Leventopoulos, 2012, 2014; Roger, 2014.

³² Bazin, 2014: 101.

³³ Bazin, 1943: 8.

³⁴ Persiste in Bazin, almeno a livello terminologico, lo schema aristotelico *materia-forma*, che riconduce la materia sensibile sotto il dominio dell'intellettuale, e quindi di un'attività intenzionale del soggetto, quando però l'approccio fenomenologico suggerisce una donatività della materia sensibile che non presuppone già-sempre una forma intellettuale che ne renda possibile l'esibizione.

³⁵ Bazin sottolinea come questa fiducia nell'identità tra immagine e modello sia una *credenza* che nasce dal «potere irrazionale della fotografia» (Bazin, 1943: 8). Parla infatti di *psicologia* dell'immagine.

A differenza di Ayfre, la cui ricerca negli anni successivi avrà sempre come oggetto principale il cinema religioso, la riflessione baziniana sul tema è delineata in modo implicito in studi teorici come *Ontologie de l'image photographique* o disseminata in lavori su singoli film, nati spesso come recensioni. Solo un saggio, *Cinéma et théologie*, si propone programmaticamente, già dal titolo, di affrontare il tema, pur finendo anch'esso per concentrarsi su alcune recenti uscite del cinema francese. Ma *Cinéma et théologie* è interessante perché, pur se in modo incidentale, rivela l'orizzonte dello sguardo religioso baziniano. Parlando del lavoro di adattamento per *La symphonie pastorale* (*La sinfonia pastorale*, 1946) di Jean Delannoy, Bazin rimarca come gli sceneggiatori Jean Aurenche e Pierre Bost e lo stesso regista siano protestanti, mentre il racconto di partenza era di André Gide, cattolico. L'austerità e il rigore della sensibilità protestante aiutano, per Bazin, a elaborare e approfondire verso l'interiorità psicologica la spinta naturale del cattolicesimo all'esteriorità, all'ornamentale, al liturgico; tutti elementi che, se rappresentano l'abbrivio per la rappresentabilità della trascendenza divina, al contempo rischiano di ridurla alla dimensione "tutta umana" del naturalismo. Anche se non dichiarato esplicitamente da Bazin, quella che qui pare delinarsi è una dialettica dello sguardo di stampo giansenista³⁶, che trova piena articolazione teorica in *Le «Journal d'un curé de campagne» et la stylistique de Robert Bresson*³⁷.

Se nei saggi baziniani sul cinema francese di argomento religioso a prevalere è il tema dell'adattamento, della *fedeltà al Libro*, in quelli sul neorealismo ritorna più volte quello della *fedeltà alla vita dei santi*. Il testo esemplare, anche per la polemicità che lo sottende, ossia quella di definire l'opera in esame come pienamente neorealista, è *Un Saint ne l'est qu'après*, ed è dedicato a *Cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina, girato per celebrare Maria Goretti, che sarebbe stata canonizzata da Pio XII in occasione dell'Anno santo il 24 giugno 1950. Bazin ritiene *Cielo sulla palude* uno dei pochi film cattolici validi, proprio perché Genina non ha voluto comporre un'agiografia, bensì una *fenomenologia della santità*. Lo stesso paradigma guiderà Bazin nell'analisi di *Europa '51* (1952) di Rossellini o delle prime opere di Federico Fellini. Fenomenologia della santità significa mostrare dall'esterno un fatto spirituale indimostrabile. «Ora in via logica, come in via teologica, un santo lo si è solo dopo: quando è canonizzato»³⁸. Al presente, possiamo solo osservare la quotidianità di Maria Goretti, la vita semplice di una contadina della Bassa Pontina, né le motivazioni della resistenza alla violenza di Alessandro, il suo violentatore e poi assassino, possono essere a priori dedotte da una condotta santa. Può essere un pudore fisiologico, può essere un'obbedienza cieca a delle norme che la pongono in conflitto con un ragazzo che comunque ama. Sta allo spettatore decidere se leggere l'evidenza della grazia in quell'esistenza. Bazin sottolinea che lo sguardo fenomenologico adottato da Genina aveva deluso, almeno in Francia, gli spettatori credenti ancora più di quelli atei: molti si aspettavano un film di carattere propagandistico che celebrasse la canonizzazione, sancita da Pio XII nella piazza gremita di San Pietro.

³⁶ Cfr. Bazin, 1951a.

³⁷ Cfr. Bazin, 1951c.

³⁸ Bazin, 1951b: 321.

In un contributo di pochi mesi posteriore a *Dieu au cinéma*, Ayfre si fa esplicito nella sua polemica verso un cinema cattolico apologetico:

Il cinema ha anche lui le sue cattedrali, voglio dire delle opere religiose, di una solidità, di una austerità e di una coerenza tali da potersi imporre a quegli stessi la cui religione è estranea, a condizione che siano capaci di questa simpatia passeggera che è il sentimento estetico? Oppure il cinema è forse capace solo di queste opere minori che chiamiamo falsamente apologetiche, dal momento che sono capaci di convincere solo quelli che sono già convinti?³⁹

Pur ricalibrando le categorie di *Dieu au cinéma*, Ayfre ripropone una scansione simile, in cui il grado più basso è quello del cinema storico, modellato sulla forma del *kolossal* americano alla Cecil B. De Mille, per passare all'indagine dei volti e alla capacità di renderli *inespressivi*, per far emergere, tramite il pudore dello sguardo e il ritmo del montaggio, proprio nell'assenza di un'evocazione diretta, la presenza di un Mistero, come nel cinema di Robert Bresson.

La terza tappa, concentrata prevedibilmente sul neorealismo, ribadisce la natura realista dell'immagine sacra. L'immaginazione *evade* dalla realtà, in linea con una concezione magica dell'immagine, segno di una volontà di dominio magico delle cose e degli uomini, oppure ci permette un impegno più profondo in essa, ci permette di riconoscere l'invisibile stesso delle cose: «La rivelazione degli aspetti meravigliosi del mondo»⁴⁰. *Incertezza del film religioso*, sottolinea Ayfre, che deve scegliere tra due strade, quella dell'accessibilità al grande pubblico, così da delineare un visibile pieno di compromessi estetico-teologici, indulgendo alla ricerca dell'immagine *meravigliosa*, stupefacente, in quanto lontana dalla realtà sensibile; o quella che preferisce la densità estetica, la *meraviglia della realtà*, pur rischiando in questo modo di non stabilire un rapporto con lo spettatore. *Incertezza del film religioso*, che deve scegliere tra l'immagine che esibisce la potenza, e credendo di rappresentare l'invisibile della trascendenza in realtà lo riduce al piano del sensibile, e l'immagine che esibisce al contrario la sua povertà, costringendo lo spettatore alla ricerca di un senso all'interno di una datità sensibile, di cui è fatta emergere la libertà rispetto alla volontà del soggetto. «Ho optato per le opere forti, anche se sono difficili, a condizione di lavorare largamente per l'educazione del pubblico. Ancora una volta questa soluzione non è senza rischi, ma almeno ha il merito di essere positiva e di non disprezzare *a priori* la capacità di comprendere e di accoglienza del pubblico»⁴¹. La strada stretta proposta da Bazin e Ayfre si distingue perciò non solo dall'interpretazione sociale del neorealismo di Sadoul e Guido Aristarco, ma anche dall'interpretazione apologetica del cinema religioso. Non è da sottovalutare che Ayfre abbia mantenuto come scena esemplare del cinema religioso una sequenza tanto sconvolgente come quella che in *Germania anno zero* ci mostra il suicidio di un bambino parricida. Qui si può misurare la distanza tra una lettura fenomenologica e quella, dominante nella cultura cattolica coeva anche

³⁹ Ayfre, 1954a: 202.

⁴⁰ Ayfre, 1954a: 216.

⁴¹ Ayfre, 1954a: 218.

più avvertita, di stampo neo-tomista: per studiosi come Félix Morlion, l'immagine esibisce una struttura ontologica e morale soggiacente, rispetto a cui sarà compito della Chiesa vigilare, evitando che *deragli* da tale struttura, portando alla luce pulsioni incontrollate⁴². «Lo schermo è una finestra magica che si apre sul reale, l'arte cinematografica è l'arte di ricreare per mezzo della scelta, la più libera nella immensa creazione materiale, la visione più intensa di questa realtà invisibile: i movimenti dell'anima invisibile»⁴³. Se la verità è già posseduta, la novità non sarà nello sguardo, ma nella capacità di diffonderlo, affidandosi agli strumenti di costruzione dell'opinione pubblica. Lo spettatore non avrà la *libertà* di interpretare il senso della realtà osservata fenomenologicamente, ma dovrà essere persuaso, convinto della verità, il cui raggiungimento precede il lavoro dell'immaginazione, che si fa strumento di diffusione e non di interrogazione. Ma se, al contrario, in gioco vi è l'abbandono dell'idea di una struttura ideale soggiacente l'apparire del fenomeno, tale abbandono non coinvolge solo il modello hegel-marxista, ma anche gli schemi neo-tomisti di Morlion, con cui si chiede allo schermo di riprodurre «i movimenti dell'anima invisibile». Il fenomeno è *abbandonato a sé*, senza un fondamento a reggerlo, che sia la Ragione dialettica o Dio. Il fenomeno sarà manifestazione perciò della Libertà originaria di un principio che arriva a negarsi come tale, e non di una Ragione soggiacente.

Tornando alla fenomenologia dei santi: non vi è una ragione, drammatica o psicologica, che di per sé ci possa indicare chi e come sarà convertito. O addirittura se quello che è davanti a noi sia un santo o solo una borghese con sensi di colpa (*Europa '51*), un bidonista (*Il bidone*, 1955, di Fellini), una clown disadattata (*La strada*, 1954, di Fellini). Quello che potrà fare l'autore sarà assumere quello sguardo *umile*, in grado di mostrare i segni esteriori di tale grazia, la cui reale esistenza è rimandata però alla *scelta*, ogni volta singola, dello sguardo dello spettatore. Sottotraccia, lavora quella filosofia della storia che abbiamo già delineato discutendo la contrapposizione tra neorealismo e realismo socialista: alla "volontà di potenza" del soggetto autoriale del cinema classico, la modernità contrappone la libertà di sguardo dello spettatore, resa possibile dall'assunzione di un atteggiamento fenomenologico da parte dell'autore.

L'immagine reale è sacra; ma il sacro è ambiguo. Il sacro accoglie in sé il nulla della propria negazione, fino a farsi quasi indistinguibile da una prospettiva nichilista. E il punto estremo di tale indiscernibilità, come ha continuato a ripetere Ayfre, rimangono la passeggiata e la morte di Edmund.

⁴² Félix Morlion è stato uno dei primi nel campo culturale del cattolicesimo italiano a corrispondere alla lettura baziniana, quando il problema della *rappresentabilità del male* e le critiche sociali che animavano il cinema neorealista lo rendevano invisibile alle gerarchie vaticane, agli ambienti politici moderati, alla stampa cattolica di settore, «Rivista del Cinematografo» su tutte. La battaglia culturale di Morlion è chiara: mostrare la dimensione cattolica del neorealismo, o comunque dei suoi risultati più alti. Per un'ampia ricognizione del ruolo di Morlion, fondatore dell'Università internazionale di Studi sociali Pro Deo, nell'elaborazione di una prospettiva cattolica per il neorealismo, si vedano: Dagrada e Subini, 2006; Subini, 2013.

⁴³ Morlion, 1948: 25.

III. FRA DIBATTITI E REVISIONI (IL MITO DEL NEOREALISMO)

Bazin e Ayfre manterranno come cifra fondamentale delle loro analisi quella dell'*unità* e della *sacralità* dell'immagine neorealista, pur dovendola continuamente sottoporre a revisione, nel costante dialogo con l'evoluzione della produzione cinematografica italiana degli anni Cinquanta⁴⁴. Diversi sono i punti critici di questa lettura del neorealismo, così come ne è difficilmente sottovalutabile l'impatto nella storia dell'estetica cinematografica.

Per quanto riguarda i nodi aperti: si può parlare di unità del neorealismo e al contempo proporre il Rossellini degli anni Cinquanta come l'autore esemplare di questa tradizione, tanto più quando se ne sottolinea ed esalta la marginalità nel contesto produttivo italiano? L'epicentro di questa contraddizione è la *Défense de Rossellini*, pubblicata su «Cinema Nuovo» il 25 agosto 1955; con essa Bazin tenta di stabilire un dialogo con il suo direttore, Aristarco⁴⁵. L'intervento di Ayfre agli Incontri internazionali di Varese sul neorealismo, tenutisi nel settembre 1954, ne aveva però già offerto in modo perspicuo le coordinate teoriche: realismo fenomenologico vs. realismo storicista⁴⁶. Il convegno di Varese, dal titolo *Ha un avvenire il neorealismo? (Crisi d'esaurimento o crisi d'approfondimento?)*, era stato organizzato come risposta al convegno di Parma sul neorealismo del dicembre 1953, di impostazione vicina alla critica marxista. Nelle relazioni dei due convegni si intravedono i prodromi di un dibattito che avrebbe segnato una breve stagione della critica italiana, tra chi nel campo marxista cercava nel realismo critico di Luchino Visconti l'*avvenire* del neorealismo e chi in quello cattolico lo individuava nel realismo "magico" di Fellini⁴⁷. Nel suo intervento, riprendendo l'articolazione tassonomica tipica della fenomenologia, Ayfre distingue un realismo materialista, idealista (ossia storicista) e fenomenologico. Per il primo, Ayfre intende il documentarismo e il naturalismo, secondo cui la realtà è senza coscienza o ridotta al piano della materia; per il secondo il verismo e il realismo socialista, secondo cui la realtà è decifrabile, trasparente, ricostruibile in modo chiaro e distinto dalla ragione, classica o dialettica, perché da essa *fatta*; e infine, lo sguardo fenomenologico, che non pretende di fare il vero ma di rivelarlo.

Riprendendo esplicitamente Ayfre, Bazin sostiene che il neorealismo si oppone alle altre estetiche realiste, come il naturalismo e il verismo: il suo tratto distintivo è quello di rifiutare l'analisi (politica, sociale, morale, psicologica, logica) dei personaggi e delle loro azioni, per considerare la realtà come un *blocco eventuale*, da descrivere al di fuori di attrattive e spettacoli, che riconducono a strutture analitiche già date, così come al di fuori di modelli teatrali, nella misura in cui l'attore teatrale suppone un'analisi psicologica dei sentimenti e un espressionismo fisico. A marcare la centralità della comprensione di Rossellini

⁴⁴ Gli studi fondamentali di Bazin sul neorealismo sono raccolti nel IV volume di *Qu'est-ce que le cinéma?* (cfr. Bazin, 1962).

⁴⁵ Cfr. Bazin, 1955a. Su «Cinema Nuovo» la replica sarà affidata ad Aldo Paladini. Aristarco si confronterà in modo esplicito con il testo baziniano diversi anni più tardi (cfr. Aristarco, 1994).

⁴⁶ La relazione presentata al convegno ha un'elaborazione compiuta in Ayfre, 1954b.

⁴⁷ Tra i protagonisti del convegno di Parma si ricordano Cesare Zavattini, Carlo Lizzani, Alberto Lattuada, Renzo Renzi, Vito Pandolfi; tra quelli di Varese, oltre ad Ayfre, Gabriel Marcel, Félix Morlion, Nazareno Taddei, Gian Luigi Rondi.

come modello esemplare, e non come traditore, del neorealismo, Bazin ritorna al suo assioma: il realismo di Rossellini ci restituisce non un'immagine della realtà scomposta e ricomposta, ma una veritiera impronta del reale⁴⁸.

Si contrappongono due idee di realismo: in Bazin e Ayfre, la povertà dello sguardo rosselliniano, congiunto alla tenerezza dello sguardo della coppia De Sica-Zavattini⁴⁹, mentre la prospettiva delineata da Aristarco cerca il passaggio dalla cronaca, ossia dal neorealismo di stampo naturalistico, alla Storia, al realismo critico in grado di esibire del movimento dialettico del Soggetto collettivo agente, come avverrebbe in modo esemplare in *Senso* (1954) di Visconti. Il problema dell'ontologia dell'immagine, e quindi di che cosa si intenda per *realismo*, si sovrappone e spesso si confonde con la questione della *storia*, quanto mai frastagliata, della produzione italiana che va sotto il nome di "neorealismo". Lo iato che si produce tra i due livelli del discorso, *essenza* del realismo e *storia* del neorealismo, produce un'oscillazione tra un "dover essere", quello indicato dall'idea di realismo, che tende a ridurre gli episodi che lo esprimono compiutamente a pochi film o ancor di più ad alcune sequenze⁵⁰, e la ricerca fattuale di segni di tale unità, che perlopiù Bazin riconosce nel fare artigianale del sistema produttivo italiano, nella condivisione di maestranze e sceneggiatori, nella naturale fotogenia delle città italiane che si trasformano in set, così da creare delle *somiglianze di famiglia* tra i diversi film. Anche i «Cahiers du cinéma» vivranno questa tensione, tra un'iniziale attenzione alle somiglianze di famiglia che il sistema produttivo italiano contribuisce a creare nelle diverse opere e l'emergere sempre più netto della *politique des auteurs* che fa di Rossellini l'alfiere del cinema moderno, in particolare negli anni 1953-54, attraverso le interviste, gli articoli di Maurice Schéerer-Eric Rohmer e la *Lettre sur Rossellini* di Jacques Rivette, in cui si arriva a sostenere che «da una parte abbiamo il cinema italiano, dall'altra Rossellini»⁵¹.

I nodi aporetici della riflessione baziniana sul cinema italiano si riflettono altresì nelle critiche che emergono dal dibattito critico degli anni Cinquanta e disegnano quasi una mappatura della critica francese e italiana di quegli anni. Aristarco e «Cinema Nuovo» assegneranno a Visconti, piuttosto che a Rossellini, il ruolo di capofila del neorealismo, sulla base di quel realismo di marca storicista che anche Ayfre e Bazin riconoscono come alternativo al proprio. L'altra grande rivista della cinefilia francese, «Positif», oltre a dar rilievo critico a figure non altrettanto studiate da Bazin (Giuseppe De Santis, Alberto Lattuada,

⁴⁸ È da sottolineare che per Bazin e Ayfre continui a essere quella di Rossellini l'opera centrale del neorealismo, mentre anche nel convegno di Varese emerge come nella coeva critica italiana di orientamento cattolico l'attenzione sia rivolta soprattutto a Fellini e al neorealismo "rosa".

⁴⁹ Quanto il neorealismo per Bazin si concentri sui due poli di De Sica-Zavattini e di Rossellini emerge da un testo divulgativo, quanto mai esplicito, apparso su «Radio-Cinéma-Télévision» (cfr. Bazin, 1955b). Rispetto alla coppia De Sica-Zavattini, Bazin riconoscerà sempre più il ruolo dello sceneggiatore rispetto all'elaborazione di uno sguardo neorealista (cfr. Bazin, 1951d), come emerge dal carteggio intrattenuto con lui (cfr. Parigi, 2002).

⁵⁰ Opere come *Bellissima* (1951) di Visconti o *Miracolo a Milano* (1951) di De Sica, che aprono una prospettiva non fenomenologica all'idea di realismo, non ricevono da Bazin la stessa attenzione di opere come *Ladri di biciclette* o *Umberto D.* (1952) di De Sica.

⁵¹ Cfr. Rivette, 1954.

Luciano Emmer di *Domenica d'agosto*, 1950)⁵², contesterà l'identificazione tra neorealismo e cinema italiano, per esplorare piuttosto lo spazio nel nostro cinema di opere *irrealiste*, film prodotti all'interno del sistema di genere o con meccanismi diegetici, dal melodramma al racconto d'avventure, considerati da Bazin come retaggio del passato, producendo anche posizioni critiche inusuali, come la svalutazione del De Sica regista rispetto al suo lavoro attoriale⁵³. Ma, di nuovo, il caso eclatante sarà il divergente giudizio su Rossellini, che culminerà in un articolo del 1958 dal titolo quanto mai esplicito, *Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne*⁵⁴.

Ayfre continuerà a utilizzare il paradigma fenomenologico-sacrale per leggere l'identità del neorealismo, e dietro questo ritrovare l'identità del cinema italiano. Tra i suoi contributi più tardi, *Du premier au second Néo-réalisme* (1964) si propone come bilancio e come riflessione rinnovata sull'identità di questo movimento, assumendo inoltre un imprevisto valore testamentario a causa della morte improvvisa di Ayfre, che lo rende l'ultimo studio pubblicato in vita dall'autore⁵⁵. Quando in *Du premier au second Néo-réalisme* Ayfre si chiederà se a questa identità possano essere ricondotti i nuovi autori emersi nella seconda metà degli anni Cinquanta, risponderà affermativamente, ma ignorerà *La dolce vita* (1960) di Fellini, che può essere letto come il congedo definitivo dalla poetica/ermeneutica del neorealismo come realismo fenomenologico. Congedo quanto mai difficilmente sottovalutabile, non solo per l'enorme impatto mediale dell'opera, ma perché sulla figura di Fellini si era concentrata l'attenzione della critica cattolica e di Bazin in primo luogo, che con opere come *La strada* o *Le notti di Cabiria* (1957) poteva parlare di una fenomenologia della grazia, proseguendo in questo modo l'approccio critico riservato a *Cielo sulla palude* o a *Europa '51*. Qualche anno prima, al Teatro Impero, alla serata di gala conclusiva degli Incontri internazionali sul cinema di Varese, era stato proiettato *La strada* come esempio di un cinema definibile secondo i canoni del "realismo cristiano".

Al di là dei nodi problematici che attraversano le analisi intorno all'essenza del realismo e alla storia dell'arcipelago frastagliato del neorealismo, indiscutibili sono gli effetti del *mito del neorealismo* di Bazin e Ayfre almeno in due orizzonti teorico-poietici, che nelle loro pagine finiscono per incrociarsi: il cinema moderno, il cinema religioso. Quello che Bazin e Ayfre costruiscono non è un racconto falso di quella stagione di cinema italiano, non corrispondente a quello che è stato, ma un racconto *fondatore*, che incrocia, come del resto accade di fronte a qualsiasi concettualizzazione meta-storica volta a definire un'epoca, elementi fattuali, retorici e pragmatici, in grado di dar vita a un disegno unitario, capace di ricostruire un percorso all'interno di una pluralità di fenomeni irriducibili a un'unica idea, ma tra loro legati appunto da somiglianze di famiglia, così da renderli *leggibili* (dimensione retorica del mito), e in grado di soddisfare

⁵² «Positif» condivide però l'apprezzamento critico mostrato da Bazin nei confronti di *Due soldi di speranza* (1952) di Castellani.

⁵³ Cfr. Demeure, 1955. Per una riflessione sulla ricezione del cinema italiano nella critica francese negli anni Cinquanta e primi Sessanta, cfr. Beltrame, 2013, 2015.

⁵⁴ Cfr. Oms, 1958: 9-18. L'icona autoriale del cinema italiano per «Positif» sarà Michelangelo Antonioni.

⁵⁵ Cfr. Ayfre, 1964.

o comunque attivare ricezioni, intervenendo in modo efficace nel dibattito di idee del proprio presente (dimensione pragmatica del mito)⁵⁶. Dopo l'immagine totalitaria di Mosca, dopo l'immagine fantasmatica di Hollywood, cinema moderno sarà quello che assume come proprio progetto espressivo quello che è indicato nella *credenza* che abbiamo verso il dispositivo tecnico: il trauma dell'incontro con l'inatteso, attraverso lo sguardo umile, povero, kenotico, che rinuncia liberamente alla propria potenza, per lasciar essere l'altro dall'io.

⁵⁶ Faccio riferimento all'uso del concetto di mito proposto da Hans Blumenberg. Per una ricognizione iniziale del problema, cfr. Blumenberg, 1979. Dimensione retorica e pragmatica fanno emergere il rapporto tensivo, *costruttivo*, di un presente con un passato, anche recente, e con il futuro, anche prossimo.

Tavola delle sigle

ACI: Azione Cattolica Italiana
CLN: Comitato di Liberazione Nazionale
DC: Democrazia Cristiana
IDHEC: Institut des Hautes Études Cinématographiques
OCIC: Office Catholique International du Cinéma
PCI: Partito Comunista Italiano

Riferimenti bibliografici

Aristarco, Guido

1994, *Bazin, Rossellini, les néoréalistes et moi*, «CinémAction», a. XVII, n. 70, I trimestre, trad. it. in *Il cinema fascista: il prima e il poi*, Dedalo, Bari 1996.

Armus, Seth D.

2007, *French Anti-Americanism (1930-1948): Critical Moments in a Complex History*, Lexington Books, Lanham-Plymouth.

Ayfre, Amédée

1949, «Allemagne, année zéro», manuscrit du 28 octobre, in *Un Cinéma spiritualiste*, textes réunis par René Prédal, Cerf-Corlet, Paris 2004.

1953, *Dieu au cinéma. Problèmes esthétiques du film religieux*, PUF, Paris, trad. it. *I problemi estetici del cinema religioso*, Bianco & Nero, Roma 1953.

1954a, *Les Incertitudes du film religieux*, «Chronique sociale», nn. 4-5; poi in *Cinéma et mystère*, Éditions du Cerf, Paris, 1969, trad. it. in *Verità e mistero del cinema*, Edizioni Paoline, Roma 1971.

1954b, *Un Réalisme humain. Essai de définition esthétique du néo-réalisme italien*, «Revue Internationale de Filmologie», a. VIII, n. 18-19, juillet-décembre; poi in *Conversion aux images? Les images et Dieu, les images et l'homme*, Éditions du Cerf, Paris 1964.

1964, *Du premier au second Néo-réalisme*, «Études Cinématographique», a. V, nn. 32-35, été; poi in *Le Cinéma et sa Vérité*, Éditions du Cerf, Paris, 1968, trad. it. in *Verità e mistero del cinema*, Edizioni Paoline, Roma 1971.

Bazin, André

1943, *Ontologie de l'image photographique*, in *Problèmes de la peinture* (numero speciale di «Confluences»), Gaston Diehl, Paris 1945; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. I: *Ontologie et langage*, Éditions du Cerf, Paris 1958, trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

1948, *Le Réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération*, «Esprit», a. XVI, n. 1, janvier; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. IV: *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Éditions du Cerf, Paris 1962, trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

1949, *Voleur de bicyclette ou l'épreuve victorieuse du néo-réalisme italien*, «Esprit», a. XVII, n. 11, novembre; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. IV: *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Éditions du Cerf, Paris 1962, trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

1950, *Le Cinéma soviétique et le mithe de Staline*, «Esprit», a. XVIII, n. 8, août; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. I: *Ontologie et langage*, Éditions du Cerf, Paris 1958, trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

1951a, *Cinéma et théologie*, «Esprit», a. XIX, n. 19, février.

1951b, *Un Saint ne l'est qu'après: La fille des Marais*, «Cahiers du cinéma», a. I, n. 2, mai; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. IV: *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Éditions du Cerf, Paris 1962, trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

1951c, *Le «Journal d'un curé de campagne» et la stylistique de Robert Bresson*, «Cahiers du cinéma», a. I, n. 3, juin; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. II: *Le cinéma et les autres arts*, Éditions du Cerf, Paris 1959, trad. it. in G. Grignaffini (ed.), *Pelle e anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, La Casa Usher, Firenze 1984.

1951d, *Cesare Zavattini ou le néo-réalisme italien*, «Radio-Cinéma-Télévision», a. II, n. 85, septembre 2, trad. it. *Cesare Zavattini o il neorealismo italiano*, «Bianco & Nero», a. LVIII, n. 1, gennaio-febbraio 2002.

1955a, *Difesa di Rossellini. Lettera aperta al direttore*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 65, agosto, versione francese

in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. IV: *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Éditions du Cerf, Paris 1962.

1955b, *De Sica et Rossellini*, «Radio-Cinéma-Télévision», a. VI, n. 295, septembre 11; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. IV: *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Éditions du Cerf, Paris 1962, trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

1962, *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. IV: *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Éditions du Cerf, Paris 1962, trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

2014, *Lettres d'André Bazin à Amédée Ayfre*, «1895», a. XV, n. 73.

Beltrame, Alberto

2013, *Cahiers à l'italienne: della politica, prima della politica. I quaderni di Bazin e il cinema italiano (1951-1958)*, «Cinergie», a. II (nuova serie), n. 3, marzo.

2015, «Positif» e il cinema italiano degli anni Cinquanta. Una politica contro gli (altri) autori, «Cinergie», a. IV (nuova serie), n. 3, marzo.

Berdjaev, Nikolaj

1955, *Istoki i smysli russkogo kommunizma*, Ymca-Press, Parigi, trad. it. *Le fonti e il significato del comunismo russo*, La Casa di Matriona, Milano 1976 (prima edizione in tedesco, 1938).

Blumenberg, Hans

1979, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, trad. it. *Elaborazione del mito*, il Mulino, Bologna 1991.

Campanini, Giorgio

1995, *Intellettuali e società nella Francia del Novecento*, Massimo, Milano.

Dagrada, Elena; Subini, Tomaso

2006, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, in Ruggero Eugeni e Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, EdS, Roma 2006.

De Baecque, Antoine

2003, *Georges Sadoul, Les Lettres Françaises et le cinéma stalinien*, in Natacha Laurent (dir.), *Le cinéma «stalinien»*. *Questions d'histoire*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2003.

Demeure, Jacques

1955, *L'Irrealisme italien ou le merveilleux du pauvre*, «Positif», a. IV, n. 14-15, novembre.

Forlin, Olivier

2012, *Intellectuels français et intellectuels italiens dans la transition du fascisme à la République (1945-1948)*, «Laboratoire Italien. Politique et Société», a. XII, n. 12.

Leventopoulos, Mélisande

2012, *D'André Bazin à Amédée Ayfre, les circulations du personnalisme dans la cinéphilie chrétienne*, «CONTEXTES», a. VII, n. 12, septembre.

2014, *Présentation. La correspondance Bazin/Ayfre, miroir inversé de la cinéphilie spiritualiste*, «1895», a. XV, n. 73.

Lévinas, Emmanuel

1961, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, M. Nijhoff, La Haye, trad. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 1990.

Lupo, Giuseppe

2007, *Un progetto di "democrazia integrata". Il ruolo della cultura nel primo biennio di «Comunità» (1946-47)*, in Alfredo Valvo e Roberto Gazich (a cura di), *Analecta Brixiana II. Contributi dell'Istituto di Filologia e storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, Vita e Pensiero, Milano 2007.

Merleau-Ponty, Maurice

1964, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, trad. it. riveduta, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993.

Morlion, Félix

1948, *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico*, «Bianco & Nero», a. IX, n. 4, giugno.

Mounier, Emmanuel

1948, *Lignes de force d'un personalisme italien*, «Esprit», a. XVI, n. 1, janvier.

Oms, Marcel

1958, *Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne*, «Positif», a. VII, n. 28, avril.

Parigi, Stefania (a cura di)

2002, *Carteggio Bazin-Zavattini*, «Bianco & Nero», a. LXIII, n. 1, gennaio-febbraio.

Perego, Vittorio

2004, *La fenomenologia francese tra metafisica e teologia*, Vita e Pensiero, Milano.

Ricoeur, Paul

1998, *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern-Vergessen-Verzeihen*,

Wallstein, Göttingen, trad. it. *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, il Mulino, Bologna 2004.

Rivette, Jacques

1954, *Lettre sur Rossellini*, «Cahiers du cinéma», a. IV, n. 46, avril.

Roger, Philippe

2014, *Une amitié en cinéma: Amédée Ayfre et André Bazin, «1895»*, a. XV, n. 73.

Schelling, Friedrich

1809, *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*, Akademie Verlag GmbH, Berlin 1995, trad. it. *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana e gli oggetti che vi sono connessi*, Guerini e Associati, Milano 1997.

Subini, Tomaso

2013, *La doppia vita di "Francesco giullare di Dio". Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini*, seconda edizione accresciuta, Libraccio, Milano.