

# **Inerzia e resistenza**

## **Giacomo Debenedetti tra Barthélemy Amengual e Guido Aristarco**

**Alessandro Cadoni**

C'è una cosa essenziale in un buon film: il fatto che sullo schermo passi della realtà.  
P.P. Pasolini

### **I. Critica come passaggio di saperi**

Nei casi in cui si scavalcano rigidi steccati disciplinari oppure fare a meno di formule obbligate o stancamente ripetute, la critica ha, tra le altre, la funzione di mettere in relazione diversi orizzonti di senso, saperi e generazioni, realtà e rappresentazioni. Una simile constatazione mi pare doverosa in partenza, anche ripensando al tema centrale di un convegno che, ormai alcuni anni fa, la Cinémathèque Jean Vigo di Perpignan dedicava alla figura e all'opera di Barthélemy Amengual, sotto il titolo – fortemente tematizzante – *Amengual passeur* (2012), che varrebbe a dire *traghettatore*.

In relazione a una siffatta qualità, alle suggestive sfumature critiche che essa apre, mi viene in mente un passo emblematico della *Verifica dei poteri* (Fortini: autore significativamente incidentale nel rapporto del saggista francese con un altro scrittore di cinema, Guido Aristarco,<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Si vedano alcuni interventi di Fortini per la rivista da lui diretta, a iniziare dalla nota pubblicata nell'ambito di un ampio dibattito sul problema del realismo, in «Cinema Nuovo», 13, giugno 1953, pp. 362-363, per continuare con uno scritto brevissimo ma ricco di spunti di grande attualità, *L'acquario*, in «Cinema Nuovo», 135, settembre-ottobre 1958, pp. 104-105.

sul quale tra le altre cose queste pagine si soffermeranno), là dove si afferma che il critico è «la voce del senso comune, un lettore qualsiasi che si pone come mediatore non già fra le opere e il pubblico di lettori ma fra le specializzazioni e le attività particolari, le “scienze particolari”, da un lato, e l’autore e il suo pubblico dall’altro».<sup>2</sup> Secondo tale definizione, il critico – sia letterario o cinematografico –, tutt’altro che puro specialista, deve innanzitutto essere un mediatore tra diversi saperi specialistici: un traghettatore, appunto. Sia detto da principio, benché per inciso, che è proprio questa la posizione che emerge dall’attività intellettuale di Amengual, convinto assertore del fondamento, per così dire, umanistico, di qualsiasi forma di criticismo, aliena pertanto a rigidi steccati specialistici. Posizione, la sua, limpida a rileggere la variegata e poderosa produzione scritta, ribattuta, quando possibile, anche all’interno di conversazioni nelle quali egli per primo rifletteva sul proprio metodo, ma più in generale sulle categorie della critica.<sup>3</sup> Ancora un passo da Fortini:

[Il critico], in quanto è critico a partire da una specialità – la specialità letteraria – quindi, in un certo senso, in quanto la rappresenta, dovrà anche essere, in ogni momento, critico *della* letteratura, della posizione che la letteratura occupa nell’insieme della vita umana e della cultura, critico degli istituti letterari, e degli istituti senza aggettivo, insomma della società: politico [...]. Quest’idea della critica [... s]i fonda su di un perseguimento della dignità passata, presente o possibile dell’uomo, sulla sua *unità*. Il critico letterario ha come oggetto un’opera che, proprio perché non-discorsiva, non-analitica, ma sintetica, ha o pretende avere la complessità stessa «del mondo», della «vita» e dell’«uomo». Esercitare la critica, svolgere il discorso critico vuol dire allora

---

<sup>2</sup> F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e istituzioni letterarie* [1965], Torino, Einaudi, 1989, p. 19.

<sup>3</sup> Si pensi a tal proposito a una lettera del 17 settembre 1980, rivolta a Renzo Renzi, nella quale Amengual scriveva così, a proposito d’una breve nota biografica per un incontro pubblico al quale avrebbe partecipato a Bologna: «Comment il me plairait d’être présenté? Comme un critique de cinéma, tout simplement». Nel proseguire, ribadiva sì la sua netta propensione a un filone di studi sovietici (terminava proprio in quei giorni la scrittura del suo monumentale volume su Ějzenštejn), rifiutando però la connotazione di *specializzazione*. La lettera citata è conservata nel fondo Renzo Renzi della Cineteca di Bologna, in una cartella che ne contiene diverse altre che il saggista francese scrisse al critico e animatore culturale bolognese.

poter parlare di *tutto* a proposito di una concreta e determinata occasione.<sup>4</sup>

Il vero critico, sarebbe meglio dire quello che arricchisce, crea sapere, o semplicemente crea, è colui che, nell'analizzare un'opera, critica in controluce il mondo che l'ha prodotta. È anche la stessa posizione, da Fortini pure richiamata, del giovane Lukács nell'*Anima e le forme*, per il quale la «critica parlerà sempre della vita più viva».<sup>5</sup> Il critico, insomma, è, nel senso più ampio del termine, umanista e saggista.

Ora, mi pare che queste considerazioni non manchino di evidenziarsi nella pratica di Barthélemy Amengual,<sup>6</sup> e che soprattutto scoprono quei nodi che rendono vivo il dialogo con Guido Aristarco, a partire proprio dal riferimento a Lukács (sebbene nella sua fase giovanile), di cui, com'è noto, il fondatore di «Cinema Nuovo» è stato attento lettore, nonché, si potrebbe aggiungere, mediatore, avendone tradotto il lavoro teorico in una prassi di analisi cinematografica;<sup>7</sup> senza poi tralasciare quell'elemento, comune a entrambi, che meglio incarna l'avventura del *passeur*: lo spirito pedagogico. Moltissime sono le testimonianze: per quel che concerne Aristarco, basti citare, nel Fondo della Cineteca di Bologna che raccoglie le sue carte, le numerosissime (e voluminose) cartelle da lui stesso nominate «Cinema e scuola».<sup>8</sup> Chiarissime peraltro in Amengual, già dal dato

<sup>4</sup> F. Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., pp. 18-19.

<sup>5</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, trad. e nota di S. Bologna, con uno scritto di F. Fortini, Milano, SE, 2002, p. 34.

<sup>6</sup> Anche la categoria problematica di “realismo”, onnipresente tra le pagine di Amengual (basti pensare all'importante volume che raccoglie molti suoi saggi: *Du réalisme au cinéma*, anthologie établie par S. Liandrat-Guigues, Paris, Nathan, 1997) affonda in questo stesso campo d'analisi. Rimando a tal proposito ad alcune mie considerazioni pubblicate in queste stesse pagine, A. Cadoni, *Per un canone realista. Barthélemy Amengual scrittore di cinema (dalla parte di André Bazin)*, in «L'ospite ingrato online», 17 febbraio 2016, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/per-un-canone-realista-barthelemy-amengual-scrittore-di-cinema-dalla-parte-di-andre-bazin/>.

<sup>7</sup> Tra i vari riferimenti possibili si veda innanzitutto G. Aristarco, *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema* (con introduzione dello stesso Lukács), Milano, Feltrinelli, 1965.

<sup>8</sup> Si veda inoltre il dossier *Per una didattica del cinema dalle materne all'università* (con interventi di vari autori, tra i quali Gillo Dorfless e Carlo L. Raghianti), in «Cinema Nuovo», 246, marzo-aprile 1977, pp. 118-122; l'attività critica di Aristarco – analista, ideologo, saggista finissimo dal metodo talvolta preponderante –, è però anche quella di divulgatore che parte dalla pedagogia, come dimostra ancora un volume, secondo

biografico, sul quale vale la pena soffermarsi per un dettaglio che, in qualche modo, rivela la natura originaria del rapporto di amicizia e collaborazione scientifica tra i due studiosi: il francese presenta il suo primo saggio per «Cinema Nuovo» nel 1968, e nella breve nota che lo chiude sente necessario presentarsi come «professore di lettere francesi» e fondatore e animatore, ad Algeri, di associazioni «dove il cinema era inteso come strumento di cultura popolare».<sup>9</sup> Se ce ne fosse bisogno, risulta chiaro da questo passaggio il fondo gramsciano dell'ispirazione pedagogica e civile comune ai due scrittori di cinema.

Riprendiamo, dopo averlo appena accennato, il concetto basilare – peraltro complesso e controverso – di realismo. Non c'è dubbio: l'opera di entrambi i nostri critici-teorici mette al centro del discorso sul film il rapporto problematico con la realtà. In un mio precedente studio (vd.

---

titolo della collana «Ombra sonora» da lui diretta, *Lo schermo didattico. Un esperimento di alfabetizzazione cinematografica nella scuola dell'obbligo*, a cura di T. Aristarco e N. Orto, Bari, Dedalo, 1980. Un'inclinazione, questa pedagogica di Aristarco, anche decisamente votata all'oralità, nella sua professione di docente ma anche, più in generale, nell'animazione culturale: ciò è dimostrato da una serie di 172 audiocassette conservate presso il Fondo, contenenti molti dibattiti e partecipazioni radiofoniche, ma anche consistenti in registrazioni di lezioni universitarie che testimoniano un'innata tendenza al dibattito, con l'invito di interlocutori illustri come Luigi Lombardi Satriani, Dario Fo, Michelangelo Antonioni, Carmelo Bene, Cesare Musatti, Vittorio Gelmetti (simili tracce anche nell'epistolario pasoliniano, dove si legge della partecipazione del regista del *Decameron* a un dibattito con gli studenti torinesi, vd. P.P. Pasolini, *Lettere. 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1997, p. 718). Ancora, nell'ultimo fascicolo di «Cinema Nuovo» (n. 361, settembre-dicembre 1996: l'unico uscito dopo la morte del direttore, presenti diverse testimonianze in sua memoria, ivi compresa quella di Amengual), c'è uno speciale intitolato *Il cinema e la scuola*, a riprova di come evidentemente questo tema occupasse le ultime riflessioni di Aristarco. Da notare tra l'altro – e lo si può dire anche solo dando uno sguardo superficiale a uno dei faldoni (n. 130) su «Cinema e scuola» – che proprio il suo interesse in questo campo (una vera e propria pratica militante) azzera certi pregiudizi sulla sua opera, che sostengono che Aristarco sia stato un critico tutto contenutista, analista di sceneggiature, raddomante del romanzo dentro il film. Affatto: egli lo afferma più volte, e ne è sicuro, in un film soggetto o trama «emergono in modo corretto soltanto dalla relazione delle immagini audiovisive e dalla loro analisi» (così in un documento – datato Torino, 23 novembre 1978 – presente nel faldone 130 e indirizzato al signor De Stefanis – Presidente ARCI Torino – in relazione a un programma di alfabetizzazione scolastica al cinema e relative rassegne). In questa carpetta 130, da notare ancora un documento intitolato «Lezioni sui mezzi tecnici ed espressivi del film (a uso dei docenti)», ripreso poi in *Lo schermo didattico*, cit., pp. 61-100.

<sup>9</sup> B. Amengual, *Il prato di Bežin. Processione per salutare i tempi nuovi*, in «Cinema Nuovo», 63, maggio-giugno 1968, pp. 182-195: p. 195.

nota 6), ho cercato di individuare una sorta di canone nell'uso che Amengual fa di questo concetto: inteso però, tale canone, non come sola scala di valore per opere, artisti o movimenti, piuttosto come metodo che permetta di argomentare quei giudizi di valore. Il modello di analisi selettiva che ne risulta appare più aperto, ideologicamente meno settario di quello dominante in Italia negli anni '50-'60. In questo periodo la sua attività critica si fa più intensa e si stringono i rapporti di collaborazione con Aristarco e con altre riviste italiane: «Filmcritica», diretta da Edoardo Bruno – periodico al quale, tra l'altro, «Cinema Nuovo» riserva un'aspra critica – e «Cinema», la rivista di cui Aristarco era stato caporedattore sino al licenziamento, nel 1952, che lo aveva poi portato a fondare il periodico che dirigerà per oltre quaranta anni. Ma in questo approccio all'analisi tramite la lente del realismo, dove stanno e da dove hanno origine le differenze tra Amengual e la scuola di Aristarco?

Ora, al di là di un'immaginaria polemica postuma, nell'abbozzare questo ragionamento parallelo tra due critici di grande personalità è necessario inquadrare la collocazione strategica di Aristarco nella giusta cornice storica. Il suo caso si situa all'interno di una battaglia politico-culturale combattuta in prima linea e con sagacia tattica, che ruota attorno a un concetto di critica del cinema come critica del reale, e che appunto si stringe attorno al concetto di realismo. In definitiva, fermi restando i punti di partenza della militanza politica comunista (antifascismo, Resistenza ecc.), la battaglia è per l'affermazione di un metodo basato sul materialismo dialettico di matrice marxista e sul realismo critico lukácsiano. Gli avversari, perciò, possono risultare anche vicini: ad esempio, dopo l'entusiasmo per il primo Rossellini e per la sua capacità di guidare (con Visconti, De Sica/Zavattini ecc.) un movimento che va verso quel metodo di rappresentazione, vi sarà il rifiuto netto della seconda fase dell'opera del regista (soprattutto a partire da *Stromboli*): immediatamente conseguente è la polemica con André Bazin, che indirizzò proprio a «Cinema Nuovo», al quale collaborava con continuità, la nota e accorata *Difesa* dell'autore di *Paisà*. Per una questione di posizione, politica e non estetica, si apre tra Aristarco e Bazin una frattura che porta il primo a rifiutare *in toto* il metodo del secondo, relegato nella schiera degli irrazionalisti.<sup>10</sup> D'altro

<sup>10</sup> Cfr. A. Bazin, *Difesa di Rossellini*, in «Cinema Nuovo», 65, agosto 1955, pp. 147-149. Sul rapporto tra Bazin e Aristarco si veda D. Wehrli, *Bazin/Aristarco: une relation en montage alterné*, in «1895», 67, 2012, pp. 62-93.

canto, resta immutata in Amengual l'ammirazione tanto per Rossellini quanto per Bazin.

Ecco che in sostanza, da questo punto di vista, la differenza tra Aristarco e Amengual – emblematico ad esempio il diverso modo di vedere e analizzare l'opera di Federico Fellini – si scorge nella contingenza della situazione italiana e delle posizioni stratificate della sua sinistra, sorretta dal più influente partito comunista occidentale e insieme da un contorno di voci critiche che si collocano, in senso polemico, al di fuori del partito. La situazione francese era, in certa misura, differente, come differente – e di origine assai più lontana – era e resta la storia delle sinistre francesi. In qualche modo, perciò, la controversia critica assumeva lì connotati più blandi, come afferma lo stesso Amengual in una sua testimonianza del 2002 a proposito della *querelle* tra due riviste francesi, i «Cahiers du cinéma» e «Positif».<sup>11</sup>

Detto ciò, è opportuno ritornare a quei motivi ideologici e estetici che hanno invece rinsaldato il dialogo intellettuale tra i due critici-saggisti: un rapporto stretto e più che trentennale (durato sino alla morte di Aristarco, avvenuta nel 1996), che di riflesso dirà molto anche su quello tra Amengual e l'arte (e la critica) italiana, da lui ritenuta cruciale all'interno della politica culturale dell'immediato Dopoguerra, capace – ancora in piena guerra, con la Resistenza e attraverso il Neorealismo – «di incarnare l'avanguardia generosa e quasi sempre notevole d'una cultura progressista». Così scriveva Amengual nel 1970, in un saggio fondamentale sul Neorealismo nel quale, in piena concordanza con le linee, diciamo così, fondative e programmatiche di

---

<sup>11</sup> B. Amengual, «Positif» contro «Cahiers du Cinéma», in *La Nouvelle Vague. 45 anni dopo*, a cura di A. Tassone, Milano, Il Castoro, 2002, pp. 75-77: si veda a p. 75, poco dopo l'esordio: «faccio notare, di passaggio, che la rivista "Cinema Nuovo" e il suo direttore, Guido Aristarco, hanno conosciuto una guerra sicuramente più feroce di quella di cui trattiamo in queste pagine». Sulle posizioni politiche di «Cinema Nuovo» negli anni Cinquanta, Pasolini, in un'intervista databile tra il 1969 e il 1970 – e rilasciata proprio a un interlocutore francese, Jean Dufлот – sintetizzava così: «è una rivista del periodo dell'*engagement*, della letteratura *engagée* del 1950. È il periodo di un grande equivoco, pur essendo stato forse il miglior periodo della letteratura italiana di questi ultimi cent'anni. Viene favorito dall'entusiasmo della Resistenza, dall'odio per il fascismo e per la miseria. Con tutti i suoi difetti, quel periodo aveva per lo meno come ideale la speranza in un mondo comunista. La rivista "Cinema Nuovo" è una rivista segnata dalle qualità e dai difetti di quel periodo», P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1439-1440.

«Cinema Nuovo», riconosceva il ruolo centrale di Cesare Pavese all'interno di questo processo culturale.<sup>12</sup>

## II. Inerzia e resistenza

Ma veniamo a un nodo meno vistoso, forse però ancor più stretto. Tra le altre cose, un merito di Guido Aristarco è quello di aver saputo tra i primi dar risalto, dal punto di vista della teoria e della critica cinematografiche, a Giacomo Debenedetti: l'autore del *Romanzo del Novecento* aveva avuto col cinema una *liason* ben più che occasionale – da critico, appunto, e da sceneggiatore – lasciata però poi, nel secondo Dopoguerra, ai margini della sua attività letteraria.<sup>13</sup> In maturità, tuttavia, egli aveva deciso di saldare le sue più originali osservazioni sul romanzo moderno anche alla rappresentazione e alla narrazione cinematografica: non a caso, un lungo estratto del saggio sulla *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, che nasceva da un intervento letto alla Mostra del cinema di Venezia del '65, è pubblicato in anteprima da Aristarco in «Cinema Nuovo», prima dell'uscita su «Paragone», nel dicembre dello stesso anno.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Cfr. l'articolo redazionale *Continuare il discorso*, in «Cinema Nuovo», 1, dicembre 1952, dove si chiude proprio nel segno dell'autore dei *Dialoghi con Leucò*. La citazione precedente è tratta da B. Amengual, *Genèse du style néoréaliste italien*, in Id., *Du réalisme au cinéma*, cit., pp. 31-43 (p. 42, trad. mia).

<sup>13</sup> A partire da due volumi che raccolgono parte degli scritti cinematografici di Debenedetti (il primo è lo storico G. Debenedetti, *Al cinema*, a cura di L. Micciché, Venezia, Marsilio, 1983, corredato di preziosi commenti al testo; il secondo, recentissimo, preceduto da ampio saggio introduttivo del curatore, raccoglie in buona parte e rende nuovamente disponibili i testi del primo, in parte presenti anche nel «Meridiano» del 1999 curato da A. Berardinelli: G. Debenedetti, *Cinema: il destino di raccontare*, a cura di O. Caldiron, Milano, La nave di Teseo, 2018), esiste un certo interesse della critica per questa attività del saggista piemontese, a iniziare proprio da G. Aristarco, *Giacomo Debenedetti e le risorse del cinema*, in «Cinema Nuovo», 110, luglio 1957, pp. 19-20; si veda poi Id., *Debenedetti e il cinema*, in *Il Novecento di Debenedetti*, a cura di R. Tordi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1991, <http://www.giacomodebenedetti.it/wp/alle-frontiere-della-letteratura/il-novecento-di-debenedetti/debenedetti-e-il-cinema/>; G. Fofi, *Il contributo di Debenedetti alla storia del cinema italiano*, in *Giacomo Debenedetti. L'arte di leggere*, a cura di E. Jona e V. Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 2001 pp. 117-125; P. Frandini, *Giacomo Debenedetti cinecritico, sceneggiatore e altro*, in «Studi Novecenteschi», 72, luglio-dicembre 2006, pp. 263-281.

<sup>14</sup> G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in «Cinema Nuovo», 177, settembre-ottobre 1965, pp. 326-334.

A quest'altezza, e negli anni successivi, questo importante scritto non pare però noto ad Amengual, almeno da quanto si evince dai suoi saggi. Eppure una certa empatia critico-teorica c'è, e molte note presenti in Debenedetti echeggiano anche nella sua opera critica. Non stupisce perciò quanto leggiamo nel poscritto d'una lettera assai più tarda, spedita nel 1996: «Ho molto apprezzato, nelle tue fotocopie, *Il ventennio* e, particolarmente, la *Commemorazione provvisoria...*».<sup>15</sup> A cosa sarà dovuto un simile apprezzamento? Forse a quella comune visione di fondo del cinema come arte della realtà, nell'ambito di una teorizzazione di matrice materialistica ma calata appieno nella soggettività dello sguardo e, in sostanza, nell'ideale umanistico. Tutto ciò apre un ventaglio "saggistico", che copre, nella linea di percorso obbligata tra realtà e rappresentazione, tutta quella serie di variabili che codificano la complessità del mondo: a iniziare dalla stilistica e dalla politicità dell'opera d'arte. Proviamo, su queste note, ad andare un po' più a fondo.

Per dire del rilievo non solo estetico attribuito al contributo di Debenedetti nell'ambito delle teorie del film, il saggio sul personaggio-uomo è citato tra gli eventi notevoli dell'articolo redazionale *Il cinema politico e le nostre posizioni*, pubblicato in «Cinema Nuovo» nel 1973.<sup>16</sup> È qui utile ricordare che l'attività critica e teorica del Debenedetti cinematografico ha dato a Guido Aristarco spunti non della ventura per le sue riflessioni e per i suoi stessi ripensamenti sul cinema. Una delle sue opere più importanti è *La storia delle teorie del film*, pubblicata nel 1951 e all'epoca, quasi un *unicum* nel campo dei *film studies*, come pure notò André Bazin, il quale per primo – lo farà poi anche Amengual – ne capì l'importanza e si preoccupò della sua traduzione francese, mai effettivamente portata a compimento.<sup>17</sup> Nel 1960 Aristarco la ripubblica, con un'ampia revisione che tiene conto sia dell'avanzamento delle proprie ricerche che di quello della disciplina. In questa seconda edizione, Debenedetti (che nella prima non veniva citato) viene incluso tra i più originali contributori italiani alla teoria del cinema; sono qui sintetizzati alcuni punti cruciali di una sua conferenza, definita memorabile, del giugno 1931, che sarà subito

<sup>15</sup> Lettera in italiano, inedita, datata 6 agosto, conservata presso il Fondo Aristarco.

<sup>16</sup> In «Cinema Nuovo», 221, gennaio-febbraio 1973, pp. 14-22.

<sup>17</sup> Si veda a tal proposito una lettera di Bazin ad Aristarco, da quest'ultimo pubblicata nel suo volume *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996, pp. 193-194.



pubblicata nel «Convegno», la rivista milanese diretta da Enzo Ferrieri della quale il critico piemontese fu regolare collaboratore, partecipando decisamente al discorso teorico sul cinema qui lungamente intrattenuto – erano gli anni del fatidico rimuginò, in Italia di fondo crociano, intorno alla sua plausibilità artistica. Rileggendo alcuni di questi passaggi, che Aristarco riprende quasi letteralmente dallo scritto debenedettiano, è possibile trovare un *trait d'union* più che fugace tra l'autore della *Storia delle teoriche* e Amengual:

Di gran lunga più delicata – più prettamente artistica – è l'[...] operazione [...] che lavora direttamente sull'inerzia della scena (la soggezione alla realtà esterna e soggettiva, nella quale il poeta deve trovare appoggio per raggiungere la posizione di canto), e la sfrutta a fini espressivi, proprio nella sua qualità di inerzia [...]; o viceversa si adopera a smentire siffatta inerzia, la trasforma in un lampo, in un cenno incisivo e perentorio: cioè, in una parola, inserisce la scena in un ritmo e ve la fa partecipare attivamente.<sup>18</sup>

Si provi ora a isolare un concetto, quello di *inerzia*, per interrogarne il senso. Parafrasiamo l'incisiva formula della *Mimesis* auerbachiana (la "realtà rappresentata"): la realtà fotografata del film si manifesta a brandelli, porzioni. Così, nella sua natura aleatoria, essa, col solo mostrarsi, può apparire inerte: oppone resistenza. Nella stessa misura in cui, secondo Edward Said, un testo letterario oppone al lettore delle resistenze,<sup>19</sup> così la realtà fotografata, sin dal momento in cui è ancora da fotografare, oppone resistenza al regista del film, da intendersi anche come lettore della realtà stessa. L'inerzia della scena è data, potremmo dire, dalla parzialità, dalla sua decontestualizzazione, dall'assenza di rimandi a una realtà più ampia: qui entra in gioco, in certa misura, l'occhio ordinatore dell'autore del film, con le sue potenzialità sia narrative che poetico-visive. Ma ordinatore, quest'occhio, lo sarà fino a un certo punto, laddove, si può dire, l'inerzia resiste, magari riservando le sue minime casualità, le sue epifanie. Per dirla col Debenedetti delle lezioni sul *Romanzo del Novecento*, siamo al centro del problema della

<sup>18</sup> G. Aristarco, *Storia delle teoriche del film (Nuova edizione completamente riveduta e ampliata)*, Torino, Einaudi, 1963, pag. 272. Lo scritto di Debenedetti è ripubblicato in Id., *Al cinema*, cit., pp. 23-42.

<sup>19</sup> Vd. E.W. Said, *Il ritorno alla filologia*, in Id., *Umanesimo e critica democratica*, trad. di M. Fiorini, Milano, il Saggiatore, 2007, pp. 83-108.

modernità, quello per cui si apre la divaricazione tra il romanzo moderno, delle probabilità statistiche, e quello deterministico, di certezze preordinate, di marca idealistica, del secolo precedente.<sup>20</sup>

In tale discorso si inserisce Amengual. In uno dei primi scritti consegnati a una rivista italiana («Filmcritica») – antologizzato da Edoardo Bruno in un volume significativamente intitolato *Teorie del realismo* – egli chiamava in causa André Malraux, il quale sosteneva che «nella realtà la vita domina la coscienza. In arte la coscienza vuole dominare la vita». A questo punto, ci si trova ancora a un'impasse idealistica: posizione che sarà superata, in senso materialistico, dalla sintesi proposta da Amengual in vari passi di un saggio che costituisce la summa della sua idea di cinema, *Clefs pour le cinéma*. È possibile rendersene conto anche solo leggendo le prime righe di questo lavoro, laddove il saggista francese sostiene come non sia possibile definire «il fatto filmico» come semplicemente oscillante «tra la presenza e l'evocazione [...], tra il mondo e il racconto, il documento e il discorso. È inscindibilmente l'uno e l'altro».<sup>21</sup> Parole che si possono felicemente ricongiungere al Debenedetti, sia quello appena citato che soprattutto, e più compiutamente, quello della *Commemorazione provvisoria*, nel quale leggiamo:

È proprio sicuro [...] che l'obiettivo sia un occhio indifferente? O non è piuttosto un occhio disponibile a captare tutte le immagini che gli vengono *proposte*, ma quelle soltanto? Indifferente sarebbe se guardasse tutto, di continuo, senza discriminazioni; invece si apre solo se noi vogliamo, e quando vogliamo; si adatta alle miopie, presbiopie, allargamenti e restringimenti di campo da noi *decisi* [...]; considera le cose sotto l'angolo che noi abbiamo *scelto*.<sup>22</sup>

Proposta, decisione e scelta. Mi pare che si tratti della stessa sequenza logica (e però meno banale di quanto sembri) tracciata da Amengual nell'interrogare questa affermazione: «Choisir, c'est signifier».<sup>23</sup> Se è vero

<sup>20</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, p. 1327.

<sup>21</sup> B. Amengual, *Per capire il film*, Bari, Dedalo, 1981, p. 11 [or. *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers, 1971].

<sup>22</sup> G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria*, cit., p. 326, corsivi miei.

<sup>23</sup> «Scegliere è significare», da titolo di un denso paragrafo del saggio, B. Amengual, *Per capire il film*, cit., pp. 23 e ss. (or. pp. 28 e ss.).

che la realtà passa nel cinema sotto forma di porzioni, allora alla base di ciò che lo spettatore percepisce come fatto presente ai suoi occhi, ma allo stesso tempo oggettivamente assente, c'è l'autore del film, visto anche come istanza produttrice di significato e perciò intimamente dialettica nel passaggio tra azione, scelta dell'azione da mostrare e filmato (lo stesso, anche se parzialmente, accade per la fotografia, da cui parte l'argomentazione di Amengual).

Inizia qui, probabilmente, il meccanismo per certi versi misterioso della ricezione. «Davanti a una foto che ci tocca, noi avvertiamo sempre qualche cosa che assomiglia a una "elezione". L'immagine raggiungerebbe dunque una magia poetica non solamente per aver riflesso e raddoppiato meccanicamente il reale, ma ancor più per incarnare l'istante più o meno misterioso di una scelta».<sup>24</sup> Pur evitando di addentrarci rischiosamente nell'affollatissimo recinto della ricezione, credo si debba sottolineare un dato importante, che porta questo ragionamento parallelo (Debenedetti tra Amengual e Aristarco) oltre ciò che si è finora detto. Parlo del rapporto a monte con la realtà, e del fatto che la realtà, grazie appunto a quella che potremmo chiamare "potenza di elezione", sia in qualche modo conoscibile attraverso il frammento, nell'incrocio, o sarebbe meglio dire nell'«opposizione dialettica tra una oggettività evidente e una soggettività recondita».<sup>25</sup> Richiamando Léger, Amengual afferma infatti che «il cinema personalizza il frammento».<sup>26</sup>

Ecco: da una simile prospettiva, quest'idea di realtà filmata è avvicinabile a quella di certa critica stilistica, che appunto studia le opere a partire dai frammenti delle stesse. In particolare pensiamo al metodo di Auerbach, che dall'analisi stilistica di un frammento testuale è capace di rinvenire quei codici ineludibili che dal linguaggio rimandano al reale. Torniamo, allora, al concetto di resistenza sul quale mi son prima soffermato con il riferimento a Edward Said, il quale nell'endiadi "ricezione-resistenza", proponeva un ritorno alla filologia legato proprio alla lezione dei maestri Spitzer e Auerbach. Ora, con Amengual e Debenedetti, ci accorgiamo che la resistenza è un concetto basilare nella lettura in controluce della realtà, anche in opere non apertamente realistiche, magari pure allegoriche. Questo

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 24. Nell'originale il predicato è significativamente sottolineato da un corsivo, omissso dalla traduzione: «le cinéma *personnalise* le fragment» (p. 30).

perché essa stessa sta alla base della realtà. Siamo ancora da queste parti quando Amengual parla, a proposito di Theo Angelopoulos, di «silences et opacité qui sont de la réalité»:

Angelopoulos ne fait rien pour contester ni infléchir dans ses films l'impression de réalité. Tout à l'inverse, il la cultive et la complique afin de la renforcer. Cela se signale déjà avec le choix de l'objectif, le 35 ou le 32 «qui en est très proche». Ils ne déforment pas l'image et, dans le passage en continuité du gros plan au plan général, ne faussent pas les proportions.<sup>27</sup>

La resistenza, ostacolo per il lettore-spettatore e dunque per il critico, è secondo Amengual anche ciò a cui va incontro l'autore cineasta, che in effetti altro non è che un critico del reale, che non si limita semplicemente a filmare il reale, ma vi ingaggia piuttosto un corpo a corpo, senza tentare di eludere le sue «resistenze».<sup>28</sup> Rappresentare il reale, dunque, filmarlo anche attraverso l'inerzia, la resistenza, senza tentare di mascherarle o di farle sparire. Questa è la sintesi a cui perviene Amengual, in una lezione che, attraverso Guido Aristarco potrebbe esser stata appresa anche da un teorico passeggero ed essenziale come Giacomo Debenedetti. Una sintesi che lo porta a intendere la critica nel segno di una «preoccupazione» che, si capisce da ciò che scrive, egli ha in comune con Aristarco e col gruppo di «Cinema Nuovo», da cui aveva appreso a cercarla ossessivamente e a esercitarla con rigore. Quella, sarebbe a dire, «di unire il cinema e la cultura viva»,<sup>29</sup> nel segno di una critica che parla della vita più viva, per ripetere le parole di Lukács. Ecco che queste posizioni condivise con Aristarco, sono per Amengual conciliabili con lo spirito ontologico di matrice baziniana. Una teoria che, Amengual lo ha affermato in un saggio apparso su «Positif» nel 2001, troverà pieno compimento nell'incontro tra l'oggettività realizzante dell'obbiettivo fotografico e la soggettività elettiva dell'autore di cinema di cui parla Pasolini nel saggio sul *Cinema di poesia*. Nell'incontro, cioè, tra il pirandelliano uomo che gira e le inevitabili resistenze del reale.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> B. Amengual, *Du réalisme au cinéma*, cit., p. 105.

<sup>28</sup> *Ibidem*: «Le réel se définit, entre autres traits, par ses résistances. Réaliste, Angelopoulos se garde de les escamoter».

<sup>29</sup> B. Amengual, *Introduzione*, in G. Aristarco, *Il cinema fascista*, cit., p. 9.

<sup>30</sup> B. Amengual, *Pasolini, le discours indirect libre et le cinéma de poésie*, in «Positif», 467, Janvier 2000, pp. 78-80. Interessante è notare come anche Franco

### III. Un errore di traduzione, un'alterità assorbita

Vado a chiudere con una breve notazione, diciamo così, storiografica, per chiarire alcuni punti sul rapporto complesso tra Aristarco e Amengual. Il 14 luglio 1996 il secondo invia al primo una lettera (in francese) alla quale acclude un breve scritto. Ho potuto vedere al fondo Aristarco tutte le lettere di quei mesi: purtroppo però solo quelle di Amengual. Mancano in questo faldone (intitolato dallo stesso Aristarco proprio «Amengual») le copie carbone di quelle spedite da Aristarco, forse perché già gravemente ammalato e prossimo alla morte, avvenuta l'11 settembre 1996. In ogni caso si capisce agevolmente che l'autore delle *Teoriche* chiede all'altro una prefazione al suo ultimo libro, *Il cinema fascista*, che sarebbe andato in stampa proprio negli ultimi giorni di vita dell'autore. Amengual riprende un suo scritto del '92 già pubblicato in rivista in occasione del quarantennale di «Cinema Nuovo», aggiungendovi un cappello e una chiusa. Al di là dell'evidente *elezione* di Aristarco nella scelta dell'introduttore al suo ultimo libro, leggendo l'originale francese ci accorgiamo che la traduzione uscita in volume è un poco troppo sbrigativa: non per malafede, mi pare di poterlo affermare senza dubbio, quanto per ovvia, ineluttabile fretta. La conclusione con la quale Amengual aggiorna la sua posizione sulla rivista, che è intesa ancora come una delle più importanti a livello internazionale, sia per metodologie (già dai tempi in cui di metodologie si parlava poco o niente) che per serietà critica e scientifica, è indicativa di questo rapporto. Il tutto è visto dalla posizione defilata di un osservatore francese e da quella interna di protagonista di un più che trentennale dialogo critico con Aristarco.

Se fosse possibile, questo rigore critico è qui manifestato dall'interrogazione costante – e mai puramente d'elogio – delle posizioni dell'interlocutore. Parlando dell'intento chiaramente ravvisabile nel *Cinema fascista* di demistificazione di una certa critica francese discendente dallo spirito dei «Cahiers», Amengual afferma:

---

Fortini, proprio in relazione a Pasolini, avesse inteso risuonare simili note nel rapporto dialettico tra realtà e realtà filmata: cfr. *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 244: «La scommessa gli riuscì con *Salò* per una ragione che, da interprete del cinema, egli aveva capito benissimo: l'immagine filmica elementare, il "filmèma", è sempre un "reale" che resiste quando lo si voglia trasformare in significato astratto. Le parole invece non lo possono, non lo può la sintassi, l'astrazione pervade ogni discorso, persino ogni grido estremo».

S'il faut l'en croire, la cinéphilie, l'historiographie italiennes, restauratrices, révisionnistes, seraient sous la tutelle, sous la dépendance, aujourd'hui comme hier, du "mauvais exemple", des «Cahiers du Cinéma», idéalistes, exclamatifs, irrationalistes, désengagés, ouverts à tout et à son contraire. Cela – qu'il faudrait nuancer – n'est évidemment pas faux.

A leggere la traduzione in volume, è chiaro che il senso di ciò che Amengual intendeva va rivisto, semplicemente per quanto riguarda il secondo enunciato:

Se questo fosse vero, la "cinefilia", la storiografia italiana, restauratrice, revisionista, sarebbero sotto la tutela, alle dipendenze, oggi come ieri, del "cattivo esempio" dei «Cahiers du Cinéma», idealistici, esclamativi, irrazionalistici, *désengagés*, aperti a tutto e al contrario di tutto. *Sfumare l'argomento, risulterebbe evidentemente falso*.<sup>31</sup>

Ora, è chiaro come la traduzione abbia completamente travisato il senso di ciò che Amengual scriveva, intendendo infatti qualcosa come: «tutto ciò – che pure andrebbe sfumato (mitigato) – non è evidentemente falso».

In queste parole è implicita la posizione di Amengual nei confronti di Aristarco e «Cinema Nuovo», così come era esplicita in quelle tratte dalla parte centrale dell'introduzione, ovvero lo scritto del '92. Una posizione, va detto, oramai non defilata: piuttosto un'alterità assorbita anche se mai omologata. Una posizione, in definitiva, che, appunto perché ormai dall'interno, non rinuncia al dovere militante di un serrato dialogo critico. Nel passo citato si intuisce il velato rimprovero all'amico Aristarco di avere senza esitazioni relegato ai margini – a causa di quell'irrazionalismo esclamativo – l'esperienza sorta attorno ai «Cahiers». <sup>32</sup> Eppure, al di là di una franca polemica dialettica,

<sup>31</sup> B. Amengual, *Introduzione*, cit., pp. 12-13 (mio il corsivo del periodo finale).

<sup>32</sup> Cosa che, s'è detto, non è slegata dal precedente rifiuto di André Bazin, con l'esclusione, alla quale poc'anzi s'è accennato, dalla *Storia delle teorie*: fatto che attirò al suo autore aspre critiche (tra tutte, Adriano Aprà nell'introduzione alla traduzione italiana di *Qu'est-ce que le cinéma?*), avvisaglia di quella che si rivelerà poi, nei decenni successivi, una rimozione, sulla quale finalmente si inizia a ragionare, nel segno della rilettura di un pensatore fondamentale nella storia del cinema italiano e nella cultura italiana della seconda metà del Novecento. Si veda ad esempio un recentissimo contributo di P. Noto, *Quale "mestiere del critico"?*

Amengual continua a trovarsi su posizioni sempre vicine a quelle di Aristarco. E lo dimostrano le sue parole commosse e definitive, consegnate a Teresa Aristarco subito dopo la morte del marito Guido, destinate a una serie di testimonianze di saluto al fondatore di «Cinema Nuovo» e pubblicate nell'ultimo numero della rivista (361, settembre-dicembre 1996): «Devo moltissimo a Guido, lei lo sa. E averlo conosciuto, averlo più volte rincontrato, essere stato accettato e coinvolto con lui nella magnifica esperienza che è stata l'avventura di "Cinema Nuovo", tutto ciò ha costituito uno dei momenti più felici della mia vita».

#### IV. Postilla

Evidente è, infine, il momento storico che ricorreva durante questi scambi di lettere. Una lunga lettera di Amengual del 19 marzo 1995 lo testimonia a pieno, lasciando intuire anche il tono di quella di Aristarco, alla quale questa risponde. Due intellettuali e umanisti che esemplarmente, non sono moltissimi nel cinema, hanno incarnato lo spirito della militanza critica, si trovano evidentemente sgomenti di fronte a ciò che si sta manifestando. Non la supposta fine della storia, non la fine proclamata delle ideologie: piuttosto la negazione del conflitto delle idee e l'affermazione dell'unica ideologia – perciò ancor più autoritaria –, accettata, magari proclamata, quella dei mercati. Con la constatazione attonita che la critica, sempre più vacua ed esclamativa, diviene un braccio, disarmato, di tale ideologia. Per dirla con un ossimoro, nella sua straordinaria chiarezza aforistica, è la stessa posizione di Franco Fortini, il quale, nel novembre del 1994, poco prima di morire, destinava all'assemblea «Per la libertà di informazione» che si sarebbe tenuta a Milano il 7 novembre – erano i mesi della prima, emblematica (non solo in chiave italiana) affermazione politica di Silvio Berlusconi – il suo ultimo scritto significativamente ripreso da Aristarco in «Cinema Nuovo» e scelto come epigrafe per *Il cinema fascista*:

Ognuno preghi i propri santi e dibatta con gli altrui. Tommaso d'Aquino, Marx, Pareto, Weber, Croce e Gramsci mi hanno insegnato che la libertà di espressione del pensiero, sempre politica, è sempre stata all'interno della cultura dominante anche

---

*Un'intrusione nella corrispondenza di Guido Aristarco*, in «Cinergie – Il cinema e le altre arti», 15, 2019, pp. 55-67.

# L'ospite ingrato

Inerzia e resistenza.  
Giacomo Debenedetti tra Barthélemy Amengual e Guido Aristarco

Alessandro Cadoni

quando la combatteva. Tutt'intorno ai suoi confini, però, c'erano, lungo i secoli, miliardi di analfabeti, inquisizioni mistiche o, a scelta, grassi dobermann accademici, reparti speciali di provocatori incaricati di picchiare i tipografi e distruggere i manoscritti. Ci sono manuali per l'uso della calunnia nel management della comunicazione, lupare bianche, colpi alla nuca; o, nel più soave e incruento dei casi, la *damnatio memoriae*, il nome omesso o deformato, la associazione indiretta con qualche notorio cialtrone [...].

Cari amici, non sempre chiari compagni; cari avversari, non sempre invisibili agenti e spie; non chiari ma visibilissimi nemici, vi saluta un intellettuale, un letterato, dunque un niente. Dimenticatelo se potete.