

NOMI PROPRI

«Il modo “Cahiers” di tenere al cinema»

Serge Daney e la critica.

di [Luca Venzi](#) – 27 Maggio 2018



Nell'avvio di una nota datata 6 gennaio 1990, si legge nei diari di Daney: «Discutendo con Jousse, ieri, dopo *Microfilm*, “sempre la stessa storia”, quella della nostra implicazione nelle immagini. Perché sentirsi disgustati dal carrello di *Kapò*, da Vivaldi in *Malle*, ecc.? In fondo, è piuttosto semplice... Il modo “Cahiers” di tenere al cinema» (Daney 1997).

La nota si intitola *Detto e ridetto*. Vale a dire si sofferma su questioni tanto cruciali, per Daney, quanto da lui ampiamente esplicitate, diffuse, condivise. E ripetute un gran numero di volte, come si fa con le cose che contano, che ci identificano. **Il modo “Cahiers” di tenere al cinema è un’espressione concisa ma felice, che restituisce un’enorme costellazione di pensieri**, di cui qui proverò a dire qualcosa, e senza dubbio alcuni dei lineamenti profondi della scrittura di Serge Daney.

Daney è stato probabilmente il più importante critico cinematografico della seconda metà del Novecento. Ed è stato uno degli ultimi rappresentanti di un’autentica, determinata tradizione di pensiero, centrale tanto nella definizione dei discorsi sul

cinema, quanto nella evoluzione delle sue pratiche. Un critico, dunque, ma anche un teorico, tra i più acuti della sua generazione. Perché la tradizione da cui discende – che comincia con Bazin, si prolunga nei *jeunes turcs*, trasmigra nella loro folgorante pratica filmica, infiltrando ovunque opere, modi e forme del cinema cosiddetto moderno – e che ha nei “Cahiers” gialli il suo primo, incisivo polo di irradiazione, propriamente si fonda su quella che si chiamerebbe **una costitutiva coalescenza tra critica e teoria. O insomma, su un’inclinazione reciproca dell’una verso l’altra.**

Il rapporto di circolarità di realtà e immagine, riproduzione e costruzione, documentalità e finzionalizzazione ne sono i grandi segni individuanti. Il realismo, la messa in scena, l’autore, le configurazioni più ricorsive. La conformazione morale dello sguardo – di chi fa cinema, come di chi ne scrive – uno dei nodi più significativi. Con tutte le differenze, le sfumature, i risvolti – e talvolta propriamente le distanze – che si danno di tappa in tappa, di generazione in generazione, di decennio in decennio. Non senza passare per trasformazioni, verifiche, aperture su orizzonti storici e culturali, estetici e politici, numerosi e diversi («È la storia dei “Cahiers” post-68 e del loro impossibile rifiuto del bazinismo», Daney 1995). Sarà così per Daney, che scoprirà – dopo, dice lui – che ciò che ha fatto la leggenda dei “Cahiers” è davvero il loro «nocciolo duro», così come, in definitiva, *il suo*: «Se non si crede neanche un po’ a ciò che si vede su uno schermo, non è il caso di perdere tempo con il cinema. Come direbbe Guitry, Bazin aveva ragione» (Daney 1999).

Ora, **non si può leggere la storia del cinema senza riferirsi alle grandi funzioni dell’immagine, avanzate da Daney, che di quella storia segnano l’evoluzione** (Deleuze vi si soffermerà nella celebre *Lettera che apre Ciné journal*), né senza le sue acute annotazioni sulle tipologie formative che in essa hanno avuto corso (*pionieri, moderni, manieristi*), o ancora sugli stadi del cinema (*sceneggiatura, storia, mito; produttore, regista, programmatore*), sempre a partire da un’articolazione tripartita, del tutto tipica del pensiero del *ciné-fils*. Per non dire della nettezza con cui traccia i limiti temporali del “suo” cinema, quello “nato con lui”, il cinema moderno, racchiuso in un arco temporale alto e irripetibile (una «parentesi» gloriosa) che va dall’accesso alla maturità di un’arte (*Roma città aperta* e il Neorealismo, in accordo con Bazin prima e Deleuze poi, ma con varianti sui tratti identitari di ciò che – per tutti e tre – è in ogni caso una nuova tipologia di immagine) fino alla morte di Pier Paolo Pasolini.

Né si può fare la teoria dell’immagine filmica tradizionalmente intesa – dell’immagine analogica – senza le densissime, talora fulminee riflessioni di Daney, sulla cui matrice baziniana si innestano una rara capacità definitoria e strati di influenze. Zona di scambio e di frontiera tra il procedere del mondo e l’azione di una forma che su di esso

si dispiega, **l'immagine cinematografica, per Daney è tanto il comporsi di uno sguardo quanto il posto costitutivo dell'Altro, di cui si dispone già sempre ad esibire il «richiamo»** (Daney 1997).

E infine, non si può pensare il presente delle immagini (quello che *adesso* ci circonda) e il rapporto che con esso intrattiene ciò che ancora chiamiamo cinema (il suo abitare un orizzonte mediale infinitamente più mosso e instabile di quello che ha segnato il XX secolo), senza ricorrere al lavoro daneyano sulla televisione, sull'informazione, sulla pubblicità (la sola «matrice estetica» forte del nostro tempo, Daney 1995) e più in generale alla **distinzione, decisiva, tra *visuel*(il funzionamento permanente, e chiuso, di un dispositivo) e *image*** (ciò che è destinato ad accogliere in sé una certa eterogeneità e a dargli spazio, Daney 1999).

Insomma, il raggio d'azione della riflessione di Daney è vasto almeno quanto formidabile, e non è questa la sede per descriverlo né per avanzarne improbabili compendi. Tuttavia quel modo di *tenere al cinema* di cui scrive nel diario, e in particolare la declinazione che la sua opera ne fornisce, è a mio parere una via d'accesso primaria, e cruciale, per comprendere tanto il funzionamento del suo pensiero quanto l'ampiezza dell'orizzonte in cui si iscrive. Ed è una configurazione del tutto esemplare di quel **reciproco smarginamento di critica e teoria** di cui sopra dicevo.

Ma di che si tratta, in definitiva? Lo dirò in modo sintetico e deliberatamente schematico: si tratta innanzitutto di chiedere al film, con cui il critico si misura, *di essere leale nei confronti di ciò che rappresenta e nei confronti dello spettatore cui si indirizza*. Di più: si tratta di *avere cura dell'uno e dell'altro*, mostrandosi consapevole del fatto che un gesto formativo (un carrello, ad esempio, aveva detto Godard nel 1959) non si compone che in una dimensione morale. Si tratta infine – ecco l'apporto più propriamente daneyano, fitto di pagine straordinarie, e direttrice primaria dell'intero **lavoro del grande critico sull'immagine** – di **interrogare ed esibire la *giustizia* dell'atto formativo, prima e più di ogni possibile *bellezza*** (Daney 1995, 1997, 1999).

Lungo le proprie direttrici operative e con il proprio lessico teorico-critico, era stato Bazin ad avviare questo intero ordine di problemi in alcuni grandi saggi, pubblicati già prima della nascita dei "Cahiers" o proprio sulle pagine della rivista; i "turchi" ne avevano radicalizzato gli assunti, quindi li avevano fissati in forma di anatema nel celebre *De l'abjection* rivettano su Kapò (1960). Proprio ritornando sulla questione del carrello nel film di Pontecorvo, riversando in essa gli importi della sua intera meditazione sull'immagine (lungo l'ampio tragitto che dai "Cahiers" passa per il periodo "Libération" e giunge fino alla fondazione di "Trafic"), riattraversando una storia e una teoria del

cinema moderno e dispiegando infine la questione della **ricerca della giustezza come misura dello sguardo filmico – e dello sguardo critico – *tout court***, Daney chiudeva il cerchio di una lunga e frastagliata riflessione, conducendola a pieno compimento.

Che si posi su temi grandi e gravi o sul più piccolo, all'apparenza insignificante dettaglio, l'istanza formativa, secondo Daney, ciò che si fa all'incontro tra il dispiegamento di un desiderio e la misurazione della sua adeguatezza, è chiamata a situarsi *all'altezza di ciò che mostra* e a stabilire con esso *i giusti rapporti* (la regia è una questione di rapporti), o se si vuole, *le giuste distanze* (Daney, 1995, 1997): ne va della *credibilità* del duplice atto del guardare e del mostrare. **Bisogna dunque che il film dia a vedere questa cura: verso ciò che mostra, ma anche verso chi dovrà misurarsi con quel mostrare.** Allora lo spettatore si lascerà, dice Daney, condurre per mano dal film, vale a dire si disporrà a seguirlo e ad amarlo. Perché per questo modo di tenere al cinema – con Douchet –, la critica, prima di tutto, è un'arte di amare.

Riferimenti bibliografici

S. Daney, *La rampe*, Cahiers du cinéma/Gallimard, Paris 1983.

Id., *Cinema televisione informazione* (1991), Edizioni e/o, Roma 1999.

Id., *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo* (1994), Il Castoro, Milano 1995.

Id., *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991* (1993), Il Castoro, Milano 1997.

*Il testo qui pubblicato è un estratto della relazione tenuta durante il convegno [Daney. Le virtù della critica](#), 21-22 maggio 2018, Università della Calabria.