



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica

Scuola di dottorato di ricerca in :
Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo
ciclo XXII

***PARIS VU PAR... LO SGUARDO SULLA CITTÀ IN MUTAMENTO
NEGLI ANNI DELLA NOUVELLE VAGUE***

Direttore della Scuola : Ch.mo Prof. Alessandro Ballarin

Supervisor : Ch.mi Proff. Giorgio Tinazzi e Rosamaria Salvatore

Dottoranda : Giulia Lavarone

Ringraziamenti

I miei ringraziamenti vanno in primo luogo a Rosamaria Salvatore e Giorgio Tinazzi per aver seguito in tutti questi anni con premurosa e paziente attenzione lo sviluppo del mio lavoro.

Jean Gili per la grande disponibilità che mi ha dimostrato e l'interesse con il quale mi ha ascoltato durante la mia permanenza a Parigi.

Il personale degli Archives Françaises du Film e in modo particolare Daniel Brémaud, per la sua grande pazienza e simpatia.

Il Forum des Images di Parigi nella persona di Pauline Husy per la premura dimostrata.

Antoine De Baecque per la curiosità manifestata nei riguardi delle mie idee e i preziosi spunti che mi ha suggerito.

Jean Douchet per l'intervista che mi ha rilasciato e la gradevole conversazione che ne è seguita. Laurent Darbellay e Anna Masecchia per gli strumenti teorici che mi hanno fornito e la piacevole condivisione di idee durante la Summer School «Synapsis».

I miei colleghi Fabio, Farah, Valentina, Cristina e Marzia che in momenti e in forme diverse mi hanno ascoltato e consigliato al di là dei contenuti specifici di questo lavoro.

A Francesco, Rosa e ai miei genitori per il loro affetto e il loro inestimabile sostegno.

Avvertenza

Per agevolare la lettura, evitando un continuo passaggio da una lingua all'altra, le interviste e i saggi teorici inglesi e francesi citati nel testo, dei quali non vi fosse traduzione italiana disponibile, sono stati tradotti in italiano dall'autrice.

Per quanto riguarda i film, si sono riportati, ove disponibili, i dialoghi della versione doppiata o sottotitolata in italiano (in occasione della distribuzione in sala, di passaggi televisivi o riedizioni in dvd). Fanno eccezione i casi di manipolazioni notorie oppure direttamente riscontrate dall'autrice, per i quali si trascrive l'originale con traduzione in nota. Tale scelta è stata adottata anche per i film non distribuiti in Italia e per le sceneggiature delle quali non vi sia una traduzione italiana.

Considerato il numero di pellicole citate, se ne riporta un elenco alla fine del lavoro, affinché sia possibile nel corso della lettura ritrovare rapidamente i dati dei film, che vengono indicati nel testo solo in occasione della prima menzione di ciascun titolo.

INDICE

INTRODUZIONE.....	p. 7
1. PARIGI E LA NOUVELLE VAGUE.....	p. 19
1.1. Una Parigi riconoscibile e dalla forte identità.....	p. 21
1.2. Una città alla prima persona singolare.....	p. 34
1.3. Alla ricerca dell'«autenticità».....	p. 54
1.4. Percorsi	p. 63
2. LA PERCEZIONE DI UN MUTAMENTO.....	p. 71
2.1. La metropoli e la società dei consumi. Sguardi diversi sulla città.....	p. 71
2.1.1. Parigi, metropoli europea. Gli eredi di Haussmann.....	p. 74
2.1.2. Dal quartiere alla metropoli, nello sguardo del cinema.....	p. 92
2.1.3. L'emergere di una nuova attenzione verso la <i>banlieue</i>	p.112
2.1.4. La città dei consumi.....	p.114
2.2. Un luogo emblematico: il cantiere.....	p.140
Un mondo che cambia: <i>La proie pour l'ombre</i> (1961) di Alexandre Astruc.....	p.145
Cantieri nel <i>Vieux Paris: Le mannequin de Belleville</i> (1962) di Jean Douchet.....	p.149
Adattarsi alle novità. Éric Rohmer tra documentario e finzione: <i>Métamorphoses du paysage</i> (1964) e <i>Place de l'Étoile</i> (1965).....	p.152
La prigione di Odile: <i>Gare du Nord</i> (1965) di Jean Rouch come ripensamento de <i>La Puniton</i> (1962).....	p.162
Lavori in corso all'Università: <i>Brigitte et Brigitte</i> (1966) di Luc Moullet	p.170
2.3. La Parigi moderna: i <i>grands ensembles</i>	p.173
Dal Quartiere Latino al <i>grand ensemble: La Belle Vie</i> (1964) di Robert Enrico.....	p.181
Un film politico : <i>La millième fenêtre</i> (1960) di Robert Ménégos.....	p.186
La periferia come condizione esistenziale: <i>L'amour existe</i> (1960) di Maurice Pialat.....	p.190
La <i>banlieue</i> nel cinema di Jean-Luc Godard, dall'idillio alla segregazione. <i>Bande à part</i> (1964) e <i>Due o tre cose che so di lei</i> (1967).....	p.195
2.4. Modifiche urbanistiche e società dei consumi. Un legame a doppio filo.....	p.206
Un ritratto critico della società parigina: <i>Le Joli Mai</i> (1962) di Chris Marker.....	p.213
Come fuggire nel passato: <i>Lemmy Caution. Operazione Alphaville</i> (1965) e i due sketch fantascientifici di Jean-Luc Godard.....	p.222
Un certo clima culturale. Qualche cenno al Situazionismo.....	p.228
Il ritorno del gioco: <i>Playtime</i> (1967) di Jacques Tati.....	p.241
IMMAGINI.....	p.251
ELENCO DEI FILM CITATI	p.261
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA.....	p.271
ABSTRACT IN LINGUA ITALIANA	p.285
RESUMÉ EN FRANÇAIS	p.287

INTRODUZIONE

Il rapporto tra cinema e città è stato e continua a essere oggetto di riflessione per la teoria cinematografica, e ha interessato ampiamente in momenti diversi filosofi, sociologi, antropologi, architetti e urbanisti. Dai testi di Walter Benjamin, passaggio imprescindibile dell'estetica novecentesca, ai più recenti studi condotti a partire da ambiti disciplinari sempre differenti, ci si è costantemente interrogati su tale legame intrinseco, consustanziale (spesso in tal caso sostituendo il generico termine di «città» con quello diversamente determinato, sul piano storico e sociale, di «metropoli») oppure su singole occorrenze, attraverso l'analisi specifica di numerosissimi film e periodi diversi della storia del cinema, dalle vedute Lumière agli ultimi scenari post-moderni. Globalizzazione, propagazione dei «nonluoghi», deterritorializzazione, spazio delle reti e dei flussi, annullamento delle distanze, megalopoli, «urbano diffuso», sono solo alcune tra le parole che ricorrono nel dibattito contemporaneo sull'eclissarsi di quella che un tempo veniva chiamata «città».

Perché, volendo indagare questo nodo teorico cruciale, volgere lo sguardo all'indietro? Perché parlare «ancora» di Nouvelle Vague, uno degli argomenti tuttora più studiati della storia del cinema, al di là della tappa «obbligata», ma scarsamente rilevante in questa sede, della recente occorrenza del cinquantenario (1959-2009)?

Una prima risposta si potrebbe trovare nella *doxa* affermata sulla Nouvelle Vague e sull'importanza che viene accordata alla sua relazione con il *décor* reale (non unicamente, anche se di preferenza, urbano¹): le polemiche nei confronti della tradizione della «qualità», accusata di disinteressarsi del mondo contemporaneo; l'idea di ridurre i *budget*, per raggiungere una maggiore autonomia produttiva e dunque creativa, che induce – novità tecniche permettendo - a girare in interni ed esterni naturali². Necessità pratiche e urgenze estetiche, che portano non solo a girare “in strada” ma a conferire un senso a questo nuovo *décor*, rifiutando di investirlo del determinismo proprio al «realismo poetico» o di offrirne una visione pittoresca, ma scegliendo al contrario di restituire una

¹ Diversi film cruciali della Nouvelle Vague sono, com'è noto, girati in scenari naturali, dal villaggio di pescatori de *La Pointe Courte* (1956) di Agnès Varda a quello di Sardent ne *Le Beau Serge* (1959) di Claude Chabrol; sembra tuttavia di poter rilevare una significativa prevalenza del *décor* urbano, principalmente parigino. Le ragioni per preferire la capitale sono tutto sommato intuitive, dai motivi di vario ordine sul piano pratico a quelli di carattere simbolico, cui si farà riferimento in seguito parlando ad esempio di una Parigi «capitale della letteratura». La scelta di limitarsi in questa sede al contesto parigino deriva anche dalla tematica specifica affrontata nella seconda parte del lavoro.

² A leggere le numerose interviste raccolte da Aldo Tassone in un volume del 2002, sembrerebbe che proprio l'uscita dagli *studios* e la scoperta dei *décor*s reali fosse considerata dagli autori stessi della Nouvelle Vague, dai loro “compagni di strada” e talvolta anche dai detrattori, quale la fondamentale eredità consegnata ai posteri, e - prima ancora - l'unico aspetto che accomunasse registi tanto diversi fra loro (oltre che, ovviamente, i gusti critici maturati in seno ai «Cahiers»). Cfr. Aldo Tassone (a cura di), *La Nouvelle Vague 45 anni dopo*, Il Castoro, Milano 2002.

sorta di «indifferenza» della strada. Sull'esempio di Rossellini si libera lo spazio, trasformato in «campo di visione», al «presente dell'avvenimento»: il luogo pre-esiste alla situazione che vi viene ambientata (Jean Douchet)³. L'uscita dagli *studio* è uno degli elementi che determinano la rinuncia all'«angolo di ripresa ideale» e il «passaggio al relativo», la definizione del «reale» come punto di partenza del cinema moderno, la nascita di un intreccio di documentario e finzione in più occasioni indicato quale caratteristica comune della Nouvelle Vague (André S. Labarthe)⁴. Più in generale, per quanto pertiene a un particolare uso dello spazio e alle sue interferenze con il piano del racconto, Neorealismo e Nouvelle Vague sono situati dalla teorizzazione deleuziana in corrispondenza dello snodo fondamentale tra cinema classico e moderno, crisi dell'«immaginazione» e prodursi dell'«immagine-tempo»; la riflessione del filosofo sulla crescita delle «situazioni ottiche e sonore pure» si estende com'è noto a constatare la ricorrenza nel cinema della Nouvelle Vague di figure della deambulazione nello spazio che manifestano un allentamento dei «legami senso-motori» (le famose «*balades*»)⁵.

All'interno di una bibliografia assai vasta, ci siamo limitati a richiamare sbrigativamente alcune ipotesi interpretative familiari a tutti gli studiosi, da quelle espresse nel più pregnante saggio dedicato, già ai suoi albori, alla Nouvelle Vague (Labarthe), alla versione – ironicamente definita da qualcuno «evangelica⁶» - del teorico-critico che si è maggiormente interessato alla rappresentazione della città in una stagione di cui ha condiviso in prima persona gli entusiasmi (Douchet). Per quanto riguarda i più vasti orizzonti dell'opera deleuziana, indipendentemente da qualsiasi valutazione si voglia oggi esprimere sulla sua produttività teorica, le sue indicazioni fanno comunque parte di un bagaglio conoscitivo sedimentato sull'argomento. Dai rapidi esempi di prospettive diverse che abbiamo qui ricordato, ma soprattutto dalla frequentazione abituale di testi e saggi consacrati anche solo parzialmente alla Nouvelle Vague, si compone un mosaico dal quale evincere gli elementi consolidati relativi all'importanza che in queste pellicole riveste l'ambientazione spaziale “reale” (più frequentemente urbana), sulla quale tende a posarsi uno sguardo di carattere documentario che rivendica una certa autonomia rispetto al tracciato narrativo. Alla domanda se abbia senso interrogarsi sulla Nouvelle Vague relativamente al tema del rapporto fra cinema e città, risponde innanzitutto la constatazione, propria a molti studi, che si tratti di un momento “forte” di emergenza della questione, in quanto focolaio di invenzione di forme che rispondono a una volontà di rottura rispetto a quelle depositate.

³ Si legga in particolare il capitolo *La rue* in Jean Douchet, *Nouvelle Vague*, Hazan, Paris 1998, pp.120-127.

⁴ André S. Labarthe, *Essai sur le jeune cinéma français*, Le Terrain Vague, Paris 1960.

⁵ Che possono diventare, lo si ricorderà, «*ballades*». Si rileggano l'ultimo capitolo di Gilles Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984 (1^aed. Paris 1983), e il primo di *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989 (1^aed. Paris 1985).

⁶ Michel Marie, *Les seconds couteaux de la Nouvelle Vague*, in Guy Gauthier (a cura di), *Flash-back sur la Nouvelle Vague*, «CinémAction» n.104, 2002, p.52.

Sin qui, nulla di nuovo: rimane infatti da porsi il problema dell'«ancora». A questo fine mi sembra opportuno proporre due valutazioni relative al panorama di pubblicazioni esistenti.

Da un lato, è possibile riscontrare lo sviluppo in Francia di una nuova tendenza nelle ricerche sulla Nouvelle Vague, volta ad aprire spazi di riflessione diversi rispetto a quelli della *doxa* estetica: di anno in anno cresce infatti sensibilmente il numero di lavori che sposano esplicitamente una prospettiva socioculturale. Se Antoine De Baecque nel 1998 aveva in qualche modo aperto la strada cercando di inserire l'emergenza della Nouvelle Vague all'interno di un ben preciso contesto sociale e culturale, segnato dall'affermarsi prepotente di una nuova generazione che desta uno smisurato interesse mediatico⁷, il testo che Jean-Pierre Esquenazi ha consacrato a Godard nel 2004 è il primo, in ordine temporale, di una serie di approfondimenti che virano piuttosto verso la sociologia del cinema, l'interrogazione sullo spazio di produzione delle opere e i discorsi su di esse⁸. Geneviève Sellier ad esempio applica per la prima volta in modo sistematico alla Nouvelle Vague nel suo complesso gli strumenti forniti dai *gender studies*⁹. Philippe Mary e Almut Steinlein, dal canto loro, partono dal comune presupposto di concepire la Nouvelle Vague come l'atto di nascita nel cinema di un campo di produzione pura (sul modello dell'autonomizzazione del campo letterario nel XIX° secolo studiata da Pierre Bourdieu), l'uno conducendo un'analisi sociologica di quella che definisce una «rivoluzione artistica», l'altra sviscerando le implicazioni di carattere estetico di tale processo nella propria disamina della nozione di «autenticità»¹⁰.

Dall'altro lato, e si tratta forse della considerazione che ha dato la maggiore spinta a questo lavoro, esiste una rimozione di carattere filmografico, non limitata alle analisi concernenti il tema che ci interessa, ma che coinvolge la Nouvelle Vague *tout court*. È noto come i cineasti celebri dei «Cahiers du Cinéma» e della Rive Gauche, o i cosiddetti «compagni di strada» quali ad esempio Jacques Rozier o Louis Malle, costituiscano i pochi sopravvissuti di un'assai più ampia ondata di giovani esordienti di quegli anni, eclissatisi dopo il primo film, oppure finiti a fare film più “alimentari” dal notevole successo commerciale (da Robert Enrico a Édouard Molinaro). Tuttavia, quando si parla di «Nouvelle Vague», i confini sono dubbi, trattandosi evidentemente di un'etichetta generica volta a radunare registi molto diversi fra loro, e continua ad alimentarsi il

⁷ Antoine De Baecque, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Paris 1998. Una nuova edizione ampliata, dallo stesso titolo, è uscita nel 2009 per Flammarion.

⁸ Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Armand Colin, Paris 2004.

⁹ Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, CNRS, Paris 2005. Nell'introduzione, Sellier ripercorre i casi di applicazione di una prospettiva *gender* alla Nouvelle Vague, limitati a singoli autori (Truffaut e Godard) oppure inseriti nell'ambito di panoramiche assai più ampie sul cinema francese.

¹⁰ Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Seuil, Paris 2006, e Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague*, L'Harmattan, Paris 2007.

dibattito sulla coesione d'insieme, tra chi la rivendica cercando di individuare le caratteristiche comuni e chi invece cerca di dimostrarne la labilità¹¹. All'epoca si conoscevano le medesime incertezze, amplificate all'ennesima potenza: un inaspettato *boom* di esordi, sponsorizzatissimo dai media che ne parlavano come di un fenomeno generazionale compatto, all'interno del quale risultava difficile discernere i "grandi", individuare vicinanze e differenze. Non mancavano gli sforzi in tal senso: penso in particolare al saggio di Jacques Siclier, che al di là di molte posizioni difficilmente condivisibili per lo studioso di oggi, reclamava la legittima necessità di stabilire dei confini, proponendo un proprio catalogo che cercava di rispondere a criteri relativamente precisi, ricusando l'acritico assembramento che andava per la maggiore¹². È nota a tutti, e si ricorda non senza ironia, la glorificazione riservata all'epoca a un Roger Vadim, quando le prime prove in 16 mm di Éric Rohmer, successive di qualche anno, erano destinate a passare pressoché inosservate. Se i film di Vadim sono parte di una memoria collettiva, trattandosi di un personaggio che è riuscito sapientemente ad attirare l'interesse mediatico e a produrre pellicole che hanno riscosso notevoli incassi, ben pochi anche fra gli specialisti conoscono – certo in Italia, parzialmente anche in Francia – tutto lo scenario sommerso generato dai successi commerciali dello stesso Vadim, di Malle e dei tre capofila dei «Cahiers»: Claude Chabrol, François Truffaut e Jean-Luc Godard. Sfogliare il numero dei «Cahiers du Cinéma» del dicembre 1962 dedicato alla Nouvelle Vague, contenente una lista di 162 nuovi registi, produce un'impressione curiosa: il nome di un mostro sacro del cinema moderno quale Godard viene associato senza alcuna soluzione di continuità a quelli di cineasti poi dimenticati, al di là dei giudizi critici taglienti espressi talvolta dalla redazione sulle prove di alcuni degli esordienti¹³. L'oblio in cui molto di questo materiale è caduto si spiega facilmente con motivazioni di carattere estetico: alcune opere manifestano effettivamente una desolante povertà linguistica; altre presentano alcuni motivi di interesse, non sufficienti tuttavia a mantenerne vivo il ricordo, o addirittura a "esportarlo" al di fuori della Francia. Qualcuno ha recentemente invocato un recupero almeno dei film che alla loro uscita avevano rivestito un ruolo significativo: nel numero di «CinémAction» che nel 2002 si proponeva un ripensamento della Nouvelle Vague vi sono molteplici inviti in questa direzione, uno dei quali pronunciato dalla voce autorevole di Michel Marie¹⁴.

¹¹ Sui due fronti, per non fare che qualche esempio, si pensi da un lato al testo di Michel Marie, Lindau, Torino 1998 (1^a ed. Paris 1997) e dall'altro a quello curato da Aldo Tassone, *La Nouvelle Vague 45 anni dopo*, cit.

¹² Jacques Siclier, *Nouvelle Vague?*, Cerf, Paris 1961.

¹³ «Cahiers du Cinéma» n.138, dicembre 1962, pp.60-84.

¹⁴ Cfr. Guy Gauthier (a cura di), *Flash-back sur la Nouvelle Vague*, cit.. C'è chi invita a riconsiderare gli aspetti sociologici del fenomeno Nouvelle Vague, determinando un nuovo corpus a partire dal già citato numero dei «Cahiers» (Yves Laberge, *Conflit de générations ou phénomène interculturel?*, pp.170-175) e chi indica possibili nomi di esordienti da riscoprire e fonti alle quali attingere (Michel Marie, *Les seconds couteaux de la Nouvelle Vague*, pp.52-58). La stessa scelta redazionale di inserire alla fine del numero una lista di ben 100 film definiti come appartenenti alla

A partire da questi rilievi muove la prima parte del mio lavoro. Vi si cerca di interrogare l'esistenza di una sorta di "aria del tempo", di una sensibilità comune relativa al tema della città, che al di là del cerchio ristretto di registi della Nouvelle Vague propriamente detta (ammesso che esista una delimitazione chiara, ove così non è) si respira nelle opere di alcuni esordienti di quegli anni – fermo restando che una parte di loro, come ho avuto modo di verificare, ripropone l'immagine della città in forme tradizionali. Evitando un approccio di carattere monografico, pur non negando le evidenti peculiarità dei singoli mondi poetici, si lavora dunque all'individuazione di caratteristiche comuni alle singole pellicole o sequenze dei cineasti più celebri, ricercando al contempo un costante ampliamento filmografico in direzione di film sconosciuti in Italia, e in taluni casi anche in Francia, esulando da valutazioni qualitative delle pellicole. Il tentativo è quello di fare il punto sul tema, proponendo una rielaborazione e un aggiornamento a partire anche dagli strumenti teorici forniti dagli ultimi studi, mettendo in tensione la nuova prospettiva socioculturale con le acquisizioni estetiche riconosciute o di nuova elaborazione¹⁵ sull'argomento, adottando un approccio per quanto possibile sincretico.

La seconda parte, la più ampia, segna una forte cesura rispetto alla prima (che ne costituisce una sorta di ampio presupposto) e, proprio per gli stimoli suscitati dagli elementi che man mano si andavano raccogliendo, ha finito per concentrare su di sé il maggiore impegno di ricerca. Essa nasce dall'individuazione di un tema specifico, finora trascurato dagli studi sulla Nouvelle Vague, ad eccezione delle analisi di singoli film quali *Agente Lemmy Caution. Operazione Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965) e soprattutto *Due o tre cose che so di lei* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967) di Jean-Luc Godard. Vi si indagano infatti i mutamenti di natura iconografica, narrativa o stilistica nello sguardo cinematografico sulla capitale indotti dalle profonde alterazioni urbanistiche che Parigi subì negli anni Cinquanta e Sessanta, non inferiori per entità alle assai più conosciute trasformazioni haussmanniane.

L'idea è nata da alcune constatazioni epidermiche, che esulano da qualsiasi competenza specialistica. Qualsiasi spettatore italiano, che non sia dettagliatamente informato sulla storia urbanistica parigina, di fronte alla visione consecutiva di *Fino all'ultimo respiro* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960) e *Due o tre cose che so di lei* è portato a chiedersi cosa possa essere avvenuto, in quella manciata di anni, che potesse stravolgere in modo tanto violento l'immagine della città nel cinema godardiano. L'unico altro richiamo immediato, nella mente del cinefilo, è ovviamente quello alle opere di Tati. La percezione di una metamorfosi di portata notevole nella

«Nouvelle Vague», girati fra il 1958 e il 1968 (Gérard Langlois, *La Nouvelle Vague en 100 films (1958-1968)*, pp.178-196), risponde evidentemente a un certo intento programmatico.

¹⁵ Penso ad esempio ai lavori di Suzanne Liandrat-Guigues sul rapporto tra cinema e *flânerie*: cfr. nota 177.

città «immaginata» conduce a porsi delle domande da un lato sui mutamenti della città «reale», di cui ci informa la voce over del cineasta in *Due o tre cose che so di lei*, dall'altro su quanto si possa essere prodotto a quell'epoca in Francia a livello di rappresentazione del fenomeno urbano.

Da questa curiosità è nato il desiderio di condurre un'analisi approfondita su più fronti. Da un lato, la lettura di testi sulla storia urbanistica di Parigi ha fornito dettagliate informazioni sulla dimensione e l'ubicazione degli interventi. Dall'altro, la ricognizione filmografica ad ampio raggio, che si stava effettuando per la redazione della prima parte del lavoro, ha rivelato l'esistenza di un numero significativo di pellicole in modi diversi interessate dalla questione, mentre un ripensamento consapevole di opere di cineasti più noti, da Éric Rohmer a Jean Rouch, ha messo in evidenza alcuni spunti prima inavvertiti. Parallelamente, individuate alcune figure emblematiche del cambiamento quali i noti *grands ensembles*, si è cercato di uscire dal territorio del cinema e studiare un più vasto contesto socio-culturale, indagando ad esempio la rappresentazione dei *grands ensembles* veicolata da diverse istanze comunicative (televisione, documentari «istituzionali» di propaganda, saggistica e inchieste di impronta sociologica) e espressive (in particolare, la letteratura). A poco a poco si è delineato un quadro sempre più interconnesso con un fenomeno importante nella storia culturale francese di quegli anni, l'emergere di voci critiche nei confronti della «società dei consumi». Un tassello significativo si è aggiunto con l'esplorazione del pensiero situazionista, del quale si sono approfondite le posizioni esplicite nei confronti delle modifiche urbanistiche in atto.

Nella redazione del lavoro, si sono dunque salvaguardate a livello metodologico le coordinate della prima parte, relativamente all'estensione filmografica e alla valorizzazione delle pubblicazioni più recenti (usufruendo in particolare delle chiavi di lettura fornite da Jean-Pierre Esquenazi nel suo saggio su Godard). Coerentemente al desiderio di esplorare un contesto socio-culturale più vasto, si sono infrante le pur labili barriere di una presunta area “Nouvelle Vague”, in cui ci si era immersi nella prima parte, per affrontare anche espressioni cinematografiche francamente estranee ma estremamente significative per l'argomento trattato, situabili in un diverso cinema d'autore (le opere di Jacques Tati o dell'ultimo Marcel Carné), nei territori dell'avanguardia (i film di Guy Debord) ma anche in quelli della produzione sfacciatamente commerciale. Ai confini sfumati dell'etichetta «Nouvelle Vague» nella prima parte, e agli sfondamenti dichiarati nella seconda, deve la sua origine il titolo del lavoro, concluso dalla locuzione «negli anni della Nouvelle Vague». Si è scelto in questa seconda parte di sposare un approccio apertamente multidisciplinare, del resto comune a numerose pubblicazioni sul tema del rapporto tra cinema e città: al di là delle letture di storia dell'urbanistica, si sono sfruttati strumenti forniti dalla sociologia e dall'antropologia, dai testi dell'epoca di Roland Barthes e del primissimo Jean Baudrillard agli studi successivi (ma prodotti,

come si vedrà, di quello stesso clima culturale) di Henri Lefebvre e Michel De Certeau, sino a ricerche più recenti, fra gli altri di Marc Augé.

Ogni lavoro che proponga intersezioni fra discipline diverse, redatto da uno specialista di una sola di esse, è potenzialmente soggetto a imprecisioni e ingenuità. Con questa consapevolezza, ho cercato nelle mie incursioni di carattere urbanistico di non esprimere opinioni personali, sebbene dalla trattazione trasparano indubbiamente i giudizi dei testi che ho consultato in rapporto alle vaste operazioni di pianificazione di quegli anni. Quello che mi è stato sempre a cuore chiarire, ad ogni modo, sono le posizioni espresse dai singoli film, attraverso le strategie discorsive proprie al mezzo cinematografico.

Le aperture alla storia dell'architettura e dell'urbanistica, e all'antropologia, permettono peraltro di individuare nel momento su cui si è focalizzata la nostra attenzione le radici di processi di lunga durata di cui si trova traccia nell'universo contemporaneo. Sul suolo urbano parigino degli anni Cinquanta e Sessanta, ma anche nelle pellicole che esprimono in forme diverse la percezione di un mutamento in corso, è possibile leggere i primi segni dell'internazionalizzazione dell'architettura, il prodursi dei «nonluoghi», la «museificazione» a uso turistico di un centro città svuotato dagli abitanti che tendono a riversarsi nelle nuove periferie, l'indebolirsi della tradizionale contrapposizione fra città e campagna in favore di un «urbano diffuso». Il cinema francese di oggi, che riserva ampio spazio alle dinamiche sociali delle tanto discusse *banlieues*, trova in fondo le proprie origini nella nuova fisionomia delle stesse disegnata, con dovizia di stereotipi, da molte opere di questi anni, che segnano una soluzione di continuità rispetto alla tradizionale immagine cinematografica (e, prima, letteraria e pittorica) delle scampagnate sulle rive della Marna.

Questa seconda parte della ricerca inizia con un capitolo volto a delineare alcuni tratti di uno sguardo sullo spazio urbano che si rivela in molte pellicole diverso rispetto a quello indagato nella prima parte, per quanto questo ne costituisca il necessario presupposto nei termini di una nuova attenzione verso la città «reale»¹⁶. Si evidenziano ad esempio il superamento della dimensione di «quartiere» - che caratterizzava numerosi film di ambientazione parigina - in favore di quella metropolitana, il prodursi di forme diverse di «sfocatura»¹⁷ dell'immagine della città, l'inclusione in configurazioni nuove del volto della periferia. Tali mutamenti vengono indirettamente ricondotti non solo alle profonde trasformazioni del suolo parigino (di cui si descrivono entità e ubicazione in un *excursus* introduttivo), ma anche, sulla scia degli studi di Jean-Pierre Esquenazi su Godard, al diffondersi di posizioni critiche, da parte degli intellettuali, nei confronti della cosiddetta «società

¹⁶ Che poi tale attenzione conduca a una rielaborazione immaginaria come quella di *Alphaville* o *Playtime* (1967) non costituisce, *va da sé*, che un passaggio logico successivo.

¹⁷ Il termine, come si vedrà nel capitolo in questione, è preso in prestito da Pierre Sorlin.

dei consumi». La composizione della città risponde infatti in alcuni casi a una volontà rappresentativa tesa a cogliere con sguardo da entomologo le metamorfosi degli stili di vita, e tale trasformazione sembra ripercuotersi sul piano iconografico, stilistico e narrativo secondo modalità che ho cercato di tratteggiare.

Come si evince dalla lettura dell'indice, dopo le panoramiche a volo d'uccello della prima parte e del primo capitolo della seconda, in cui pur non esimendomi dall'analisi di singoli film o sequenze (privilegiando se possibile i meno noti) ho preferito disegnare dei quadri ampi, i capitoli successivi tendono a focalizzare l'attenzione, dopo una parte introduttiva, su singole opere reputate particolarmente sintomatiche.

Nel secondo e nel terzo capitolo si entra nel vivo di un rapporto più diretto, nei termini di riflessi anche tematici e iconografici, fra cinema e mutamenti urbanistici, indagando la presenza nelle pellicole dell'epoca di due luoghi emblematici. Il primo è il cantiere, che al di là di fugaci apparizioni assume in alcuni film un'importante valenza simbolica legata alla dimensione temporale, figura paradigmatica di una interrogazione sulla perdita di protocolli stabili di lettura della realtà e al contempo portatrice di ansie e incertezze sul futuro. Il secondo è costituito dai *grands ensembles*, i già citati complessi di edifici residenziali, di cui si cerca di penetrare con maggiore consapevolezza la fisionomia attraverso le ricordate incursioni in un più vasto contesto socio-culturale.

Nel quarto e ultimo capitolo si cerca infine di ricostruire un dibattito teorico che stabilisce un legame a doppio filo tra modifiche urbanistiche e affermazione della «società dei consumi», con un approfondimento specifico in direzione della «società dello spettacolo» situazionista. Vi trova spazio l'analisi di alcune pellicole di Chris Marker e Jean-Luc Godard, ma anche una necessaria incursione in territori limitrofi, in particolare nel cinema di Guy Debord e in quello di Jacques Tati.

Soffermiamoci ora, infine, sull'esposizione di quelli che sono stati i criteri di definizione del corpus filmografico.

Il tentativo che presiede a questo studio è stato, come si è detto, quello di includere un ventaglio di pellicole estremamente vasto, al fine di creare relazioni talvolta "irriverenti", ma produttive di senso e utili a definire alcuni aspetti di un panorama comune sommerso dall'oblio. Non ci si è limitati ai *jeunes turcs* dei «Cahiers du cinéma» né alla cosiddetta Rive Gauche, ma si è ampliato il campo a riconosciuti e apprezzati precursori, da Alexandre Astruc a Jean Rouch, o ai figli della Nouvelle Vague come Jean Eustache, nonché agli amici critici dei «Cahiers» quali Luc Moullet o Jean Douchet. Soprattutto, si sono considerate le opere di cineasti i cui nomi venivano all'epoca fatti rientrare nel magmatico contenitore «Nouvelle Vague», quali Michel Drach, Marcel Hanoun o

Jacques Baratier, trattando anche dei primissimi tentativi quasi “autoriali” di registi poi divenuti famosi nel cinema commerciale (da Robert Enrico a Pierre Granier-Deferre o Philippe de Broca). Si sono valutati diversi film dell’epoca le cui connessioni con il cerchio dei «Cahiers» sono di volta in volta più o meno labili, ma che presentano dei tratti che la dicono lunga sulla capillare propagazione di una certa “aria del tempo” nei modi di configurare la città: da cineasti di primo livello come Maurice Pialat, a registi un po’ dimenticati quali Guy Gilles, vicino al modello di Demy, o ancora Paul Carpita con il suo sogno di creare un cinema marsigliese.

A partire dunque da fonti d’epoca¹⁸, o da qualche sporadico saggio contemporaneo¹⁹ intenzionato a far riemergere alcuni nomi dal rimosso di quell’“onda” che, per troppa esuberanza, avvicinò pellicole agli antipodi per livello qualitativo, si sono operate inclusioni ed esclusioni non dettate da giudizi di valore, quanto, piuttosto, dalla sintomaticità di alcuni film piuttosto che di altri in relazione alla diffusione di determinati temi e forme. Potrebbe disturbare, nella lettura, l’avvicinamento degli esordi di Enrico o Ménégoz alle pellicole godardiane: in compenso tali accostamenti consentirebbero forse di rivelare qualcosa di nuovo rispetto al contesto di produzione o di ricezione delle opere maggiori, destinate a ricevere o elargire temi, motivi, opzioni narrative o stilistiche. In merito ai registi meno conosciuti, almeno in Italia, si è cercato sempre di segnalare una o più fonti che li citino in relazione alla Nouvelle Vague, e in che termini venga indicato tale rapporto. Nella seconda parte si sono inclusi, come si è già evidenziato, dei film che con la Nouvelle Vague non hanno nulla a che vedere, fra cui opere dalla vocazione talvolta francamente commerciale; la definizione del corpus di pellicole rilevanti per il tema trattato è stata compiuta in questo caso sulla base di fonti aggiuntive²⁰. Preziosa per la scoperta di cineasti e percorsi sempre

¹⁸ Innanzitutto, la già ricordata lista di esordienti pubblicata sui «Cahiers» nel dicembre 1962, che va comunque presa con una certa cautela in quanto include anche dei film che non dimostrano davvero alcuna volontà “autoriale” (basterebbe ricordare titoli quali *Un martien à Paris*, Jean-Daniel Daninos, 1961, una commedia non particolarmente raffinata con Darry Cowl). Poi, i testi di André S.Labarthe (1960), Raymond Borde, Freddy Buache, Jean Curtelin (1962), Jacques Siclier (1961), l’inchiesta a cura del gruppo di ricerca di Edgar Morin (1961) e lo speciale di «Positif» dal titolo *Feu sur le cinéma français!* (1962), per i quali si rimanda alla bibliografia posta a conclusione del lavoro. Sono stati infine considerati, per la selezione dei nomi dei registi, altri fattori quali la presenza al famoso convegno di La Napoule (contemporaneo al Festival di Cannes del 1959), nonché la partecipazione a due film a sketch che si presentavano dichiaratamente quali «manifesti» della nuova generazione (*I sette peccati capitali*, *Les sept péchés capitaux*, 1962, e *Paris vu par...*, 1965), oppure a progetti collettivi di varia natura (sui quali si veda ad esempio François Thomas, *Les courts métrages des Cahiers du Cinéma: seize variations sur l’amateurisme*, in Dominique Bluher, François Thomas (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968. De l’âge d’or au contrebandiers*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2005, pp.297-315).

¹⁹ Si è già indicato il numero di «CinémAction» del 2002. Un utile strumento è anche la tabella di nomi pubblicata da una studiosa che ha cercato in anni più recenti di comparare diverse fonti dell’epoca: cfr. Costance Capdenat, *Les enfants terribles de la Nouvelle Vague*, in «Vingtième Siècle. Revue d’histoire» n.22, aprile-giugno 1989, pp.45-51.

²⁰ Le enciclopedia del cinema francese a cura di Maurice Bessy e Raymond Chirat; le banche date on-line degli Archives Françaises du Film e della Cinémathèque Française; i testi dedicati alla rappresentazione della *banlieue* in generale o dei *grands ensembles* al cinema e alla televisione. Si rimanda alla bibliografia e alla sitografia per una lista più dettagliata.

nuovi si è rivelata la consultazione della banca dati on-line del Forum des Images, ricca di informazioni relative al tema studiato²¹.

Dal punto di vista temporale non si sono stabiliti criteri rigidi: in linea generale si è esaminato un periodo che va dalla metà degli anni Cinquanta, con la realizzazione dei primi cortometraggi del gruppo dei «Cahiers», sino a un termine che si potrebbe indicare nel 1968. Sebbene la “fine” della Nouvelle Vague venga variamente stabilita, com’è noto, intorno al 1963, con lo sfumare del *boom* di esordi e l’accumularsi di notevoli insuccessi commerciali, oppure - nell’opinione di Douchet – in corrispondenza del film «testamento» (*Paris vu par...*, 1965), peraltro assai rilevante per la nostra ricerca, il percorso che abbiamo seguito nella seconda parte ci impedisce di stabilire con assoluta precisione un termine *ad quem*. L’intenzione era quella di arrivare a toccare due film cruciali per l’argomento quali *Due o tre cose che so di lei* e *Playtime*, entrambi distribuiti nel 1967; il 1968 può essere fissato come termine simbolico del lavoro anche in considerazione delle sue ripercussioni sulla stessa (ex-) Nouvelle Vague e in particolare sul regista la cui produzione ha costituito un punto di riferimento quasi costante nelle redazioni di questo studio, al di là dei momenti in cui la sua opera è emersa esplicitamente in primo piano: mi riferisco ovviamente a Jean-Luc Godard. Si sono, ad ogni modo, proposti dei collegamenti con opere anche di molto successive realizzate dai cineasti maggiori, sino ai giorni nostri, per rilevare la permanenza di certe caratteristiche nella composizione filmica della città.

La rosa di pellicole rapidamente nominate, o analizzate nel dettaglio, è stata selezionata dopo un’ampia ricognizione condotta presso archivi e biblioteche di Parigi²², che non può certo, ad ogni modo, pretendere all’esaustività, trattandosi di prendere in esame la produzione di quasi duecento cineasti, in parte sfortunatamente indisponibile alla consultazione negli archivi. In base anche alla reperibilità delle opere e del loro interesse rispetto alle tematiche trattate, si sono considerati gli esordi e/o i film successivi dei cineasti della «Vague» intesa in senso lato. Il lavoro di scrematura è stato ampio, al fine di escludere non solo le pellicole non ambientate a Parigi (a cui si è talvolta comunque fatto riferimento, se considerate particolarmente utili a condurre delle riflessioni generali), ma soprattutto quelle nelle quali lo spazio urbano è stato reputato rivestire scarsa rilevanza; si sono inoltre privilegiate le opere di ambientazione contemporanea.

La selezione risponde a specifiche scelte e ambiti di interesse nel trattare un aspetto piuttosto che un altro nella vastissima rete di relazioni intessute dal cinema con lo spazio urbano: essa è ovviamente tanto più soggetta a essere opinabile quanto più esteso è il potenziale corpus di questo tema di

²¹ Il Forum des Images aveva peraltro proposto, in anni ormai lontani, alcune rassegne dedicate proprio al tema dei rinnovamenti urbanistici. L’amministrazione mi ha tuttavia confermato che purtroppo il materiale relativo a quelle iniziative non è stato conservato, dunque non ho avuto la possibilità di acquisire maggiori informazioni in proposito.

²² Gli Archives Françaises du Film, il Forum des Images, la Bibliothèque Nationale Française, la Bibliothèque du Film.

ricerca, e siamo ben consapevoli che altri tasselli, frutto di ulteriori ricognizioni filmografiche, potrebbero pur sempre essere inseriti a integrare il quadro qui delineato. Si sono proposti esempi precisi che si prestassero a condurre un discorso comune a un insieme il più possibile ampio di film: si è cercato di menzionare un maggior numero di pellicole poco note, con meno preoccupazione nei confronti di quelle dei cineasti più famosi. A rischio, certo, di esclusioni clamorose come ad esempio quella di *Toute la mémoire du monde* di Alain Resnais (1956) o della produzione di Georges Franju nel suo complesso²³. Si sono spesso privilegiati, nell'opera dei "grandi", i cortometraggi e gli episodi dei film a sketch, sia perché un po' meno conosciuti ma talvolta particolarmente emblematici per la configurazione dello spazio urbano, sia per il desiderio di valorizzare l'encomiabile attività di ricerca dell'Università di Rennes, che in questi anni si è impegnata nella riscoperta e nell'analisi di un terreno vasto e affascinante, realizzando alcune pubblicazioni che sono state spesso d'ausilio nel corso di questo studio²⁴.

²³ Al di là della citazione nell'analisi di *Bande à part* (1964) di Godard, per la quale è stato valutato un riferimento pertinente, si è deciso di tralasciare almeno in questa sede l'opera del grande regista a causa della sua costante ricerca di de-realizzare i luoghi o dotarli di una dimensione simbolica. Al di là dei classici del documentario quali *Hôtel des Invalides* (1951), sarebbe stato interessante ricordare per l'importanza che vi riveste l'ambientazione urbana, più che i lungometraggi di Franju, il suggestivo cortometraggio di finzione *La première nuit* (1958). Il cineasta vi trasfigura oniricamente, anche attraverso la fotografia di Eugen Schüfftan, la stazione della metropolitana in cui si trova imprigionato, di notte, il piccolo protagonista: il film è di grande bellezza, ma le scelte formali sono state valutate troppo lontane dalle opzioni privilegiate dalla Nouvelle Vague che abbiamo cercato di definire nella prima parte del lavoro.

²⁴ Dominique Bluher, François Thomas (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968...*, cit.; Anthony Fiant, Roxane Hamery (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2). Documentaire, fiction : allers-retours*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2008 ; Dominique Bluher, Philippe Pilard (a cura di), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009.

1. PARIGI E LA NOUVELLE VAGUE

Gli studi critici dedicati alla rappresentazione di Parigi sul grande schermo tendono a individuare nella Nouvelle Vague una cesura significativa nel modo del cinema francese di comporre la città. Le innovazioni di carattere tecnico che permettono le riprese al di fuori degli *studios* conducono, secondo la vulgata, all'affermarsi di una nuova estetica che rompe con la precedente visione artificiosamente poetica della capitale, per andare a scoprirne un volto più autentico, attraverso il verificarsi di una commistione fra traccia finzionale e materiali di carattere documentario. Dopo aver stabilito questa premessa comune, la tendenza degli studiosi è spesso quella di focalizzare l'attenzione sui differenti universi autoriali e sulla configurazione della capitale nelle singole filmografie, o talvolta nelle singole pellicole²⁵.

L'intenzione di questa prima parte del mio lavoro è quella di indicare alcuni tratti comuni nella definizione dello spazio urbano all'interno del cinema della Nouvelle Vague, anche al fine di delineare un terreno di partenza che permetta di misurare delle distanze sul piano iconografico, narrativo o stilistico marcate da alcune pellicole contemporanee di cui si discuterà nella seconda sezione. Pur non rinnegando le profonde differenze tra i singoli film o i vari mondi poetici degli *auteurs* nella configurazione della città, non se ne darà ragione nel dettaglio, rimandando per questo al già vasto panorama bibliografico di monografie dedicate a ciascun cineasta. Allo scopo di tratteggiare un quadro complessivo, si privilegerà l'individuazione di temi e forme ricorrenti, accettando l'inevitabile rischio di effettuare alcune generalizzazioni che necessariamente faranno torto ai singoli itinerari, così peculiari e diversificati.

Se non è possibile parlare di una visione comune di Parigi nel cinema della Nouvelle Vague, poiché vi sono tante diverse Parigi quanti sono gli *auteurs* o meglio ancora i singoli film, non si può ignorare d'altro canto l'esistenza di alcune caratteristiche macroscopiche che si ripresentano in opere fra loro lontanissime: da François Truffaut a Eric Rohmer, da Jean-Luc Godard a Agnès Varda, da Jacques Demy a Jacques Rivette; senza che mai esse si riscontrino contemporaneamente in tutte le pellicole del vasto corpus considerato, se ne può rilevare comunque la ricorrenza in un numero significativo di film.

È come se si potesse leggere una sorta di “aria del tempo”, che si respira anche nelle opere di diversi cineasti che esordiscono in questi anni, magari dimenticati o divenuti in seguito famosi

²⁵ Cfr. in particolare Jean Douchet, Gilles Nadeau, *Paris cinéma. Une ville vue par le cinéma de 1895 à nos jours*, May, Paris 1987, e N.T.Binh, *Paris au cinéma. La vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Parigramme, Paris 2005. Diversamente procede Douchet in *Nouvelle Vague*, cit., privilegiando sul tema la riflessione d'insieme rispetto a quella monografica (si legga il già citato capitolo *La rue*, pp.120-127).

nell'ambito del cinema commerciale, ma che nelle primissime prove registiche mostrano di condividere determinate opzioni tematiche e formali della Nouvelle Vague nei loro modi di configurare lo spazio urbano. Penso ad alcune caratteristiche dei film d'esordio di Michel Drach o Pierre Granier-Deferre, di Guy Gilles o di Paul Carpita (per quest'ultimo, si vedrà, il contesto è marsigliese e non parigino). Queste pellicole verranno citate²⁶ o analizzate in quanto sintomatiche della diffusione di alcuni tratti che si possono reperire nei film maggiori: è l'occasione di riscoprire opere non paragonabili sul piano estetico ai capolavori riconosciuti, ma che testimoniano la propagazione di un certo sguardo sulla città (principalmente, ma non solo, Parigi), attento da un lato a coglierne la verità documentaria, dall'altro a esprimere un rapporto profondamente soggettivo e personale con lo spazio urbano. A queste pellicole semisconosciute in Italia, e molto spesso anche in Francia, si cercherà di riservare un certo spazio; non si trascureranno comunque le filmografie dei cineasti celebri, con richiami a sequenze o interi film talmente emblematici da non poter essere tralasciati in questa sede - nonostante la loro indiscussa notorietà -, in quanto utili a definire paradigmi che si ritrovano in altre opere magari con minor forza esemplare.

Ci si muoverà dunque su un doppio binario. Da un lato, il tentativo di definizione di tratti comuni - per quanto riguarda la composizione dello spazio urbano - al cinema della Nouvelle Vague propriamente detto (intendendo con questo termine il gruppo dei «Cahiers», la Rive Gauche, i cineasti abitualmente considerati "compagni di strada" quali Jacques Rozier o Louis Malle), con l'aggiunta di riferimenti a precursori a diverso titolo (Alexandre Astruc e Jean Rouch, ad esempio) o eredi riconosciuti (come Jean Eustache). Dall'altro, la verifica - senza pretesa di esaustività, ma limitandosi ad alcune documentate incursioni - della propagazione di temi e forme in pellicole di esordienti all'epoca associati da fonti diverse alla «Nouvelle Vague», questa volta interpretata quale magmatico contenitore dai confini sfumati, destinato ad accogliere le prime prove registiche di quasi duecento, più o meno dotati, cineasti.

Per comodità, ripartiremo le nostre osservazioni individuando alcune macro-caratteristiche nella configurazione di Parigi (con qualche richiamo, qualora di interesse, ad altri centri urbani) comuni a più pellicole di area Nouvelle Vague: si puntualizzeranno di volta in volta le strategie di carattere iconografico, narrativo o stilistico che concorrono a produrre determinati effetti nella visione complessiva della città. Le suddivisioni sono necessariamente sommarie e i diversi nuclei di riflessione presentano continue interferenze gli uni con gli altri: la lettura risulterà tuttavia indubbiamente agevolata dalla partizione.

²⁶ Anche semplicemente in note a piè di pagina, che tenteranno di esplicitare con qualche breve cenno la funzione rivestita dallo spazio urbano nei vari film.

1.1. Una Parigi riconoscibile e dalla forte identità

La Parigi del cinema della Nouvelle Vague sembra non risentire, in molti casi, di quella perdita di identità caratteristica delle città contemporanee, che tendono sempre più a divenire intercambiabili le une con le altre. Si vedrà ampiamente in un secondo momento come le modifiche urbanistiche, tese a trasformare Parigi in una metropoli sul modello americano, agiranno in questo senso sull'immaginario filmico della capitale: atteniamoci per ora, tuttavia, alla città più frequentemente dipinta dalle pellicole della Nouvelle Vague, che nasce proprio in concomitanza dell'attuarsi dei primi progetti di trasformazione dello spazio urbano.

La configurazione di Parigi nei film della Nouvelle Vague muove nella direzione di una precisa riconoscibilità: tale effetto è raggiunto attraverso due diverse, talvolta compresenti, strategie.

La prima: l'apparizione di monumenti, o più in generale siti celebri o, quantomeno, ben noti ad un pubblico parigino (parchi, piazze e incroci famosi, ma anche caffè – dal Flore a La Coupole –, edifici universitari quali la Sorbonne, etc.). Si osserverà come essi vengano composti in forme diverse rispetto alle immagini-*clichés* tipiche del cinema tradizionale: si accetti tuttavia per il momento la constatazione relativa alla loro ricorrenza iconografica.

La seconda strategia, che si incontra in un minor - ma egualmente consistente - numero di opere, consiste nella restrizione di scala dello spazio considerato e la concentrazione su una dimensione di quartiere. Non si tratta certo di una novità della Nouvelle Vague, ma di una tradizione consolidata del cinema di ambientazione parigina che è stata fatta risalire a René Clair²⁷, e che permea le pellicole popolari quanto quelle di avanguardia, dalla Montmartre dei film sui *cabaret* alla Saint-Germain-des-Près letterista, passando per cineasti celebri quali Jacques Becker che ha ritratto i differenti quartieri parigini nel corso di tutta la propria carriera²⁸. Poco ci importa qui puntualizzare come quello di *Sotto i tetti di Parigi* (*Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930) sia un quartiere immaginario, che ricorda Montmartre o Belleville, ricreato in *studio* dal prodigioso Lazare Meerson; poco ci importa in questo momento che proprio il carattere populista, pittoresco e falsamente poetico di una certa rappresentazione di Parigi al cinema fosse uno dei bersagli critici privilegiati dai futuri cineasti della Nouvelle Vague. Se dovessimo ricordare le pellicole ambientate dai giovani registi (integralmente, o per buona parte) in un singolo quartiere, la lista sarebbe lunghissima: dal Quartiere Latino de *I cugini* (*Les cousins*, Claude Chabrol, 1959) o *La carriera di*

²⁷ Cfr. Kristian Feigelson, *La ville hybride. Paris réinventée (1930-2000)*, in Laurent Creton, Kristian Feigelson (dir.), *Villes cinématographiques. Ciné-lieux*, «Théorème» n.10, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007, pp.105-110.

²⁸ Dal XVIII° arrondissement di *Amore e fortuna* (*Antoine et Antoinette*, 1947) al Quartiere Latino di *Le sedicenni* (*Rendez-vous de juillet*, 1949), dalla Belleville di *Casco d'oro* (*Casque d'or*, 1952) al quartiere omonimo di *Montparnasse* (*Montparnasse 19*, 1958).

Suzanne (*La carrière de Suzanne*, Éric Rohmer, girato nel 1963) al Carrefour Villiers de *La fornaia di Monceau* (*La boulangère de Monceau*, Éric Rohmer, 1962), dalla Clichy-Pigalle de *I quattrocento colpi* (*Les quatre-cents coups*, François Truffaut, 1959) o *Les mauvaises fréquentations* (Jean Eustache, 1964) alla St.Germain-des-Près de *Il segno del leone* (*Le signe du lion*, Éric Rohmer, girato nel 1959), de *Les mauvaises rencontres* (Alexandre Astruc, 1955) o di *Fuoco fatuo* (*Le feu follet*, Louis Malle, 1963), dalla Porte-Saint-Denis di *La donna è donna* (*Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard, 1961) al XVI° *arrondissement* del secondo episodio di *Le bel age* (Pierre Kast, 1960) o de *Les amants* (Louis Malle, 1958). Anche quando si attraversano più zone, si tende a perimetrare la città per quartieri: si pensi ad esempio alla struttura di *Nadja à Paris* (1964), affascinante documentario rohmeriano in cui certo la partizione serve anche a un fine di illustrazione didascalica, ma soprattutto al progetto di *Paris vu par...* - si tratta di due film su cui torneremo a brevissimo.

Si potrebbe parlare, a proposito della suddivisione di Parigi in quartieri che caratterizza l'immaginario collettivo, di una sorta di «psicogeografia del limite», per quanto le frontiere siano di volta in volta tracciate in modo più o meno fluido, e sovente le identità storico-culturali e le divisioni amministrative non coincidano²⁹. I quartieri hanno tendenzialmente una precisa identità a livello sociale (il XVI° *arrondissement* alto-borghese, il Quartiere Latino studentesco, la Saint-Germain di artisti e intellettuali etc.); inducono lo sviluppo di un senso di appartenenza e la paura di superare i citati limiti psicologici e geografici. Emblematico è in questo senso, tornando specificamente al cinema del periodo in esame, il primo cortometraggio di Jean Eustache, *Les mauvaises fréquentations*: i protagonisti progettano infatti di recarsi al Quartiere Latino, che accarezzano nella propria immaginazione quale luogo di facili conquiste femminili, ma in definitiva non osano allontanarsi dalla zona popolare di Clichy-Montmartre, nella quale si sentono maggiormente a proprio agio. Forse ha ragione Alain Bergala nell'affermare che Eustache, arrivato di fresco da Narbonne (nella quale ambienterà il successivo *Le Père Noël a les yeux bleues*, 1966), ha il tipico approccio verso la capitale manifestato dai provinciali, la frequentazione di un unico quartiere³⁰. Tale osservazione di carattere biografico si potrebbe in fondo estendere a diversi cineasti della Nouvelle Vague (con poche eccezioni come quella di Truffaut)³¹; come afferma anche Jacques Rivette,

²⁹ Eric Hazan, *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Seuil, Paris 2002, pp.11-24.

³⁰ Alain Bergala, *Le Paris de Jean Eustache* (2005), testo contenuto nella banca dati on-line del Forum des Images di Parigi (<http://www.forumdesimages.fr/Collections/parcours/P129>).

³¹ Considerando solo il ristretto nucleo dei «Cahiers»: Chabrol e Godard nacquero entrambi a Parigi ma trascorsero parte dell'adolescenza rispettivamente nella Creuse (a Sardent) e in Svizzera; Rivette è di Rouen e Rohmer di Tulle. Si leggeranno più avanti le parole della cineasta belga Agnès Varda in proposito.

[Parigi] è la città che alla fine conosco meglio. Ma non completamente perché, come in tutte le metropoli, anche a Parigi si ha la tendenza a vivere in due, tre quartieri e a ignorare completamente il resto della città³².

Tale riflessione andrà evidentemente subordinata alla più pertinente considerazione di una certa eredità cinematografica, e letteraria, abituata a pensare la città per quartieri.

Come sostiene Jean El Gammal nel suo libro dedicato ai «percorsi parigini», anche i visitatori cercano a Parigi un «*villageois*» paradossale più che una metropoli, una dimensione di paese che sopravvive grazie alla «folklorizzazione» dei quartieri stessi³³. Si tratta esattamente della considerazione alla base del progetto di *Paris vu par...*, che Jean Douchet ne ha definito in diverse occasioni quale il manifesto e il testamento³⁴. Vi parteciparono, com'è noto, due alfieri della Nouvelle Vague quali Jean-Luc Godard e Claude Chabrol, oltre all'ancora poco noto Éric Rohmer, il precursore Jean Rouch, e i giovani Jean-Daniel Pollet (lanciato dal cortometraggio *Pourvu qu'on ait l'ivresse...*, 1957) e Jean Douchet, quest'ultimo critico ai «Cahiers». Il progetto di Barbet Schroeder³⁵ nasceva con il preciso intento di riunire i cineasti di «una certa tendenza» (anche se un Truffaut, o un Rivette, mancavano per ragioni “politiche” interne ai «Cahiers»³⁶), con precise coordinate non solo relative – come nella maggior parte dei film a sketch – al soggetto del film, ma anche e soprattutto alle tecniche di realizzazione (uso del 16 mm, *décors* reali, attori non professionisti, suono diretto). In tal modo, Schroeder intendeva aprire il cammino a nuovi percorsi produttivi fuori dagli schemi, che sfruttassero le possibilità economiche del 16mm il cui impiego comportava, secondo il giovane cinefilo, ben precise conseguenze di carattere estetico³⁷. Se il nobile tentativo non ebbe poi seguito, egli arrivò comunque – secondo Douchet – a creare l'ultima e la più perfetta occasione perché si manifestasse uno spirito comune della Nouvelle Vague, i cui componenti presero tutti, da quel momento in poi, strade diverse. Quel che qui ci interessa rilevare è come l'assunto “tematico” del film riguardasse proprio la composizione di Parigi in tanti piccoli «*villages*», paesini: a ciascun regista fu concessa la libertà di scegliersi un quartiere, e inventare un

³² Intervista a Jacques Rivette (18 luglio 2002) in Goffredo De Pascale, *Jacques Rivette*, Il Castoro Cinema, Milano 2002, p.5.

³³ Jean El Gammal, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, Publications de la Sorbonne, Paris 2001.

³⁴ Fra le altre, in Jean Douchet, Gilles Naduau, *Paris cinéma...*, cit., p.192. Un'altra fonte sul progetto di Barbet Schroeder è ad esempio l'intervista “d'epoca” allo stesso Schroeder contenuta negli extra del DVD di *Paris vu par...*, oltre a quella citata nella nota seguente. Per un'analisi critica del progetto nel suo complesso e della “fedeltà” dei singoli sketch agli assunti iniziali, cfr. Emmanuel Siety, *L'étoile et le losange: une étude de Paris vu par...*, in Anthony Fiant, Roxane Hamery (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2)...*, cit., pp.119-134.

³⁵ Per una panoramica generale sull'attività di Schroeder come produttore, ma anche come regista, cfr. ad esempio *Les yeux grands ouverts. Entretien avec Barbet Schroeder*, a cura di Bernard Benoliel e Axelle Ropert, in «La lettre du cinéma» n.24, ottobre-dicembre 2003, pp.59-90.

³⁶ Sul “colpo di mano” di Rivette, appoggiato fra gli altri da Truffaut, per diventare capo-redattore dei «Cahiers» al posto di Rohmer, cfr. Giorgio De Vincenti, *Il cinema e i film. I Cahiers du cinéma 1951-1969*, Marsilio, Venezia 1980, pp.170 e segg.

³⁷ Sul progetto produttivo e estetico di Schroeder, si legga Emmanuel Siety, *L'étoile et le losange: une étude de Paris vu par...*, cit.

soggetto che potesse avere luogo solo in quello specifico punto della capitale. Sarà curioso ricordare che il progetto di *Paris vu par...* verrà ripreso vent'anni dopo da cineasti della generazione successiva, riproponendo il principio della suddivisione per quartieri³⁸.

Seguendo la distinzione proposta da Prosper Hillairet³⁹, potremmo dire che più che ad una «*Paris-traversée*», un attraversamento in movimento che tocca diversi luoghi parigini (caratteristico di numerosi fim d'avanguardia), ci troviamo qui di fronte a una «*Paris de ma fenêtre*», nello spirito dell'«uomo della folla» di Edgar Allan Poe: un punto di vista fisso su un singolo luogo, uno spazio familiare che si offre quotidianamente al cineasta. Hillairet cita in proposito, fra gli altri, due film di Varda, *Opéra-Mouffe* (1958) e il successivo *Daguerréotypes* (1978), che permetterebbero di prolungare la riflessione anche in direzione delle dinamiche di genere. *Daguerréotypes*, in particolare, è una pellicola che nasce dalle interviste ai negozianti di rue Daguerre, effettuate dalla regista nel solo raggio consentito dalla lunghezza del simbolico «cordone ombelicale» che la lega alla propria abitazione, dove si trova il figlio Mathieu⁴⁰; la scelta di girare un film in quelle condizioni rappresenta, potremmo dire, una strategia interessante di risposta a un'immagine stereotipata della donna neo-madre, costretta a rimanere bloccata in casa: una forma originale e azzardata di «viaggio in interni»⁴¹. Torniamo però al mondo per la maggior parte maschile della Nouvelle Vague e proponiamo delle considerazioni più generali su quanto detto sinora. La percezione di una città, come in questo caso Parigi, passa attraverso la definizione di contorni e divisioni⁴²: la partizione di un luogo risulta infatti un'ideale strategia per conoscerlo e per dominarlo (anche idealmente). Come sottolinea Myrto Konstantarakos, quale constatazione riassuntiva di una serie di saggi raccolti nel volume da lui curato sul cinema europeo, le pellicole prodotte nel nostro continente tendono sovente a costruire lo spazio basandosi su una serie di opposizioni: centro/periferia, est/ovest, città/paesaggio, pubblico/privato e così via. Il film, ricorda

³⁸ Al progetto di *Paris vu par... 20 ans après* (1984) parteciparono Chantal Akerman, Bernard Dubois, Philippe Garrel, Frédéric Mitterrand, Vincent Nordon e Philippe Venault.

³⁹ Prosper Hillairet, *Un homme court sur les Champs-Élysées. Petite nomenclature cinégraphique de Paris*, in Prosper Hillairet, Christian Lebrat, Patrice Rollet (a cura di), *Paris vu par le cinéma d'avant-garde. 1923-1983*, Paris Experimental, Paris 1985, pp.57-65.

⁴⁰ *Daguerréotypes* fu girato da Varda subito dopo la nascita del piccolo Mathieu. Per evitare di allontanarsi troppo dalla propria casa, in cui si trovava il neonato, la regista decise di girare un documentario sul proprio stesso quartiere, non allontanandosi mai più della lunghezza consentita dal cavo elettrico di 80 metri (necessario per l'illuminazione degli ambienti): un simbolico «cordone ombelicale». Cfr. Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Cahiers du Cinéma, Paris 1994, pp.142-143.

⁴¹ Una teoria del «viaggio in interni», strettamente legata alle dinamiche di genere, è formulata in Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondatori, Milano 2006 (New York 2002). La stessa Varda ricorda: «Ero un po' incastrata dentro casa. E mi sono detta che ero un buon esempio di creatività delle donne, sempre un po' incastrata, soffocata, dalla casa, dalla maternità... Mi sono ben chiesta cosa poteva uscire da quella costrizione... Mi sono io stessa attaccata alla casa»: cfr. *Autour et alentour de Daguerreotypes*, «Cinéma 75», 204, 1975, pp.39-53, citato in Alison Smith, *Agnès Varda*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1998, p.72.

⁴² Su questo cfr. anche Jean El Gammal che parla per Parigi «contorni», «divisioni» e «prospettive»: Jean El Gammal, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, cit.

Kostantarakos, ha il potere ri-mappare lo spazio stesso tanto quanto la pianificazione urbanistica, con una valenza altamente ideologica: la produzione dello spazio urbano, reale o rappresentato, è infatti un'operazione conflittuale⁴³.

Per quanto riguarda l'interno della città, nel cinema della Nouvelle Vague le divisioni operano in almeno due modi: da un lato, la riduzione alla dimensione di quartiere; dall'altro, la presenza dei monumenti, viste familiari che producono una sensazione di dominio⁴⁴. Tornando agli studi di genere, si potrebbe citare ad esempio l'opinione di Susan Hayward che individua nelle immagini filmiche di monumenti presenti all'interno de *I quattrocento colpi* e *Fino all'ultimo respiro* una forma di feticizzazione della città, volta a renderla sicura suddividendola in una somma di parti⁴⁵. Si possono inoltre ricordare le divisioni, operanti anche nei film che ci interessano, attraverso le quali è tradizionalmente concepito lo spazio della capitale: l'asse est/ovest in termini economici, quello fra Rive Droite e Rive Gauche in termini politici e intellettuali.

In rapporto all'esterno, invece, si lavora alla definizione dei contorni, attraverso la costruzione dei rapporti con la periferia da un lato, e con la provincia dall'altro: tali rapporti sono basati su opposizioni che attengono non solo allo «spazio» fisico di Parigi, ma soprattutto al suo «spazio» sociale. In tal modo, si conferma l'identità forte della capitale, apparentemente non ancora minacciata dall'internazionalizzazione, dalla deterritorializzazione, dal diffondersi dei «nonluoghi». Per quanto riguarda la periferia, raramente il cinema della Nouvelle Vague vi fa delle incursioni, e in questi casi essa viene fortemente connotata in opposizione al centro: sue caratteristiche sono la distanza e le scarse qualità estetiche. Per fare solo qualche esempio, *Bande à part* (1964) di Godard è, si vedrà, costellato di lunghi tragitti che segnano la lontananza fra centro e periferia, descritte in modo antitetico secondo una contrapposizione che rievoca quella, tradizionale, fra città e campagna. Ne *Il segno del leone*, assai più impietoso nei riguardi della periferia, il percorso a piedi di ritorno da Nanterre - definita «una schifezza» dal protagonista - rappresenta uno dei punti più bassi del suo itinerario fisico e spirituale. Su un registro stavolta comico, si può ricordare fra gli altri l'esordio di Philippe de Broca⁴⁶ – prodotto da Claude Chabrol - *I giochi dell'amore* (*Les jeux de l'amour*,

⁴³ Si legga l'introduzione di Myrto Konstantarakos (a cura di), *Spaces in European Cinema*, Intellect Books, Exeter 2000, pp.1-7.

⁴⁴ Si pensi ai *Carabinieri* godardiani (1963) che tornano dalla guerra con le foto dei monumenti dei luoghi conquistati.

⁴⁵ La teorica definisce il corpo di Parigi come «immaginato» al femminile almeno a partire dalla Rivoluzione, e studia le strategie di affermazione di un «sé» maschile nel cinema francese: cfr. Susan Hayward, *The city as narrative: corporeal Paris in contemporary French cinema (1950s-1990s)*, in Myrto Konstantarakos (a cura di), *Spaces in European Cinema*, cit., p.23-34.

⁴⁶ Philippe de Broca, principalmente noto per i successi posteriori nel cinema commerciale, agli inizi della propria carriera - dopo essere stato l'assistente di Chabrol e Truffaut - aveva realizzato anche qualche film più "fresco" e personale. Parteciperà anche all'operazione collettiva *I sette peccati capitali* (*Les sept péchés capitaux*, 1962), nata per riunire i cineasti della nuova generazione al fine di girare una sorta di "risposta" al film omonimo de 1951 insieme a autori del calibro di Godard, Chabrol e Demy. Cfr. Pierre Guivarch, *Une occasion, sept larrons: «les 7 Péchés*

1960), il cui soggetto verrà ripreso da Godard per *La donna è donna*. La coppia di protagonisti (Jean-Pierre Cassel e Geneviève Cluny) vive infatti nel retro dello squisito negozietto di antiquariato di loro proprietà, dall'arredo estremamente fantasioso; dall'altra parte della strada – ci troviamo in pieno centro: Rue de la Montagne Sainte-Geneviève, ai piedi del Panthéon - abita il terzo incomodo (Jean-Louis Maury). Questi lavora per un'agenzia immobiliare, e lo vediamo in una sequenza alle prese con il tentativo di vendere un appartamento in un *grand ensemble* del XVIII° *arrondissement*: la fretta eccessiva nel mostrare la casa ai nuovi acquirenti, costretti a trasferirsi perché in attesa di un figlio (come, si vedrà, la coppia de *La Belle vie* di Robert Enrico, 1964) è evidentemente dettata dal timore che una valutazione più accurata li distolga dall'acquisto. Lo sketch fa sorridere, ma la dice lunga sull'idea che i giovani privilegiati del centro hanno in merito alle abitazioni di periferia.

Più di frequente, si incontra nei film della Nouvelle Vague l'opposizione tra Parigi e la provincia, anche attraverso la figura ricorrente, ereditata dalla letteratura, del provinciale sbarcato nella capitale. Non va dimenticato un dato di carattere sociologico: gli anni Cinquanta conoscono in Francia un esodo rurale di dimensioni importanti, al punto che Edgar Morin fa risalire a questo momento storico – a differenza di chi proponeva datazioni antecedenti, fra il 1870 e il 1914 – l'effettiva scomparsa della cultura contadina in favore della cultura di massa di carattere urbano⁴⁷. Il modello balzachiano, che come rileva Kristin Ross era particolarmente presente tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo, nell'ambito della cultura "alta" come di quella popolare⁴⁸, è spesso evocato dai film che ci interessano, talvolta sin dallo stesso titolo: dal documentario sull'arrivismo girato da Pierre Kast, *À nous deux, Paris!* (1953), all'esordio di Jacques Rivette *Paris nous appartient* (1958⁴⁹), nel quale la protagonista Anne (Betty Schneider) - giovane provinciale, descritta come ingenua e *naïve* - vive un angosciante apporodo a Parigi, che sospetta focolaio di un improbabile complotto (tema ricorrente nel cinema di Rivette, di derivazione notoriamente balzachiana⁵⁰). Balzac è sempre ricordato dalla critica - ma anche dagli stessi autori⁵¹

capitiaux», in Anthony Fiant, Roxane Hamery (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2)...*, cit., pp.101-115.

⁴⁷ L'indicazione del testo di Morin *Une commune en France: la métamorphose de Plozévet* (1967), contrapposto ad esempio al saggio di Eugen Weber (*Peasants into Frenchmen*), è in Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60*, Flammarion, Paris 2006 (1^a ed. Cambridge, Massachusetts 1995), p.127 (n.1).

⁴⁸ *Ivi*, p.9. Ross richiama, oltre al grande successo de *I cugini* di Chabrol, la rivista «Elle» - la cui lettrice ideale è di Angoulême come Rastignac - e la sperimentazione letteraria di Alain Robbe-Grillet, che si contrappone esplicitamente proprio al modello balzachiano.

⁴⁹ In questa data cominciarono le riprese, l'uscita in sala è del 1961.

⁵⁰ Tanto che il regista tornerà per ben due volte ad adattare la *Storia dei Tredici*: la prima utilizzando il testo balzachiano quale canovaccio per le improvvisazioni di *Out 1* (1970), la seconda, in modo assai più fedele e "tradizionale", con *La duchessa di Langeais* (*Ne touchez pas la hache*, 2007).

⁵¹ Per non fare che qualche esempio fra i numerosissimi, Jacques Siclier instaura un legame proprio tra questi due film sostenendo che una novità della Nouvelle Vague è l'influenza di Balzac (che viene a sostituire quella di Zola, forte nel

- a proposito di *Les mauvaises rencontres* di Astruc e *I cugini* di Chabrol, nel quale *Illusioni perdute* è del resto esplicitamente citato in rapporto alla figura di Charles (Gérard Blain), riconosciuto quale provinciale dal libraio proprio a causa del suo interesse per il romanzo⁵²; Chabrol, non dimentichiamolo, ha esordito con un dittico (*Le Beau Serge*, 1959 – *I cugini*) che declina per l'appunto in due diverse varianti il rapporto città/campagna: da un lato il parigino François (Jean-Claude Brialy) che torna a Sardent, dall'altro il provinciale Charles che arriva a Parigi. Come sottolinea Jean Douchet, Chabrol ripropone il *cliché* post-romantico della «città tentacolare», che divora e corrompe il giovane contadino dall'animo puro, ma lo rinnova dimostrando – attraverso l'altra anta del dittico, *Le Beau Serge* – che neppure la campagna, abitualmente disegnata quale luogo idilliaco, è ormai più vivibile⁵³.

Douchet parla della paura della città sedimentata nell'inconscio collettivo, ed evoca tra gli altri esempi – a proposito della Nouvelle Vague - la città labirintica di *Paris nous appartient*. Soffermiamoci un momento su questa pellicola, che traduce originalmente la sensazione di spaesamento del provinciale, da un lato tramite l'invenzione narrativa del complotto (che si scoprirà peraltro frutto di una fantasia paranoide assecondata dalla stessa Anne e dal suo desiderio di “romanzesco”), dall'altro tramite una particolare configurazione «labirintica» degli spazi. Come nella metropoli primonovecentesca di *Fantomas* (Louis Feuillade, 1913)⁵⁴, in cui le cose non sono mai quel che sembrano, il criminale può nascondersi a proprio piacimento grazie a porte segrete e muri ribaltabili, muovendosi dal livello dei tetti a quello delle fogne, così lo spazio della Parigi di Rivette è intricato su un asse sia orizzontale che verticale. I movimenti di macchina panoramano sul tessuto composito dei tetti parigini per intrufolarsi sovente all'interno delle stanze attraverso una

cinema precedente): Jacques Siclier, *Nouvelle Vague?*, cit., p.54. Astruc afferma che in realtà l'«*À nous deux, Paris*» è proprio l'aspetto che egli ama meno nel film: cfr. «Les Lettres françaises » n.765 (1959), citato in Raymond Bellour, *Alexandre Astruc*, Seghers, Paris 1963. p.105. Per quanto *Les mauvaises rencontres* sia tratto da un romanzo di Cécile Saint-Laurent, va ricordato che comunque il cineasta aveva inserito nella sceneggiatura, a suo dire, tutto quel che gli era passato per la testa nei quattro anni precedenti, tra cui il riassunto di una propria sceneggiatura sull'arrivismo che parlava della scoperta di Parigi da parte di due giovani provinciali: cfr. Alexandre Astruc, *Le montreur d'ombres. Mémoires*, Bartillat, Paris 1996, p.114. Astruc stesso cita *Illusioni perdute* a proposito del film ad esempio in un'intervista citata in Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, cit., p.79.

⁵² Per un'analisi più complessa e stratificata del significato di questa citazione, anche in rapporto a *Le Beau Serge* (1959), cfr. il capitolo *In the Labyrinth of Illusions : Chabrol's Mirrored Films*, in T. Jefferson Kline, *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London 1992, pp.87-118.

⁵³ Jean Douchet, *La ville tentaculaire*, in Lise Grenier (a cura di), *Cités-Cinés*, Ramsay, Paris 1987, pp.61-70. Chabrol diversi anni dopo *I cugini* esprimerà tuttavia la propria insofferenza nei confronti del *cliché* della «città tentacolare» al cinema: si legga l'intervista a cura di Odile Cuaz (1987) in Jean Douchet, Gilles Nadeau, *Paris cinéma...*, cit., p.195. Nel film, ad ogni modo, più che all'impatto dell'ambiente urbano sulla vita del provinciale (che pure rimane una delle componenti), il cineasta si interessa all'instaurarsi di un rapporto sadico fra i due personaggi. Infatti, dopo l'iniziale scoperta di Parigi da parte di Charles durante la sequenza della “visita turistica”, *I cugini* tende a privilegiare gli interni, per assecondare il desiderio dichiarato di Chabrol di trasmettere un'idea di «asfissia»: cfr. Jean-Lou Alexandre, *Les cousins des tricheurs. De la “qualité française” à la Nouvelle Vague*, L'Harmattan, Paris 2005, pp.76-77.

⁵⁴ La filmografia di Louis Feuillade è un modello assai spesso evocato a proposito di Rivette, anche per via dell'insistenza del cineasta della NouvelleVague sul motivo dei tetti parigini, che si riscontra anche in pellicole assai più recenti quali *Chi lo sa? (Va savoir)*, (2002).

finestra; danno ragione della spazialità stratificata della città in sequenze come quella in cui Gérard (Gianni Esposito) si trova sul tetto del teatro, mentre Anne esce dalle scale della metropolitana di Place du Châtelet, il nuovo “ventre” di Parigi che sostituisce la rete fognaria di Feuillade. Anne sale e scende continuamente delle scale. Si costituisce così l’immagine di una città costituita da cellule di spazio giustapposte in orizzontale e verticale, come la Torre di Babele di *Metropolis* (Fritz Lang, 1927): si tratta di un’inquadratura - ispirata com’è noto al dipinto di Pieter Brueghel – peraltro esplicitamente citata in *Paris nous appartient*. Il passaggio da uno spazio a un altro può così riservare continue sorprese, risulta per questo inquietante e scarsamente padroneggiabile, a differenza di quanto accade nella maggior parte delle pellicole parigine della Nouvelle Vague. Alcuni tratti stilistici contribuiscono inoltre a confermare la sensazione di angoscia: dai movimenti di macchina con la loro violenta rapidità, all’ambientazione notturna di numerose sequenze, come quella della passeggiata di Anne e Philippe (Daniel Crohem), frammentata da continue dissolvenze e con un’illuminazione talmente scarsa che non vediamo nulla al di là dei personaggi stessi⁵⁵. Deleuze parla in proposito di «fantasticherie crepuscolare in cui i luoghi urbani hanno soltanto la realtà e le connessioni loro accordate dal nostro sogno», leggendovi un’anticipazione di quella Parigi «allucinatoria», nervaliana, che secondo il teorico caratterizza numerose opere rivettiane quali *Céline et Julie vont en bateau* (1974) o *Le pont du Nord* (1982)⁵⁶. Come Rivette restituisce la sensazione di spaesamento del provinciale anche attraverso la composizione spaziale nel proprio film d’esordio, Agnès Varda ammette di aver sovrapposto, in *Cléo dalle 5 alle 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962), la «paura della grande città» - propria di una «cineasta provinciale a Parigi» come lei – a quella del cancro: il rapporto allo spazio urbano è infatti filtrato nel film attraverso gli occhi della parigina Cléo (Corinne Marchand), angosciata dal terrore della malattia; la paura della capitale viene dunque rielaborata in forme originali attraverso uno spunto tematico dalla cineasta belga, che in seguito, con *Daguerréotypes*, ritrarrà «la provincia a Parigi»⁵⁷. Tornando ai film della Nouvelle Vague che abbiano per protagonisti dei provinciali nella capitale, l’elenco potrebbe continuare, senza tralasciare ad esempio *Zazie nel metrò* di Louis Malle (*Zazie dans le métro*, 1960) o *Brigitte et Brigitte* (1966) di Luc Moullet. Se poi l’altarino a Balzac ne *I quattrocento colpi* viene acceso dal parigino Antoine (Jean-Pierre Léaud), non va dimenticato che il

⁵⁵ Si conoscono le necessità di carattere pratico che portarono Rivette ad adottare determinate soluzioni (le riprese di notte per non incorrere nei controlli, la scarsa illuminazione aggiuntiva che fa sì che le inquadrature siano tanto buie), ma questo non ne limita ovviamente il portato espressivo.

⁵⁶ Gilles Deleuze, *Cinema 2. L’immagine-tempo*, cit., pp.21-23.

⁵⁷ Le parole di Varda provengono dal testo da lei scritto nel 1987 per il libro di Jean Douchet, Gilles Nadeu, *Paris cinéma...*, cit., p.198. La cineasta vi afferma anche: «come cineasta, il mio sguardo su Parigi resta quello della mia adolescenza; la città era gigante e fatta di milioni di dettagli che dovevo scoprire, per non parlare delle persone, così varie, per non parlare degli stranieri». Le stesse indicazioni in rapporto a *Cléo* sulla paura della grande città tipica del «provinciale», e la constatazione che essa fosse alimentata dalle proprie letture, è in Agnès Varda, *Varda par Agnès*, cit., p48.

celebre esordio di questo film, con la macchina da presa che si muove fra le strade di Parigi alla ricerca della Tour Eiffel, è già tutto contenuto all'interno della sceneggiatura truffautiana - mai messa in scena - dal titolo *La Tour Eiffel* (1957)⁵⁸, che parla proprio di un provinciale a Parigi: un contadino che, recatosi al mattatoio di Vaugirard, decide di approfittare della propria venuta in città per visitare la torre. Incapace di raggiungerla nonostante la veda da moltissimi luoghi, egli è infine aiutato da una giovane donna che lo accompagna in automobile alla meta. I due si innamorano durante l'ascesa della Tour, il contadino scopre da quell'altezza «*un Paris parisien jusqu'au bout des ongles, celui de Giraudoux (Prière sur la Tour Eiffel)*»⁵⁹, e quando i due scendono, formano «*le plus parisien des couples*»⁶⁰: l'uomo ha cambiato aspetto, è ora vestito elegantemente e rasato di fresco. Risultano evidenti le vicinanza con la storia di *Histoire d'eau* (1957), il cortometraggio girato da Truffaut e montato da Godard, in cui era una giovane provinciale (Anne Colette), aiutata da un intraprendente automobilista (Jean-Claude Brialy, che doveva peraltro essere l'interprete maschile de *La Tour Eiffel*), a cercare di raggiungere una Parigi inaccessibile per via delle inondazioni; inutile ricordare come l'ultima inquadratura veda i due giovani, nel frattempo innamoratisi, contemplare insieme proprio la Tour Eiffel. Anche un'altra sceneggiatura di Truffaut, scritta per un film che avrebbe dovuto girare con la produzione di Rossellini, ha per protagonista un provinciale: si tratta de *La peur de Paris* (1956)⁶¹, che risente per qualche aspetto del modello balzachiano di *Illusioni perdute*, anche per l'iniziale ambientazione nel mondo del giornalismo (come anche *Les mauvaises rencontres* di Astruc). Senza soffermarsi troppo sul testo di Truffaut, vorrei solo ricordare che vi fa capolino una trovata che il cineasta riproporrà ne *I quattrocento colpi*. Il protagonista de *La peur de Paris*, infatti, si trova senza un soldo e senza la possibilità di rientrare nel proprio alberghetto dove da troppo tempo non paga l'affitto, a guardare i *clochard* sulle rive della Senna pensando che presto si troverà nella loro condizione (un po' come il futuro Pierre, interpretato da Jess Hahn, ne *Il segno del leone* di Rohmer). Trascorre la notte errando per Parigi, ruba una bottiglia di latte appena scaricata da un furgone e si sciacqua alla fontana dei giardini dell'Église de la Trinité: anticipa così un gesto che – lo si dirà - compiuto dal piccolo parigino Antoine assumerà ben altre valenze di carattere simbolico.

⁵⁸ François Truffaut, *La Tour Eiffel*, in *Truffaut par Truffaut. Textes et documents réunis par Dominique Rabourdin*, Chêne, Paris 1985, pp.207-208. Esistono in realtà due versioni della sceneggiatura: la seconda prevedeva infatti un'inversione dei sessi, per cui era una giovane provinciale, recatasi a Parigi per incontrare lo zio ai piedi della torre, che veniva aiutata da un automobilista a raggiungere il monumento (si veda la voce *Tour Eiffel* di Arnaud Guigue in Antoine de Baecque, Arnaud Guigue (a cura di), *Le dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris 2004, pp.380-381).

⁵⁹ «Una Parigi parigina fino alla punta delle unghie, quella di Giraudoux (*Prière sur la Tour Eiffel*)». *Ivi*, p.208. Jean Giraudoux collaborò tra l'altro alla sceneggiatura. Si tratta fra l'altro di uno scrittore amatissimo da Chris Marker: proprio nel segno della sua *Prière sur la Tour Eiffel* si aprirà, come vedremo, *Le Joli mai* (1962).

⁶⁰ «La più parigina delle coppie». *Ibidem*.

⁶¹ Pubblicata in «Cahiers du Cinéma» n.467, gennaio 1993, pp.104-110.

Parlando della definizione dell'identità di Parigi come non ricordare, infine, il cinema di Rohmer? Nel corso di tutta la propria opera, l'autore recentemente scomparso ha declinato in modi sempre nuovi il rapporto fra Parigi e la sua periferia (si pensi all'emblematico *Le notti della luna piena*, *Les nuits de la pleine lune*, 1984, o al secondo episodio di *Incontri a Parigi*, *Les Rendez-vous de Paris*, 1995) o fra Parigi e la provincia (ad esempio in *Racconto d'inverno*, *Conte d'hiver*, 1992), realizzando anche, com'è noto, la propria versione della fiaba del topo di città e del topo di campagna (*Reinette e Mirabelle*, *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, 1987). Permane così, nel lavoro del cineasta, un'idea di città forte, magari minacciata nel suo aspetto dall'incoscienza degli urbanisti (si parlerà a lungo di alcuni film rohmeriani degli anni Sessanta) ma sempre profondamente radicata all'interno degli abitanti, marcati da un insopprimibile senso di appartenenza: nella maggior parte dei film di Rohmer ambientati nella capitale – con la sola eccezione, forse, del suo esordio -, o si è parigini (in tal caso lo si vede, lo si respira) o non lo si è. Quello del provinciale in città è un tema letterario decisamente antico; il suo ripresentarsi anche nei film della Nouvelle Vague non costituisce per nulla, precisiamo, un elemento di cesura rispetto al cinema francese della «qualità»⁶², al contrario. Si tratta di un dato indicativo della permanenza di un'idea per alcuni aspetti tradizionale della città, in quanto luogo dall'identità definita, soprattutto in senso sociale e, in qualche modo, psicologico («*Paris n'est pas une ville, c'est un état d'esprit*» ricorda la voce over di *À nous deux, Paris!*). In questo senso è significativa anche la ricorrenza di figure di stranieri, che se qualcosa devono all'effettiva internazionalizzazione di Parigi in quegli anni⁶³, rappresentano indubbiamente altrettante occasioni di confermare l'identità della capitale. Volendo ricordare, al di là dei classici godardiani o rohmeriani, qualche titolo poco noto, ma all'epoca per motivi diversi avvicinato alla Nouvelle Vague, si pensi ad esempio alle esplorazioni fisiche e sociali di Parigi condotte attraverso gli occhi dei protagonisti (rispettivamente un martinicano e una svedese, un senegalese, un'americana, un italiano) di *On n'enterre pas le dimanche* (Michel Drach, 1960), *Un coeur gros comme ça* (François Reichenbach, 1962)⁶⁴, *Les*

⁶² Nel quale questa figura, al contrario, ricorre. Gli esempi sono numerosissimi; per rapidità si pensi giusto ad alcuni film parigini di Julien Duvivier e ai loro provinciali, dall'arrivista Octave Mouret (Gérard Philippe) di *Pot-Bouille* (1957) - tratto dal romanzo di Emile Zola -, alla sfortunata Denise (Brigitte Auber) di *Sotto il cielo di Parigi* (*Sous le ciel de Paris*, 1951), che nella capitale incontra un destino fatale.

⁶³ Jean Douchet, *Nouvelle Vague*, cit., p.127.

⁶⁴ François Reichenbach fece parte del Groupe des Trente e fu tra i partecipanti del convegno de La Napoule; svolse inoltre un ruolo significativo nella diffusione di alcune innovazioni tecniche quali la pellicola ultrasensibile che egli aveva portato con sé dagli Stati Uniti. Dedichiamo due parole al suo primo lungometraggio "parigino" (precedentemente, al di là dei cortometraggi egli aveva realizzato solo *L'Amérique insolite*, 1960, negli Stati Uniti). *Un coeur gros comme ça* è un esempio di *cinéma-vérité*, ritratto del pugile senegalese trapiantato a Parigi Abdoulaye Faye, realizzato (come avverte la didascalia iniziale) con macchina da presa e microfoni nascosti, interpreti occasionali che non sapevano di essere filmati. Alcune sequenze in esterni reali ci mostrano la scoperta della città da parte del protagonista, con la sua voce over che ci accompagna costantemente. Ai commenti curiosi e poco ortodossi di Faye sulla capitale (la nebbia, la sporcizia delle case etc.) si accompagna il gusto del dettaglio insolito o pittoresco tipico dei

grandes personnes (Jean Valère, 1961)⁶⁵ o *L'espace d'un matin* (Sergio Gobbi, 1961)⁶⁶, per non parlare del bel segmento dedicato alla scoperta di Parigi da parte dell'algerino Guy (peraltro interpretato dal regista stesso) ne *L'amour à la mer* (Guy Gilles, 1962), su cui si tornerà. Dall'uso banale dei *décors* urbani (*Les grandes personnes*) ai tentativi di sperimentazione di Drach o Gilles, Parigi rimane un terreno da scoprire: non siamo ancora, per intenderci, sul set di *Playtime* (Jacques Tati, 1967), dove un gruppo di turiste anglosassoni si trova catapultato in uno spazio tristemente identico ai propri abituali luoghi di vita. Nei film di Drach e Valère, si propone una variante del *cliché* della «città tentacolare», che qui corrompe i giovani stranieri. *Il segno del leone* di Rohmer rappresenta invece un caso a parte, in quanto il protagonista è sì di origini americane, ma ormai totalmente avvezzo alla vita parigina: l'*unheimlich* dettato dalla situazione in cui egli si viene a trovare si produce appunto in un mondo per lui profondamente familiare.

La Parigi corrottrice, ricordiamolo rapidamente, non agisce solo su provinciali e stranieri.

Connotata sessualmente in entrambi i casi in modo molto preciso⁶⁷, la capitale precipita verso il suicidio il protagonista di *Fuoco fatuo*, che ha abbandonato la protetta clinica di Versailles, e, meno drammaticamente, rappresenta per il *flâneur* de *L'amore il pomeriggio* (Éric Rohmer, 1972, un film successivo di qualche anno rispetto al periodo considerato) il luogo per eccellenza della «tentazione», contrapposto dialetticamente alla casa fuori città, in un «racconto morale» che dispiega assai chiaramente nello spazio le opzioni etiche che si presentano al personaggio.

Proviamo ora a proporre una riflessione. La strategia dei cineasti della Nouvelle Vague per imporsi all'interno del sistema cinematografico è quella di presentarsi in qualità di alfieri di un rinnovamento, dopo aver denunciato – nel loro ruolo di critici ai «Cahiers» e in altre riviste quali

documentari di Reichenbach; alla visione dei monumenti - durante la sequenza della visita turistica – si alterna quella dei piccoli spettacoli urbani, ad esempio nella sequenza della discussione dopo l'incidente automobilistico.

⁶⁵ Jean Valère è accostato alla Nouvelle Vague da alcune fonti dell'epoca (si veda ad esempio Raymond Borde, Freddy Buache, Jean Courtelin, *Nouvelle Vague*, Serdoc, s.l. 1962): non si dimentichi che anch'egli partecipò al famoso convegno de La Napoule. Ne *Les grandes personnes* recitano due attori importanti per la Nouvelle Vague come Jean Seberg e Maurice Ronet; non si tratta tuttavia un'opera particolarmente originale, tantomeno nell'uso dello spazio urbano. Basti ricordare la notte trascorsa dai due amanti errando per una Parigi totalmente deserta, al punto che diventa possibile gridarsi reciprocamente i propri nomi da un capo all'altro di Place de la Concorde: non si manifesta alcuna curiosità di captare la «verità» del *décor*, che è al contrario sfruttato «poeticamente» in modo piuttosto scontato per descrivere l'avventura amorosa della giovane americana a Parigi.

⁶⁶ Sergio Gobbi è citato nella lista degli esordienti in «Cahiers du Cinéma» n.138, dicembre 1962, p.70: il film viene giudicato giustamente con toni molto critici, a dispetto dell'attitudine di Gobbi che «gioca a fare (...) l'auteur completo». La pellicola è inclusa anche nella lista di Gérard Langlois, *La Nouvelle Vague en 100 films (1958-1968)*, cit., p.189. *L'espace d'un matin* è girato in esterni reali, valorizzati da qualche sequenza apparentabile allo stile Nouvelle Vague (ad esempio la passeggiata, ripresa con macchina a mano, al mercato dei fiori e degli uccelli sull'Ile de la Cité); tuttavia, lo spazio urbano è frequentemente utilizzato quale un fastidioso sfondo da cartolina, ad esempio nella sequenza del bacio dei due innamorati sulla terrazza panoramica di Montmartre, caratterizzata da un'irritante enfasi sul momento narrativo e sul contesto «turistico».

⁶⁷ Si ripensi alle teorie di Hayward citate in precedenza (nota 45). Ne *L'amore il pomeriggio*, il *flâneur* baudeleroiano ama come si ricorderà perdersi nella folla, fra donne che non vedrà mai più. In *Fuoco fatuo*, numerosissime sono le asserzioni che descrivono Parigi (definita «la capitale di tutti i vizi») come un'entità femminile tentatrice: richiamiamo solo il momento in cui, dopo aver fissato una fascinosa passante, l'amico egittologo (...) dice a Alain (Maurice Ronet): «Viene voglia di toccarla, vero? Parigi è come lei, la vita è come lei!».

«Arts» - la sclerosi estetica del panorama francese precedente. Tuttavia, la legittimazione simbolica passa necessariamente attraverso l'iscrizione almeno parziale in una tradizione, l'adozione di padri (anche letterari) appartenenti alla cultura ufficiale. Come afferma giustamente Philippe Mary, gli *auteurs*, preoccupati di dipingere una Parigi profondamente personale, manifestano al contempo il «desiderio di costituire una capitale simbolica appropriandosi dell'immagine della capitale della letteratura, nel senso in cui Parigi è allora, secondo Pascale Casanova, una 'città-letteratura' e il centro della Repubblica mondiale delle Lettere»⁶⁸. Nella descrizione della capitale si riprendono figure (come quella del provinciale), luoghi, tragitti, modi di apprendere la città⁶⁹ depositati in precedenti espressioni artistiche (soprattutto, ma certo non solo, letterarie); si tratta di una scelta intenzionale e talvolta esibita, al di là dell'evidente impossibilità di liberarsi del tutto, anche volendolo, delle proprie eredità culturali. Jean El Gammal nel suo saggio dedicato ai percorsi parigini sottolinea come questi ultimi presentino sempre un aspetto individuale e al contempo un riferimento a sensibilità comuni⁷⁰: in qualche modo anche i siti celebri o gli stessi tragitti possono insomma costituire delle citazioni di un universo culturale riconosciuto. Per dirla con le parole di Godard, «Tutto è citazione. Se faccio un'inquadratura dell'Arc de Triomphe, è una citazione⁷¹». Non solo: Parigi, al di là della voluta evocazione di rappresentazioni che ne sono state proposte nel passato, viene declinata al presente come il luogo per eccellenza della cultura, un «rifugio culturale» come lo definisce Joël Magny⁷² per i giovani protagonisti che vi si recano al cinema, a teatro, ai concerti. Se da un lato la Nouvelle Vague in senso lato si incarica di dipingere la città vissuta in quel momento dalla *jeunesse*, e le nuove moralità segnate dall'emancipazione sessuale e dal disimpegno politico, al contempo si preoccupa di legittimare il proprio cinema e quella stessa *jeunesse* cui questo era costantemente identificato dai media, dotandola di una patina di «intellettualità». Anche se non mancano numerose incursioni negli ambienti alto-borghesi, nel mondo del giornalismo e in quello della moda piuttosto Rive Droite, dal XVI° *arrondissement* agli Champs-Élysées, il *milieu* privilegiato rimane in fondo quello della *bohème* artistica e studentesca della Rive Gauche. Si pensi solo a un film come *Paris nous appartient*, in cui si delineano agli

⁶⁸ Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur...*, cit., pp.167-168 (n.14). Il riferimento è al saggio di Pascale Casanova *La République mondiale des lettres*, Seuil, Paris 2008.

⁶⁹ Si pensi, per non fare che un esempio, al ruolo dei «segni» (le insegne, le maschere africane etc.) in *Cléo dalle 5 alle 7*, o a quello – che si analizzerà - del motivo dell'Incontro in alcuni film di Rouch: entrambi rimandano a certe modalità di rapportarsi allo spazio urbano di ascendenza surrealista, in particolare bretoniana.

⁷⁰ Jean El Gammal, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, cit.

⁷¹ Intervista in *Lettres françaises* n.1209, 14 maggio 1964, citata in Barthélemy Amengual, *Bande à part de Jean-Luc Godard*, Yellow Now, Crisnée (Belgique) 1993, p.24.

⁷² L'espressione è stata utilizzata da Joël Magny per definire il ruolo di Parigi nel cinema di Truffaut: cfr. Joël Magny, *Paris et la Nouvelle Vague*, in Françoise Pauaux (a cura di), *Architecture décor et cinéma*, «Cinémaction» n.75, 1995, p.132.

occhi della studentessa Anne le figure affascinanti ed eroiche di ben tre giovani artisti (il musicista prematuramente scomparso, lo scrittore e il regista teatrale) perseguitati da un potere oscuro. A proposito di attività culturali in città, apriamo una piccola parentesi relativa alla presenza delle sale cinematografiche⁷³ nelle pellicole della Nouvelle Vague: essa ha una doppia valenza, costituendo l'occasione al contempo di fare riferimento ai capolavori del passato oppure ai film girati dai *copains* nel presente. Citazioni "alte" e *private jokes* (strizzatine d'occhio rivolti al ristretto gruppo di amici) costellano così una cinematografia che, indipendentemente dai notevoli risultati estetici raggiunti, non disdegna le strategie promozionali: da un lato la legittimazione attraverso i richiami alla cultura riconosciuta (non dimentichiamo che la cultura cinefila era l'unico «capitale» di cui disponevano i giovani, tecnicamente inesperti registi⁷⁴), dall'altro la "pubblicità" reciproca dei propri film. Vi è poi il caso di *Les rendez-vous de minuit*, che Roger Leenhardt - considerato per il precedente *Le ultime vacanze* (*Les dernières vacances*, 1948) fra i precursori della Nouvelle Vague⁷⁵ - gira nel 1961, quando già stavano spopolando le opere dei più giovani *auteurs*: l'opera merita una menzione a parte per il ruolo cruciale che vi riveste la sala cinematografica, ma anche per la riflessione che propone sul tanto decantato, all'epoca, uso di *décors* naturali. La pellicola articola su un doppio binario il rapporto tra cinema e città: innanzitutto, la città viene configurata quale il luogo nel quale per eccellenza si fruisce il cinema, in particolare nella zona degli Champs-Élysées: non solo lì vicino si trovava la sede dei «Cahiers du Cinéma» (cui collaborava lo stesso Leenhardt), ma soprattutto il quartiere era uno dei più ricchi per l'appunto di sale cinematografiche⁷⁶. In secondo luogo, in modo più originale, *Les rendez-vous de minuit* riflette su come da un lato la città venga trasfigurata all'interno dei film, e come dall'altro all'uscita dal cinema la nostra visione dello spazio urbano "reale" ne venga modificata. Il discorso sulla città costituisce una semplice declinazione di una riflessione più ampia, al cuore dell'opera, sul rapporto tra vita e cinema, realtà e immaginazione⁷⁷: tuttavia è interessante rilevare come, dopo la vittoria "morale" della Nouvelle Vague sanzionata dai primi successi, e il numero di voci che si erano

⁷³ Senza che necessariamente i personaggi vi entrino: basta spesso la comparsa degli *affiches* appesi all'esterno.

⁷⁴ Come ricorda anche Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague*, cit., p.195. Non si vuole certo, con queste affermazioni volte a considerare la Nouvelle Vague anche attraverso gli strumenti recentemente forniti dalla sociologia del cinema, eclissare la fondamentale funzione estetica delle citazioni: senza spendersi in lunghi discorsi, basterebbe richiamare alla mente l'indimenticabile citazione de *La passione di Giovanna d'Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928) in *Questa è la mia vita* (*Vivre sa vie*, 1962).

⁷⁵ Michel Marie, *La Nouvelle Vague*, cit., p.34 e p.68. Leenhardt è chiamato a interpretare se stesso in *Una donna sposata* (*Une femme mariée*, 1964) di Godard.

⁷⁶ Éric Hazan ricorda come gli Champs-Élysées fossero negli anni Cinquanta il territorio dei film in lingua originale, mentre le sale dei Boulevards privilegiassero le versioni francesi, e la Rive Gauche il cinema d'art e d'essai o di avanguardia. Éric Hazan, *L'invention de Paris...*, cit., p.156.

⁷⁷ Ricordiamo rapidamente la trama: il protagonista, critico cinematografico (Michel Auclair) conosce in una sala degli Champs-Élysées la misteriosa Eva (Lilli Palmer). La donna, che scopriremo in seguito essere un'infermiera con il sogno infranto di diventare attrice, si identifica pericolosamente con il personaggio del film (interpretato dalla stessa Lilli Palmer) che ella continua a rivedere ossessivamente in sala, e manifesta l'intenzione di viverne sino in fondo il tragico destino.

levate a esaltare l'uso di *décor* reali come una sorta di garanzia di «autenticità» contro la «falsità» del cinema precedente, Leenhardt inviti in qualche modo alla prudenza, ricordando la necessaria trasfigurazione cui i anche i *décors* reali vengono sottoposti nella loro esistenza cinematografica. Penso in particolare alla sequenza in cui la protagonista Eva (Lilli Palmer) vuole recarsi durante la notte a vedere il *bistrot* parigino *Chez l'ami Isidore*, nel quale era ambientata una parte del film appena visto in sala. Il suo accompagnatore (Michel Auclair) legge, durante il percorso in taxi, delle recensioni della pellicola, che parlano entusiasticamente di *décor* parigini autentici e di «*souci de réalisme*». Tuttavia, giunti al *bistrot* chiuso e del tutto deserto, Eva fatica a riconoscerlo, e afferma che sullo schermo esso era del tutto diverso, poiché era illuminato e pieno di gente; in una sequenza successiva, appartenente al “film nel film”, lo spettatore avrà del resto modo di riscontrarlo con i propri occhi. Interessante monito, insomma, che in quel momento si muoveva davvero controcorrente.

1.2. Una città alla prima persona singolare

Se la Nouvelle Vague segna la nascita di un cinema esplicitamente personale, declinato al «maschile singolare» come ricorda Geneviève Sellier⁷⁸, l'immagine della città ne risente in quanto essa stessa viene configurata in modo tale da apparire vissuta “in prima persona”: spesso dal regista, quasi sempre dal personaggio e in qualche misura, come si vedrà, dallo stesso spettatore.

In primo luogo, è noto come per i cineasti della Nouvelle Vague la scelta dei quartieri in cui ambientare il proprio film, di alcune strade (ad esempio gli Champs-Élysées, vicino a cui si trovava la sede dei *Cahiers*), caffè e luoghi di ritrovo (il *foyer* universitario de *La fornaiia di Monceau*, realmente frequentato dai *jeunes turcs*⁷⁹) o monumenti-feticcio (si pensi alla Tour Eiffel, una sorta di “firma” di Truffaut) risponda spesso a risonanze autobiografiche. Anche questa è di fatto una strategia di affermazione autoriale della nuova figura di regista-sceneggiatore, che intende fare un cinema “personale” polemicamente contrapposto alla tradizione di «qualità» che si avvaleva di sceneggiatori professionisti. I registi della Nouvelle Vague, che già da critici avevano detto chiaro e forte «io», esprimendo prepotentemente i propri gusti soggettivi, quando passano dietro alla macchina da presa si allontanano dal racconto classico, che parte «da una postura narrativa ‘esteriore’ ai personaggi, nell’eredità del romanzo del XIX° secolo», e

⁷⁸ Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, cit.

⁷⁹ Come ricorda Éric Rohmer, citato in Michel Marie, *Les déambulations parisiennes de la Nouvelle Vague*, in Prosper Hillairet (a cura di), *Paris vu par le cinéma d'avant-garde.1923-1983*, cit., pp.51-55.

si mettono a «scrivere» alla prima persona singolare, in un tentativo inedito di rendere conto di quello che l'esperienza vissuta ha di più intimo, di più quotidiano, di più contemporaneo. Come gli scrittori romantici all'inizio del XIX° secolo, i giovani cineasti (o almeno quelli che esercitano l'influenza più notevole, cioè gli antichi critici dei *Cahiers du cinéma* e i loro amici) decidono di dire «io»⁸⁰.

Si vuole segnare una rottura, della quale risente anche la rappresentazione dello spazio, che non deve limitarsi a riprodurre gli stereotipi precedenti; al di là delle intenzioni, è evidente che alcune forme si perpetuano (si pensi alle osservazioni già proposte a proposito della dimensione di “quartiere” ereditata dal vituperato René Clair), tuttavia si cercano di attuare strategie per rinnovare lo sguardo sui luoghi, farli vedere come per la prima volta e in base alla propria personalità. Già da critici, i futuri cineasti mostravano di apprezzare un'immagine della città rispondente a quella che si trovavano quotidianamente davanti agli occhi, che si sottraesse al perpetuarsi dei *clichés*; si potrebbero citare, fra i numerosissimi esempi possibili, le parole dedicate da Rivette a *Les mauvaises rencontres* di Alexandre Astruc: «vediamo Parigi e la sua fauna come non le avevamo mai viste»⁸¹. In tal modo emergono tendenzialmente delle zone poco frequentate dalle pellicole del periodo precedente⁸², ma appartenenti al vissuto quotidiano dei registi, che dichiaravano di essere intenzionati a parlare nei propri film di quanto conoscevano meglio⁸³.

Identificati – attraverso la stessa etichetta «Nouvelle Vague» - ad un'intera generazione, della quale la stampa li considerava in qualche modo i portavoce, i giovani cineasti mostravano la Parigi vissuta a quell'epoca dalla *jeunesse* contemporanea, che il cinema precedente era accusato di non saper rappresentare in quanto avulso dalla realtà contemporanea⁸⁴. Non più dunque quartieri popolari, o la Montmartre-Pigalle dei *noir* e dei melodrammi (ben diversa da quella dipinta da Truffaut con *I quattrocento colpi* o *Baci rubati, Baisers volés*, 1968), bensì le zone della *bohème* intellettuale (Saint-Germain-des-Près) e studentesca (Quartiere Latino) o i vivaci Champs-Élysées, con qualche incursione nel XVI° *arrondissement* alto-borghese. Soprattutto, l'iconografia dei luoghi privilegiati per le riprese (in parte determinata a priori dalla selezione stessa di una precisa zona della città) è destinata a suscitare il gratificante riconoscimento della gioventù parigina dei ceti medi: non gli

⁸⁰ Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, cit., p.5. In un altro studio apparso di recente, Almut Steinlein mantiene il riferimento al romanticismo letterario per quanto riguarda le «strategie di autenticazione» nel cinema di Truffaut, ma propone rimandi diversi per quelle degli altri cineasti, ad esempio il Nouveau Roman per Godard e Rivette: Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague*, cit., pp.240-241.

⁸¹ Jacques Rivette, *La recherche de l'absolu*, in «Cahiers du Cinéma» n.52, novembre 1955, trad. it. in Roberto Turigliatto (a cura di), *Nouvelle Vague*, Festival Internazionale Cinema Giovani, Lindau, Torino 1983, p.133.

⁸² Lo sottolineano ad esempio Joël Magny, *Paris et la Nouvelle Vague*, cit., p.130, e Michel Marie, *Les déambulations parisiennes de la Nouvelle Vague*, cit.

⁸³ In particolare si rileggano le parole di Godard nel numero speciale dei «Cahiers» dedicato alla Nouvelle Vague: «Cahiers du cinéma» n.138, dicembre 1962, p.37.

⁸⁴ Su questi temi si veda per un'ampia riflessione Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*, cit.

spazi del lavoro, l'iconografia industriale prediletta da molto cinema urbano come quello delle avanguardie, bensì i caffè, i locali notturni, i parchi, le piazze, i mercati, luoghi di divertimento o più in generale destinati a favorire incontri⁸⁵ e dialoghi. Coerentemente con la sua connotazione di città "vissuta" nel quotidiano da una *jeunesse* che - a quanto risulta dalle numerose inchieste - non si interessa della storia, né dell'attuale realtà sociale e politica, nelle opere della Nouvelle Vague ci troviamo raramente di fronte a una città segnata dalle ferite del passato, ancora assai vive nel ricordo delle generazioni precedenti. Vi sono alcune eccezioni, con riferimenti alla seconda guerra mondiale, anche se soprattutto nelle pellicole ambientate fuori Parigi⁸⁶; per quanto riguarda invece la realtà contemporanea, bisogna ammettere che in alcuni film - più di quanti la "vulgata" sulla Nouvelle Vague vorrebbe trasmetterci - ci sono riferimenti alla guerra d'Algeria⁸⁷, ma che essi rimangono minoritari. Riflessioni più ampie sul rapporto con la storia e l'attualità si proporranno ad ogni modo in occasione dell'analisi de *La belle vie* nella seconda sezione. Continuiamo invece a sottolineare come lo spazio della capitale sia in definitiva in queste opere configurato quale il teatro in cui si muove una società dedita ai «*loisirs*», della quale i cineasti della Nouvelle Vague vengono investiti all'epoca del ruolo di portavoce: il termine riveste ancora una connotazione positiva, prima di trasmutarsi in quello di «*société de consommation*» che attirerà il biasimo evidente di un Godard⁸⁸.

Autori e film differenti compongono i medesimi luoghi in forme anche molto diverse, a seconda dei singoli mondi poetici e intrecci narrativi; è possibile tuttavia riscontrare in generale, nel cinema della Nouvelle Vague, la definizione di una città dell'interazione piuttosto che dell'alienazione (con le significative eccezioni di alcune pellicole, ad esempio godardiane, che analizzeremo nella seconda parte). Il contatto con l'altro assume una connotazione tendenzialmente positiva (si pensi alla piacevole esperienza del *flâneur* de *L'amore il pomeriggio*) o semplicemente indifferente, senza che la folla (tema caratteristico della riflessione sulla metropoli) divenga una massa pericolosa, o il luogo di produzione di un angosciante anonimato come in molti classici del cinema ad ambientazione urbana quale - per non fare che il primo esempio che corre alla mente - il celebre *La folla* (*The crowd*, 1928) di King Vidor. Più che assembramenti privi di identità, la macchina da presa si trova di frequente ad osservare con curiosità, lo si dirà, i volti dei singoli passanti.

⁸⁵ Come sottolinea Michel Marie in *Les déambulations parisiennes de la Nouvelle Vague*, cit.

⁸⁶ In primo luogo ovviamente si pensi a Alain Resnais, con *Hiroshima mon amour* (1959) e *Muriel* (1963); tra i registi minori, si potrebbe invece ricordare Guy Gilles con *L'amour à la mer. La dénonciation* (1962) di Jacques Doniol-Valcroze, segnato dal passato della seconda guerra mondiale, è invece ambientato proprio a Parigi.

⁸⁷ Oltre ai sempre citati *Le petit soldat* (Jen-Luc Godard, girato nel 1960), *Muriel, Desideri nel sole* (*Adieu Philippine*, Jacques Rozier, girato nel 1960), ricordiamo *Cléo, Les parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964), *La belle vie* di Enrico, *L'amour à la mer* di Gilles, *Le Joli mai* di Marker, *Le combat dans l'île* (1962) di Alain Cavalier, *La dénonciation* di Doniol-Valcroze.

⁸⁸ Come dimostra Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, cit.

Se la Nouvelle Vague sembra tratteggiare, per usare le parole di Antoine de Baecque, il «*portrait d'une jeunesse*»⁸⁹, è chiaro che si innescano meccanismi di riconoscimento – che ne spiegano, in buona parte, l'iniziale successo commerciale - nel giovane spettatore parigino di classe media: non solo per quanto riguarda problematiche esistenziali e stili di vita ma anche, fisicamente, per i luoghi frequentati. Si attiva in tal modo una dinamica dal mio punto di vista simile a quella della citazione⁹⁰, non tanto nel senso dell'attivazione di un processo dialettico con i significati originari dell'opera (in tal caso architettonica) che viene citata, bensì nel prodursi di dispositivi di riconoscimento che gratificano il fruitore, spinto dall'autore a instaurare con lui, attraverso l'opera stessa, una forma di complicità. Un giovane parigino di quegli anni sarà portato – grazie agli ausili forniti, come si vedrà, dalla precisione topografica e dall'inserimento di nomi di strade e insegne di caffè o locali (talvolta, anche, nominati dalla voce over) - a identificare nei film dei luoghi importanti del proprio vissuto. Si amplifica insomma quel senso di gratificazione che investe chiunque guardi una pellicola costellata di immagini-*clichés* di una città visitata: le opere della Nouvelle Vague, restie alla sola celebrazione “turistica” di Parigi, offrono in più la riscoperta di spazi quotidiani – ma sufficientemente noti – quali i caffè alla moda, gli incroci o le piazze del Quartiere Latino o di Saint-Germain. Lo spettatore si sente così portato a una profonda identificazione emozionale non solo con il personaggio, ma – attraverso di lui – con i luoghi, spesso percorsi dalla macchina da presa secondo modalità che facilitano l'attivazione di un rapporto empatico (quali l'uso della macchina a mano, che evoca una dimensione di vissuto “pedonale”). Il regista esibisce con certe zone una familiarità ammiccante: il suo è un dialogo diretto con il fruitore del film, che instaura attraverso il protagonista, sovente percepito quale alter ego del cineasta stesso⁹¹. Come sottolinea James Monaco, che descrive la *politique des auteurs* non tanto insistendo sull'espressione personale del regista, quanto sulla relazione stabilita appunto con lo spettatore:

In primo luogo, insiste su una relazione personale tra regista e spettatore. I film non devono più essere prodotti alienati che vengono consumati da un pubblico di massa; sono ora conversazioni intime tra le persone dietro la macchina da presa e le persone davanti allo schermo⁹².

⁸⁹ È questo il titolo del testo di Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*, cit.

⁹⁰ Sulla citazione cinematografica di forme architettoniche, cfr. ad esempio Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002, pp.97-114. Mi sembra che il processo citazionale possa riguardare non solo le grandi opere dell'architettura, ma anche i luoghi – purchè noti, riconoscibili – del vissuto quotidiano, quali i caffè, i parchi, i mercati: in tal caso non si attiverà tanto la prima componente di tale processo (la dialettica tra i significati dell'opera di partenza e di quella di arrivo), quanto piuttosto la seconda, il meccanismo di riconoscimento da parte del fruitore, con il quale l'autore instaura una forma di complicità.

⁹¹ Come sostiene ad esempio Geneviève Sellier, nei film della Nouvelle Vague «la costruzione di un rapporto empatico dello spettatore con l'autore» passa «attraverso un personaggio maschile concepito come un *alter ego* di esso»: Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, cit., p.114.

⁹² James Monaco, *The New Wave. Truffaut Godard Chabrol Rohmer Rivette*, Oxford University Press, New York 1976, p.8.

Si riduce dunque la distanza con lo spettatore, che diventa interprete attivo e assume un ruolo di «secondo autore» dell'opera⁹³, in base alla concezione dei *jeunes turcs* per la quale, come afferma Godard, non c'è «differenza tra parlare di un film e farne uno»⁹⁴, tanto che dalla critica diventa naturale passare alla regia. Il “contratto” stipulato con il fruitore del film si basa su una promessa, lo si dirà, di «autenticità», ottenuta anche attraverso la trasparenza sulla figura dell'autore, la garanzia della sua sincerità espressiva.

Essenziale, per l'attivarsi dell'identificazione spettatoriale anche in relazione ai luoghi, che sembra talvolta – guardando i film della Nouvelle Vague – di percorrere in prima persona, è il modo di configurare il rapporto tra personaggi e spazio.

Nel cinema della Nouvelle Vague, infatti, spesso gli spazi non sono solo attraversati, ma vissuti emozionalmente dai personaggi. Non si tratta, lo si dirà, di sfondi simbolici appositamente ricreati e all'interno dei quali i personaggi si fondono con il *décor* come in un *continuum* atmosferico, pensato ad arte affinché tutti gli elementi concorrano ad ospitare armoniosamente le situazioni prestabilite dalla sceneggiatura, come ad esempio nei capolavori del «realismo poetico». Al contrario i luoghi sembrano come afferma spesso Douchet «indifferenti»⁹⁵ all'azione (che peraltro è sovente un «*petit sujet*» quotidiano⁹⁶), acquistano una propria autonomia, ma l'approccio alla loro alterità passa sovente attraverso la soggettività ben definita di un personaggio, nel quale lo spettatore si identifica.

Com'è stato affermato, «la verità della Nouvelle Vague è (...) una linea molto netta che va dalla camera alla strada, dalla preoccupazione di sé alla scoperta dei rumori della città con una disinvoltura che l'antica generazione non aveva»⁹⁷. In alcune pellicole, spazio e tempo vengono in qualche modo assorbiti dal soggetto: si pensi ad esempio alla dialettica fra tempo pubblico e tempo personale in *Cléo dalle 5 alle 7*⁹⁸, oppure – uscendo da Parigi – alla fusione di tempi e luoghi diversi (Hiroshima e Nevers) nella celebre sequenza della passeggiata di *Hiroshima mon amour*

⁹³ Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague*, cit., p.64. Steinlein cita le parole del saggio di Labarthe del 1961 dedicato “a caldo” alla Nouvelle Vague: «Il film, ormai, non funziona più senza di lui [...Lo] sguardo dello spettatore fa tanto il film quanto la volontà dei suoi autori» (*ibidem*).

⁹⁴ Citato *ivi*, p.65.

⁹⁵ Ad esempio in Jean Douchet, *Paris cinéma...*, cit.

⁹⁶ Il riferimento va al celebre articolo di Claude Chabrol, *Les petits sujets*, in «Cahiers du Cinéma» n.100, ottobre 1959, pp.39-41.

⁹⁷ Voce *Nouvelle Vague*, a cura di Jean-Sébastien Chauvin, in Thierry Jousse, Thierry Paquot (a cura di), *La ville au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris 2005, p.193.

⁹⁸ Su questo argomento, si veda ad esempio Jean-Yves Bloch, *Cléo de 5 à 7. «Le violon et le métronome»*, in Michel Estève (a cura di), *Agnès Varda*, «Études cinématographiques» n. 179-186, Lettres Modernes Minard, Paris 1991, pp.119-137.

(1959)⁹⁹. L'attraversamento dello spazio urbano conduce spesso il personaggio lungo un percorso spirituale, quel «movimento narrativo dalla 'solitudine morale' all'autorivelazione» che John Hess rintraccia quale caratteristica essenziale già dei film amati dai registi della Nouvelle Vague quand'erano critici ai «Cahiers»; secondo Hess, l'eredità intellettuale di Emmanuel Mounier trasmessa da Roger Leenhardt, Amédée Ayfre e André Bazin avrebbe condotto i giovani cineasti a «valorizzare la dimensione spirituale della vita piuttosto che la partecipazione alla vita in società»¹⁰⁰. Il modello di molti *auteurs*, anche per quanto riguarda il rapporto allo spazio urbano, è indubbiamente il Rossellini di *Viaggio in Italia* (1954) assai più che, ovviamente, quello di *Roma città aperta* (1945).

Il punto di vista attraverso cui si relaziona ai luoghi è spesso chiaramente precisato, anche in film non di finzione: si parlerà fra gli altri del “diario” di *Nadja à Paris* oppure del «prigioniero» attraverso i cui occhi si vede Parigi nel finale de *Le Joli mai*, ma si ricordino intanto i «documentari soggettivi» di Agnès Varda, tra i quali il suggestivo *L'Opéra-Mouffe* che costituisce un'esplorazione della vivace rue Mouffetard tramite gli occhi di una donna gravida. François Porcile, autore all'epoca di un testo che tentava una classificazione dei cortometraggi francesi, fa discendere *L'Opéra-Mouffe* dai documentari «impressionisti», definendo con questo termine le opere di François Reichenbach quali il celebre *Impressions de New York* (1955)¹⁰¹: il gusto per il dettaglio poetico e insolito si accompagna tuttavia nel caso di Varda all'esplicitazione di un punto di vista chiaramente connotato. Ne *L'Opéra-Mouffe*, infatti, ogni ripresa documentaria viene reinterpretata attraverso la paura del parto, il disgusto del cibo, l'angoscia nel pensare al mondo di dolore e sofferenza nel quale dovrà crescere il proprio figlio, e tale punto di vista è reso palese non solo dall'inquadratura iniziale di Varda incinta, ma anche attraverso l'associazione al montaggio di piani documentari del mercato e inquadrature dal valore simbolico, appositamente girate in *studio*¹⁰². Anche il cinema non finzionale - nelle sue fisionomie diversissime (tra le quali lo stesso *cinéma-vérité*), che qui per rapidità siamo costretti ad avvicinare¹⁰³ - tende ad assumere tinte esplicitamente soggettive, in alcuni casi anche autobiografiche, nella rappresentazione dei luoghi. La soggettività del cineasta continua a investire emozionalmente gli spazi nella successiva produzione documentaria di Marker (con i suoi “appunti di vaggio” quali lo splendido *Sans soleil*,

⁹⁹ La bibliografia dedicata al film è estremamente vasta, si veda comunque ad esempio Lucilla Albano, *Scenari della memoria e dell'oblio: città e architetture in Alain Resnais*, in Marco Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Dedalo, Roma 2001.

¹⁰⁰ L'articolo di John Hess, uscito nel 1974 su «Jump Cut», è citato in Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, cit., pp.26-27.

¹⁰¹ François Porcile *Défense du court métrage français*, Cerf, Paris, 1965, p.97.

¹⁰² Sul film si legga ad esempio Agnès Varda, *Varda par Agnès*, cit., pp.114-115.

¹⁰³ Dal documentario che segue un personaggio reale quale intermediario (*Nadja à Paris*), a quello nel quale il regista interviene attraverso la voce over riproponendo i propri ricordi (*L'amour existe*), al cosiddetto *cinéma-vérité* nelle sue diverse declinazioni, etc.

1983) e Varda (fra gli altri, *Les glaneurs et la glaneuse*, 2000); in modo del tutto diverso anche Louis Malle, che con *Place de la République* (1974) si dedica al cinema diretto intervistando i passanti dell'omonima piazza parigina, mette in scena se stesso ed esplicita il fortissimo valore esistenziale e artistico che assume per lui l'esperienza¹⁰⁴. A proposito di Varda e Marker, o per certi elementi anche *L'amour existe* (1960) di Marcel Pialat, è ovvio che si vedono all'opera le logiche conseguenze delle premesse poste da Astruc con le teorie sulla *caméra-stylo*¹⁰⁵, divulgate e rielaborate dai *jeunes turcs*: se la macchina da presa si può utilizzare come una penna, non dev'essere in fondo solo per raccontare storie, ma anche per tracciare diari intimi o saggi nei quali soggettività e oggettività si compenetrano.

Soffermiamoci un momento, a proposito di documentari, su un poco conosciuto gioiellino rohmeriano, in cui permane invece il tramite del personaggio: *Nadja à Paris*. È interessante rilevare come la configurazione dello spazio urbano presenti in questo piccolo film esattamente le stesse caratteristiche delle opere di finzione del regista: il gusto per la dimensione di quartiere, lo scrupoloso rispetto delle topografie (spesso appaiono i consueti cartelli con i nomi delle strade), le coordinate iconografiche che privilegiano la Rive Gauche intellettuale e studentesca con le sue librerie e i suoi caffè (ma anche un parco come le Buttes-Chaumont, che sarà l'ambientazione principale de *La moglie dell'aviatore*, *La femme de l'aviateur*, 1981). Parigi è percepita attraverso il tramite della soggettività di Nadja (Nadja Tesich), che stila una sorta di diario personale sul proprio rapporto a ciascun quartiere: vediamo spesso la città con i suoi occhi (numerose sono le soggettive) e siamo continuamente accompagnati dalla sua voce fuoricampo. Se anche appaiono dei monumenti, la giovane americana ci parla soprattutto di una città vissuta al livello delle strade (numerose sono peraltro le inquadrature con macchina a mano), teatro di sguardi e incontri. La voce della ragazza ci avvisa che Parigi «vi fa capire più lei di voi, di quanto voi di lei»¹⁰⁶: una perfetta illustrazione di quel movimento «dalla camera alla strada» di cui abbiamo già parlato.

Torniamo comunque alle opere di finzione (pur, spesso, ibridate con elementi documentari), numericamente più consistenti, e cerchiamo di valutare alcune tattiche narrative o stilistiche che producono l'effetto di mettere in relazione lo spettatore alle spazialità percorse dal film attraverso il tramite di un punto di vista chiaramente stabilito, quello del personaggio.

In primo luogo, banalmente, la predilezione per l'«ocularizzazione interna» e dunque per la presenza di soggettive e semisoggettive sui luoghi: i protagonisti dei film guardano lo spazio urbano

¹⁰⁴ *Place de la République* è stato girato dal regista in occasione del suo quarantesimo compleanno, e costituisce per lui un'esperienza del tutto nuova, in quanto si tratta di un film improvvisato e senza attori professionisti. Questi elementi sono esplicitati all'interno della pellicola stessa, durante il dialogo di Malle con una donna.

¹⁰⁵ Il famoso testo di Astruc è tradotto in italiano con il titolo *Nascita di una nuova avanguardia: la caméra stylo*, in Giovanna Grignaffini, *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, La Casa Usher, Firenze 1984, pp.49-51.

¹⁰⁶ Riporto la fedele traduzione dei sottotitoli italiani del film, contenuti negli extra del dvd di *La fornaia di Monceau e La carriera di Suzanne*.

nel corso dei loro movimenti a piedi, in automobile, taxi o autobus. Ricordiamo le parole di Rivette dedicate al cinema rosselliniano, uno dei più evidenti modelli in questo senso:

Dove voglio arrivare? A questo: niente marca meglio in Rossellini il grande cineasta di quegli ampi accordi che sono nel mezzo dei suoi film tutte le inquadrature di *sguardi*: che siano quelli del ragazzo sulle rovine di Berlino, quelli della Magnani sulla montagna del *Miracolo*, quelli della Bergman sulla periferia romana, sull'isola di Stromboli, su tutta l'Italia infine; (e ogni volta le due inquadrature, quella della donna che guarda, poi il suo sguardo; e a volte le due confuse) (...) ¹⁰⁷.

Per non fare che qualche esempio alla rinfusa fra le pellicole che ci interessano, si pensi ai già citati *Cléo dalle 5 alle 7*, *Hiroshima mon amour* (per Nevers e Hiroshima), *Il segno del leone* ¹⁰⁸ o ad alcune inquadrature de *La donna è donna*; o ancora, per ricordare certi film poco noti di area Nouvelle Vague in senso lato, *On n'enterre pas le dimanche* di Michel Drach, *La belle vie* di Robert Enrico o *Les aventures de Salavin* (1964) di Pierre Granier-Deferre ¹⁰⁹. In alcune di queste pellicole, l'inazione forzata del personaggio, che per motivi diversi si trova a deambulare senza scopo in città, apre al dispiegarsi di «situazioni ottiche e sonore pure». Le visioni casuali, come nei tragitti in automobile di *Viaggio in Italia*, aprono da un lato alla scoperta dell'esterno, e rimandano dall'altro, al contempo, alla soggettività del personaggio per cui taluni piani si possono interpretare in senso per così dire «psicologizzante» ¹¹⁰: attraverso la paura di Cléo, la fame e la solitudine di Pierre, l'emarginazione del protagonista di *On n'enterre pas le dimanche*.

¹⁰⁷ Jacques Rivette, *Lettera su Rossellini*, originariamente apparso con il titolo *Lettre sur Rossellini* in «Cahiers du cinéma» n.46, aprile 1955, trad. it. in Giovanna Grignaffini, *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, cit., p.116. Bisogna ricordare che Rivette sottolinea sin da subito, nel suo testo, proprio il valore esemplare del film rosselliniano, che a differenza di altre grandi opere cinematografiche viene giudicato un modello che si presta a essere imitato.

¹⁰⁸ Che pure è ricco di «figure del non-vedere», come l'accecamento di Pierre a causa del sole, o l'«ipnagogia» dei riflessi sull'acqua. Lo sostiene Jacques Aumont, citato in Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague*, cit., p.102.

¹⁰⁹ Il film d'esordio di Pierre Granier-Deferre, poi autore di un cinema estremamente tradizionale, presenta qualche elemento originale che permette di relazionarlo al clima nato intorno alla Nouvelle Vague. Si tratta di un adattamento del romanzo di Georges Duhamel dal titolo *La confession de minuit* (1920), con il quale lo scrittore introduce il personaggio di Salavin che, licenziato dal lavoro per un atto insensato, si lascia andare alla pigrizia e alla depressione, e alterna la segregazione in casa ai vagabondaggi per Parigi. Il soggetto viene sfruttato dal regista per usufruire al massimo degli esterni reali parigini, ma non per un'illustrazione "da cartolina" dei monumenti celebri (che pure si vedono), come nel suo film successivo, del quale parleremo nella prossima sezione: al contrario, lo sguardo di Salavin si posa su luoghi e volti, nei suoi attraversamenti di una Parigi "viva", fatta di passanti, strade, caffè, negozi e mercati, soprattutto in zona Rive Gauche. Nell'ultima sequenza in particolare, la macchina a mano si addentra nella confusione del mercato di Rue Mouffetard, secondo modalità indubbiamente debitrice del cinema della Nouvelle Vague. Granier-Deferre omaggia peraltro apertamente Godard, mostrando insistentemente l'affiche di *Questa è la mia vita*.

¹¹⁰ Marie-Françoise Grange parla giustamente di «situazioni puramente ottiche» ma «psicologizzanti» in *Cléo*, in quanto le pause del racconto diventano momenti chiave nel percorso psicologico della protagonista; al contrario, in *Jeanne Dielman* (1975) di Chantal Akerman i tempi morti decostruiscono il personaggio, che appare quale un elemento spaziale tra gli altri, poiché la rappresentazione non si organizza più intorno a lui: Marie-Françoise Grange, *Temps mort: de Cléo de 5 à 7 à Jeanne Dielman*, in Jean Cléder, Gilles Mouëllic (a cura di), *Nouvelle vague, nouveaux rivages. Permanences du récit au cinéma (1950-1970)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2001, pp.49-57.

Vale la pena di sospendere per un po' le riflessioni generali e soffermarsi ad analizzare nel dettaglio il semiconosciuto film di Drach: si tratta infatti di un'opera che è curioso per noi riscoprire, sia perché all'epoca era da molti ascritta con certezza alla Nouvelle Vague, sia perché lo spazio urbano parigino vi riveste un ruolo significativo; la dimenticanza di cui è stata oggetto è certo dovuta alla riuscita estetica assai meno soddisfacente rispetto ad altre pellicole del periodo, tuttavia essa costituisce un tassello di un certo interesse nell'affresco che stiamo cercando di tratteggiare.

Diverse fonti accostano Michel Drach, nipote e assistente di Jean-Pierre Melville, alla Nouvelle Vague. Jacques Siclier ad esempio, che si sforza di stilare con precisione un «catalogo» ragionato di cineasti, restringendo il campo sterminato degli esordienti a una rosa assai esigua di nomi con caratteristiche comuni¹¹¹, non esita nell'associarlo ai registi dei «Cahiers». L'inclusione è dovuta agli aspetti tecnici e produttivi: Siclier ci informa che dopo aver ricevuto un premio di qualità per alcuni cortometraggi autoprodotti, Drach l'ha reinvestito nella realizzazione di *On n'enterre pas le dimanche*, girato in sole cinque settimane in esterni e interni reali (una piccola mansarda nel Quartiere Latino e il proprio stesso appartamento nel XVI^o *arrondissement*), servendosi di attori non professionisti; il film ha ricevuto peraltro un riconoscimento ufficiale, il Premio Delluc, nel 1959. Durante la visione di *On n'enterre pas le dimanche* colpisce in effetti l'ampio utilizzo di esterni naturali, con scarsa o nulla illuminazione aggiuntiva, tanto che le sequenze notturne sono estremamente buie e gli attori costretti a passare continuamente accanto a vetrine o caffè illuminati - per non parlare del bacio alla luce dei *bateaux-mouches*: la stessa fonte di illuminazione sfruttata da Rivette durante il “mitico” *tournage* di *Paris nous appartient*¹¹².

Interessante dal punto di vista storico è anche la menzione che della pellicola fa “a caldo” Raymond Borde¹¹³: il critico la inserisce all'interno di quella che definisce «seria parigina», ovvero un gruppo di film di area Nouvelle Vague che negli anni Sessanta (riprendendo a suo dire le trovate di un presunto «Neorealismo parigino»¹¹⁴, affermatosi nel decennio precedente) va alla scoperta di Parigi,

¹¹¹ Il critico parla della Nouvelle Vague come di una teoria ben precisa nata negli uffici dei «Cahiers», e messa in pratica secondo una rigorosa libertà di espressione. Siclier, *Nouvelle Vague?*, cit.

¹¹² *Paris nous appartient* costituisce, com'è noto, un tassello importante nella costruzione della mitologia del film a basso budget: basti rileggere il noto articolo di Truffaut *Un film miracle est actuellement tourné à Paris* («Arts» n.682, 6-12 agosto 1958, trad. it. in Roberto Turigliatto (a cura di), *Nouvelle Vague*, pp.162-163). Il film fu girato senza permessi per le strade di Parigi, prevalentemente di notte per non incorrere in sgraditi controlli, con attori che lavoravano gratuitamente, materiali presi in prestito, scarsa illuminazione aggiuntiva tanto che si doveva approfittare per l'appunto della luce dei *bateaux-mouches*.

¹¹³ Raymond Borde, Freddy Buache, Jean Courtelin, *Nouvelle Vague*, cit.

¹¹⁴ Cui apparterebbero, secondo il critico, una ventina di opere quali *Sotto il cielo di Parigi* di Duvivier, *...e mi lasciò senza indirizzo* (*Sans laisser d'adresse* (1951) e *Agence matrimoniale* (1952) di Jean-Paul Le Chanois, *Seul dans Paris* (1951) di Hervé Bromberger e *Nulla è dovuto al fattorino* (*Trois télégrammes*, 1950) di Henri Decoin. Al di là del celebre film di Duvivier, possiamo ricordare che le pellicole di Le Chanois sono tipici esempi dell'uso di esterni reali, spesso notturni, nel cinema di genere - melodrammatico o poliziesco - degli anni Cinquanta (cfr. N.T.Binh, *Paris au cinéma...*, cit., pp.71-73), un uso tuttavia che è ancora tradizionale; *Seul dans Paris* è un pellicola decisamente poco originale nel rapporto allo spazio urbano, narrativamente basata sul *cliché* della «città tentacolare» e che privilegia soprattutto interni ricostruiti in *studio* (al di là di qualche inquadratura “turistica”); *Trois télégrammes* una fastidiosa

facendo muovere i personaggi con un debole pretesto narrativo nello spazio della città. Gli altri titoli indicati da Borde sono *Il segno del leone*, *Pantalaskas* di Paul Paviot (1960)¹¹⁵, *Les dragueurs* di Jean-Pierre Mocky (1959)¹¹⁶ e *Le travail, c'est la liberté* (1959) di Louis GrosPierre, in un'arbitraria associazione di opere che usano in modo estremamente tradizionale (*Pantalaskas*) oppure innovativo (*Il segno del leone*) i *décors* reali.

On n'enterre pas le dimanche è un film di genere, tratto da un romanzo poliziesco di Fred Kassak. A differenza che negli esiti "alti" della Nouvelle Vague, da *Fino all'ultimo respiro* a *Tirate sul pianista* (*Tirez sur le pianiste*, 1960), gli stereotipi del *noir* non vengono rielaborati ma anzi riproposti un po' ingenuamente (si pensi al personaggio di *femme fatale*¹¹⁷), sebbene l'attenzione di Drach sia primariamente rivolta all'esplorazione intimistica della solitudine di Philippe (Philippe Mory) e del delicato rapporto instaurato con Margaretha (Christina Bendz). Come in quelle pellicole, tuttavia, la traccia finzionale non impedisce l'apertura di breccie documentarie che coincidono con i momenti esplorativi dello spazio urbano. In particolare ci sono quattro sequenze di peregrinazioni per la città che sono disposte a chiasmo: la prima e la quarta vedono Philippe camminare per Parigi da solo di giorno, e in esse la città assume un aspetto indifferente o apertamente ostile; nella seconda e nella terza, invece, Philippe si trova insieme a Margaretha di notte, e lo spazio urbano è connotato positivamente: la città riflette insomma fedelmente la parabola del personaggio, che dall'iniziale solitudine torna al medesimo sentimento, dopo l'illusione dell'amore di Margaretha. I maggiori motivi di interesse si riscontrano nella prima e nella quarta sequenza, che ci introducono allo spazio della capitale attraverso la visione eminentemente soggettiva di Philippe.

A differenza dei protagonisti di *Pantalaskas* o *Les dragueurs* che si muovono per Parigi inseguendo qualcosa (un interprete che sappia parlare lituano, o delle ragazze con cui flirtare), Philippe erra in una situazione di inazione forzata¹¹⁸ come Pierre de *Il segno del leone*: per lavoro fa infatti l'uomo-

rappresentazione «pittorresca» della zona popolare di Rue Mouffetard. Paragoni decisamente ingrati, e poco calzanti, rispetto a *Il segno del leone*.

¹¹⁵ Come nel caso di altri componenti del Groupe des Trente, quali Robert Ménégoz di cui si parlerà nella prossima sezione, il passaggio al lungometraggio di finzione non comporta affatto per il documentarista Paul Paviot (come per un Alain Resnais) il prodursi di uno sguardo nuovo e originale sui luoghi, in una fusione di elementi documentari e finzionali. Al contrario, l'uso degli esterni reali parigini è in *Pantalaskas* estremamente tradizionale, tecnicamente, stilisticamente e narrativamente. Vi si prediligono viste "prospettiche" dei monumenti turistici, e l'esibizione di aspetti "pittorreschi" dei quartieri popolari (la fiera di Aligre, le case diroccate del XII° *arrondissement*, le Halles, etc.); si rifugge qualsiasi contatto con la folla, qualsiasi apertura di carattere documentario, e anzi alcuni esterni sembrerebbero ricreati in *studio*.

¹¹⁶ Si parlerà a breve nel dettaglio del film (nota 180).

¹¹⁷ Il trucco, i gesti, le pose innaturali, gli abiti e gli oggetti di cui si circonda (compresa l'immancabile sigaretta)... Il personaggio di Madame Courtalès assume quasi una connotazione involontariamente caricaturale.

¹¹⁸ Come recita la voce over: «*Moi j'étais condamné à tourner à rond autour de moi, prisonnier de ma fatalité, noir parmi les blancs, et trajet au noir, et trajet partout*» («Io ero condannato a girare in tondo intorno a me stesso, prigioniero della mia fatalità, nero tra i bianchi, e percorso al buio, e percorso dappertutto»).

sandwich, ultima incarnazione del *flâneur* secondo Walter Benjamin¹¹⁹, e in questa veste lo vediamo nella prima passeggiata parigina; la seconda ha luogo in un'interminabile domenica di solitudine inquinata dai dubbi su Margaretha, nel giorno per eccellenza dell'inattività: come ricorda la voce over, «*les dimanches peuvent rendre fous*»¹²⁰. Il film è così caratterizzato da momenti nei quali l'azione si blocca, lasciando spazio a «situazioni ottiche e sonore pure», per dirla con Deleuze, al dispiegarsi di uno sguardo sulla città, il cui interesse agli occhi di Drach è reso evidente dalla durata stessa delle sequenze. Caratterizzate da un montaggio estremamente frammentato di piani molto diversi tra loro, con un esplicito rifiuto dei raccordi, esse alternano inquadrature soggettive e oggettive; queste ultime sono spesso composte in modo molto particolare, rivelando una componente quasi espressionista: angolazioni audaci, punti di vista anomali, inquadrature sghembe nelle quali gli edifici sembrano incombere minacciosamente sulla strada e sui passanti. Anche dal punto di vista luministico si cerca di giocare sui contrasti tra l'intensa luce solare dell'estate parigina e gli spazi in ombra, che sembrano quasi voler risucchiare Philippe, incombere su di lui; anche negli interni il regista dimostra una notevole attenzione ai contrasti luministici, in rispetto all'estetica del *noir*. Tale uso della luce acquisisce chiaramente una connotazione simbolica: se inizialmente Philippe cammina quasi al buio, guardando la città attraverso la visiera dell'enorme cartellone pubblicitario che indossa (un «*noir*» che fa un «*trajet au noir*», afferma la voce over a ricordare l'emarginazione anche razziale del protagonista), il suo sarà un vero e proprio percorso verso il buio “morale”. Una rapida notazione che ci interessa anche per l'uso dello spazio urbano: l'arricchimento economico di Philippe che va di pari passo con la sua corruzione morale¹²¹ si riflette nella paradigmatica polarizzazione geografica tra la misera mansardetta del Quartiere Latino e il XVI° *arrondissement* alto-borghese dove vive la *femme fatale*; i luoghi dell'amore apparentemente “puro” con Margaretha (straniera a Parigi, come lui) sono i soli spazi di “natura” che ancora sopravvivono nella «città tentacolare», non solo le classiche rive della Senna e il Canal St.Martin (iconografia tradizionalmente associata alle passeggiate degli innamorati), ma anche il Musée Grévin in cui i due ascoltano il rumore dei finti uccellini e l'Acquarium del Trocadéro, due ambientazioni che permettono inoltre al regista di giocare su effetti di carattere onirico. Nelle sequenze delle peregrinazioni di Philippe, Drach privilegia la Parigi più vecchia, medievale, quella dell'Ile de la Cité e una parte della Rive Gauche: le rive della Senna, Notre-Dame, la

¹¹⁹ Walter Benjamin, *Opere complete di Walter Benjamin, vol.9. I passages di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2000 (1^aed. Frankfurt am Main 1955), p.505.

¹²⁰ «Le domeniche possono rendere folli».

¹²¹ Il film è impregnato di un moralismo abbastanza lontano dalla libertà di costumi che la stampa esaltava nel contemporaneo cinema della Nouvelle Vague: il giovane Philippe vede infatti come una grave colpa il proprio rapporto con Madame Courtalès, che riesce a sedurlo solo grazie alle proprie arti da perfetta *femme fatale*.

Conciergerie, il commissariato in Quai des Orfèvres (tipica presenza del cinema poliziesco¹²²) con la finestra dalla quale si vedono i tetti parigini, il campanile di Saint-Germain-des-Près¹²³. Al di là dei monumenti, quello che vediamo sono soprattutto dettagli insignificanti, edifici diroccati, antiche stradine strette e stranamente deserte, in un Quartiere Latino guardato in modo totalmente diverso rispetto ai contemporanei film della Nouvelle Vague che ne rilevano la vivacità sociale e culturale, che ne fanno uno spazio dell'interazione per la *jeunesse*: esso diventa qui il teatro della solitudine del protagonista. Più che ricordare il *flâneur* baudeleriano dei *passages* e degli ampi *boulevards* di epoca haussmanniana, i vagabondaggi di Philippe si effettuano in spazi urbani che rimandano a una precedente tipologia di *flâneur*, non contemplata nella teorizzazione benjaminiana: il «gufo» de *Les Nuits de Paris* (1788-89) di Restif de la Bretonne, che si muove negli spazi oscuri e misteriosi, nelle strette e pericolose stradine dell'Ile St. Louis, in quel Medioevo che Haussmann ha tentato in seguito di cancellare dalla capitale¹²⁴. È insomma una “vecchia” Parigi quella che sembra divorare il martinicano, fatta di acqua e pietra (due motivi essenziali nella pellicola, quanto lo sono ne *Il segno del leone*), in qualche modo “derealizzata” come quella di Restif, grazie all'uso della musica, alle strane ombre, agli edifici sghembi, alle soggettive marcate come si dirà in modo assai particolare, all'assenza di raccordi che ricompongano uno spazio sconnesso, alla presenza di dettagli a volte non chiaramente decifrabili degli edifici. L'interesse per i luoghi in se stessi è confermato dalla presenza di numerosi campi vuoti, che precedono o seguono l'entrata in scena del protagonista.

Vi sono poi le vere e proprie soggettive, davvero molto numerose in *On n'enterre pas le dimanche* e chiaramente indicate da “marche” ben precise, quali l'angolazione (ad esempio quando il protagonista si trova in una posizione rialzata) o soprattutto la visione “ritagliata” attraverso la forma della visiera del cartellone pubblicitario, che diventa un po' il simbolo dell'esclusione di Philippe, cui è permesso di guardare ma non di partecipare a gioie e dolori del resto del mondo. Vi sono spesso degli zoom su particolari che attirano l'attenzione del giovane, dai *clochard* alle forme prosperose di una passante. Philippe non si sofferma a guardare i monumenti, ma al contrario insignificanti dettagli urbani, la cui selezione – a differenza che nelle inquadrature “oggettive” - risponde in qualche modo a intenti psicologizzanti, poiché si tratta di visioni che rimandano tendenzialmente alla solitudine del protagonista, che si rivede nell'emarginazione dei *clochard*,

¹²² Si pensi all'omonimo film di Clouzot *Legittima difesa* (*Quai des Orfèvres*, 1947) ma anche all'inizio di *Les mauvaises rencontres* di Astruc.

¹²³ Appaiono comunque anche monumenti assai più recenti, quali la Fontaine Saint-Michel oppure la statua di Apollinaire a Saint-Germain-des-Près.

¹²⁴ Il seminario frequentato presso la Summer School «Synopsis» (Università degli Studi di Siena), a cura del Prof. Laurent Darbellay (Università di Ginevra) è stata l'occasione di scoprire tipologie di *flâneurs* antecedenti a quello baudeleriano e da esso profondamente differenti: in particolare quelle che emergono dai romanzi di Restif de la Bretonne e di Balzac.

invidia la felicità delle coppie di innamorati sulle rive della Senna, focalizza oggetti del proprio desiderio sessuale inappagato. La voce over di Philippe ci accompagna peraltro durante tutto il film, filtrando ulteriormente la visione dello spazio urbano attraverso la sua soggettività dolorosa, con frasi talvolta assai esplicite quali (durante la seconda passeggiata solitaria, quando il rapporto con Margaretha è ormai avvelenato dai dubbi): «*Le dimanche la ville entière fuyait mon approche. Pourtant, je n'étais plus seule*»¹²⁵. Nella sequenza della prima camminata, inizialmente è la musica a prevalere ed essa ci trasmette un'inquietudine imprecisa nei riguardi della città; sarà l'intervento della voce over a darle un senso, facendocela interpretare alla luce della profonda solitudine della protagonista, costretto a erranze forzate in uno spazio del tutto indifferente alla sua presenza. Per concludere, il tipo di lavoro condotto da Drach sulle angolazioni "espressioniste" e sulla luce da *noir* che abbiamo descritto sembra allontanarlo, a livello stilistico, dalle scelte estetiche (peraltro fra loro così diverse) dei cineasti maggiori della Nouvelle Vague. Ciò che invece invita all'avvicinamento è da un lato la visione profondamente "soggettiva" attraverso la quale si configura lo spazio urbano; dall'altro il gusto per i tragitti di scoperta e per il far emergere uno sguardo indipendente dalla narrazione, che coglie dettagli urbani casuali, in un *décor* del tutto indifferente all'azione.

Dopo l'analisi specifica volta a far riscoprire l'uso dello spazio urbano nel film di Drach, torniamo alle riflessioni generali sulla città "personale" del cinema della Nouvelle Vague: al di là della ricorrenza dell'«ocularizzazione interna» di cui si è parlato, possiamo individuare altre caratteristiche che concorrono alla definizione di un intenso rapporto soggettivo fra personaggi e luoghi. Ad esempio la predilezione per elaborate «topografie emozionali»¹²⁶: si pensi ai percorsi del desiderio del cinema rohmeriano che – come si dice spesso – disegnano di volta in volta una vera e propria *Carte du Tendre*, iniziando con *La fornaiia di Monceau*. Oppure alla filmografia di Alain Resnais, con le opere parigine - *La guerra è finita* (*La guerre est finie*, 1966), che associa alle due figure femminili rispettivamente la Rive Droite e la Rive Gauche¹²⁷ - e non, dal binomio Hiroshima/Nevers di *Hiroshima mon amour* alla Boulogne-sur-Mer di *Muriel o il tempo di un ritorno* (*Muriel ou le temps d'un retour*, 1963), ambientazione che per le sue vicissitudini storiche diviene il simbolo della fragilità emotiva dei personaggi stessi e al contempo della loro incapacità di ricordare¹²⁸. Si potrebbe anche richiamare *I quattrocento colpi* con la sua dialettica tra gli interni

¹²⁵ «La domenica la città intera rifuggiva il mio approccio. Tuttavia, non ero più solo».

¹²⁶ Per il concetto di «topografia emozionale», cfr. Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni...*, cit.

¹²⁷ Lo rileva cfr. N.T.Binh, *Paris au cinéma...*, cit., p.153.

¹²⁸ Per l'analisi del ruolo della città in *Muriel*, si veda ad esempio Jean-Louis Leutrat, «*Ouvert pour cause d'inventaire*». *La ville dans les films d'Alain Resnais*, in Julie Barillet, François Heitz, Patrick Louguet, Patrick Vienne (a cura di), *La ville au cinéma*, Artois Presses Université, Arras 2005, pp.239-245.

della prigionia e gli esterni della libertà, pellicola nel quale la città di Parigi assume quasi un ruolo di madre sostitutiva, che provvede latte e acqua al bambino¹²⁹; oppure, per restare all'opera di Truffaut, ad esempio *La calda amante* (*La peau douce*, 1964) che disegna una sorta di topografia del provvisorio fra aeroporti e motel, che ben risponde al quadro emozionale descritto dal film. Come si è in parte già anticipato, vi sono in altri casi dei percorsi destinati a scuotere i paradigmi identitari dei protagonisti: si pensi a Cléo la cui erranza parigina le insegna a guardare in prima persona e non essere più solo oggetto di sguardo¹³⁰; la donna recupera una sorta di stato "naturale" del proprio essere ritrovando il nome di Florence all'interno non a caso di un parco (il Parc Montsouris). Anche quello di Pierre ne *Il segno del leone* è una sorta di percorso identitario, che non si attua però attraverso un movimento di apertura all'altro e di Incontro (come nel caso di Cléo) bensì tramite l'immersione entro il proprio Io, "forzata" da una città ostile e svuotata di presenze umane care al protagonista, per il quale «essere rinviato alla pietra [*pierre*] della città equivale a essere rinviato al suo essere»¹³¹.

Al di là dei casi di forti investimenti emozionali dei luoghi o cruciali valenze identitarie dei percorsi, potremmo ricordare più in generale che i personaggi privilegiano spesso nel cinema della Nouvelle Vague dei tragitti o dei quartieri piuttosto che altri, rispondendo a gusti e predilezioni soggettive, che vengono sovente esplicitati. Si pensi alla voce over di molto cinema rohmeriano, ma anche ai dialoghi di numerosi film anche di altri cineasti. Scegliere una zona, o un percorso piuttosto che un altro, non è quasi mai decisione indifferente: si tratta di un modo come un altro di affermare la propria individualità. Si potrebbe parlare, con Michel de Certeau, di una sorta di «enunciazione pedonale»:

L'atto di camminare sta al sistema urbano come l'enunciazione (lo *speech act*, ovvero l'atto locutorio) sta alla lingua o agli enunciati proferiti. Sul piano più elementare, questo ha in effetti una triplice funzione «enunciativa»: un processo di *appropriazione* del sistema topografico da parte del pedone (così come il locutore si appropria della lingua assumendola); è una realizzazione spaziale del luogo (così come l'atto locutorio è una *realizzazione* sonora della lingua); e infine implica dei rapporti fra posizioni differenziate, ovvero «contratti» pragmatici sotto forma di movimenti (allo stesso modo in cui l'enunciazione verbale è «allocuzione», ovvero «pone l'altro» di fronte al locutore e dà vita a contratti fra co-locutori)¹³².

¹²⁹ Mi riferisco ovviamente alla sequenza in cui Antoine ruba la bottiglia di latte e poi si sciacqua il volto alla fontana dei giardini dell'Église de la Trinité.

¹³⁰ Una tematica che ha particolarmente attratto, nell'opera di Varda, i *gender studies*: si legga ad esempio l'ampia sezione dedicata a Agnès Varda in Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*, Columbia University Press, New York 1996 (1^a ed. 1990), pp. 215 e segg.

¹³¹ Secondo l'interpretazione di Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague*, cit., p.100. La teorica propone un'analisi del percorso di Pierre come riscoperta della propria verità interiore, identificata con la capacità creatrice (si ricorderà che il personaggio è un compositore), e parla di una dialettica fra «immagine oggettiva» e «musica soggettiva» all'interno del film: si vedano le pp.87-109.

¹³² Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Lavoro 2005 (1^a ed. Paris 1980), p.151.

Il confronto proposto da Michel de Certeau fra atto del camminare e atto del parlare si sviluppa attraverso una serie di riflessioni, alcune delle quali verranno riprese in questo lavoro in rapporto all'analisi di *Place de l'Étoile* (1964) di Éric Rohmer. Quel che qui ci interessa sottolineare è la valenza espressiva individuale assunta dal gesto del camminare, a fronte di un sistema topografico prestabilito (allo stesso modo di quello linguistico): in molte pellicole della Nouvelle Vague, i percorsi dei personaggi nello spazio assumono la forza di un discorso soggettivo, diventano manifestazione della propria personalità.

Ciascuno dunque stabilisce un rapporto individuale con la città, la “parla” in modo diverso. Se si tratta di una constatazione che sottende a molto cinema della Nouvelle Vague, emergendo talvolta esplicitamente nei dialoghi o attraverso la voce over, vi sono poi opere di finzione dello stesso periodo che contengono al loro interno dei veri e propri “saggi soggettivi” sulla città. Non si tratta tanto di descrizioni topografiche “oggettive”, come quelle che aprono alcuni film rohmeriani, bensì di appunti personali, che uniscono dati da guida turistica e note private: delle sorte di diari di viaggio del protagonista all'interno della propria stessa città. Questi inserti assumono tendenzialmente nelle pellicole una loro autonomia, una cornice precisa (si tratta di lettere, racconti, sequenze di film nel film, fantasticherie etc.). A parlare è qui un personaggio inserito a pieno titolo in un contesto finzionale: che poi in alcuni casi egli costituisca un chiaro tramite per la voce autobiografica del regista, può essere esplicitato attraverso segnali rivelatori (quali la scelta di un personaggio di cineasta, oppure la presenza dell'autore stesso del film in qualità di interprete). Fra gli esempi più significativi mi sembra vi siano alcune sezioni di tre film non realizzati da registi che fanno parte a pieno titolo della Nouvelle Vague (sebbene Guy Gilles si presenti, come vedremo, consapevolmente quale una sorta di “erede”), ma che a maggior ragione testimoniano dunque la diffusione di un certo clima, teso all'espressione di un rapporto personale con i luoghi attraverso lo strumento cinematografico. Una è la sequenza iniziale de *La belle vie* di Robert Enrico, che si analizzerà nella prossima sezione, e che curiosamente sembra restituire in modo più paradigmatico dei film degli *auteurs* alcune caratteristiche della Parigi Nouvelle Vague; le altre sono due opere minori su cui vorrei soffermarmi in quanto rappresentative di una determinata atmosfera, e che è curioso riportare all'attenzione – almeno in rapporto al tema della città - dato il parziale oblio cui sono soggette: il cortometraggio *Marseille sans soleil* (1960) di Paul Carpita e *L'amour à la mer* (19??) di Guy Gilles. Cominciamo abbandonando per qualche momento il contesto parigino e dedicando alcune riflessioni alla Marsiglia di Paul Carpita.

Carpita è stato addirittura definito, forse sull'onda dell'euforia del ritrovamento dopo trent'anni del precedente cortometraggio *Les rendez-vous des quais* (girato nel 1953)¹³³, l'«anello mancante tra Neorealismo e Nouvelle Vague», che ha cercato prima di Godard di «conciliare le acquisizioni del Neorealismo e l'eredità del cinema sovietico»¹³⁴. Le due influenze sono chiaramente percepibili in *Marseille sans soleil*, che come la Nouvelle Vague si muove su un solco originariamente aperto dal neorealismo – poi ampliato attraverso nuove tecniche e strategie - in termini produttivi e realizzativi: basso budget, esterni reali, attori non professionisti, un gusto per l'improvvisazione in fase di riprese; d'altro canto, si delineano nel film degli interessi di carattere sociale tendenzialmente estranei ai cineasti della Nouvelle Vague. Limitatamente ad alcune sequenze, si riscontra la citata influenza del cinema sovietico sul piano stilistico, che porta a tratti *Marseille sans soleil* in direzione lontana dalle pellicole di cui ci stiamo occupando; in altri momenti del film, al contrario, le vicinanze alla Nouvelle Vague sono tangibili e si colgono in modo particolare proprio nello sguardo posato sullo spazio urbano. Al di là degli esiti estetici, *Marseille sans soleil* colpisce per la dose di investimento personale del cineasta, che ricorre per quest'opera di finzione a un trasparente alter ego: un regista che sta girando – seguendo i metodi realizzativi dello stesso Carpita, come l'apertura all'improvvisazione durante il *tournage* e il ricorso a *équipes* minime – un documentario su Marsiglia, l'amatissima città d'origine dell'autore. Inizialmente, assistiamo alla fase di riprese, guardando molto spesso con gli occhi del regista Jean-Pierre (Pierre Dorrel) attraverso delle soggettive; poi, seguiamo alcuni personaggi alla proiezione dell'opera finita. Se nella prima parte ci accompagna il commento fuoricampo dell'attrice del film di Jean-Pierre, Monique (Betty Pascal), nelle sequenze appartenenti al “film nel film” è la voce over dello stesso Jean-Pierre che, con grande veemenza, si scaglia contro i *clichés* che affliggono la rappresentazione cinematografica di Marsiglia come località turistica baciata dal sole (da qui il titolo). In *Marseille sans soleil* si prediligono al contrario un'iconografia del lavoro, dal porto alle fabbriche, e le inquadrature nebbiose, favorite dall'ambientazione autunnale, per la descrizione della «*Marseille de tous les jours*» (come afferma la voce over del personaggio). Jean-Pierre intende, a detta di Monique, «*fouiller les entrailles de leur ville*»¹³⁵; la sua, afferma la ragazza, non è tuttavia un'improvvisazione, poiché egli è in realtà guidato dai ricordi della propria infanzia, trascorsa (come quella di Carpita) nei quartieri vecchi della città. La voce fuoricampo di Jean-Pierre all'interno del proprio film si indirizza rabbiosamente a una Marsiglia «umiliata» da un certo

¹³³ Ritrovato alla fine degli anni Ottanta presso gli Archives Françaises du Film di Bois d'Arcy, e distribuito in sala nel 1990. *Les rendez-vous des quais*, documentario dedicato alla protesta dei *dockers* di Marsiglia contro la guerra d'Indocina, venne sequestrato dalla polizia durante la prima proiezione e scomparve così a lungo dalla circolazione.

¹³⁴ Fabrice Barbaro, *Le chaînon manquant*, in «Cahiers du cinéma» n.428, febbraio 1990, p.46. Carpita è accostato alla Nouvelle Vague in Raymond Borde, Freddy Buache, Jean Courtelin, *Nouvelle Vague*, cit. Per avere informazioni sulla vita del cineasta, è possibile consultare il sito curato dal figlio, <http://pagesperso-orange.fr/paul.carpita/>

¹³⁵ «Perlustrare le viscere della loro città».

cinema, e si esprime sempre in prima persona, istituendo letteralmente un dialogo con la città. Se il didascalismo e l'insistenza di tale commento fuoricampo penalizzano *Marseille sans soleil*, il tipo di approccio allo spazio urbano descritto dal film la dice lunga sul clima diffuso, tendente da un lato all'esplorazione di una città – lo si dirà - «autentica», in polemica contrapposizione agli stereotipi del cinema precedente, dall'altro all'introspezione soggettiva indotta dal profondo legame emozionale tra luogo e personaggio (trasparente alter ego del regista).

Per trovare un produttore per il suo esordio nel lungometraggio *L'amour à la mer*, Guy Gilles¹³⁶ simula inizialmente di voler girare quattro distinti cortometraggi: anche a tale stratagemma si deve forse la struttura del film, che presenta delle sezioni potenzialmente autonome quali il racconto di Guy (interpretato dallo stesso cineasta) al protagonista Daniel (Daniel Moosmann) relativo al proprio approdo a Parigi, e la descrizione più in generale dei suoi sentimenti nei riguardi della città. Al di là di questo lungo segmento, forse il più suggestivo de *L'amour à la mer*, anche altre parti dell'opera mantengono una propria "autonomia": penso in particolare agli scambi di lettere di Daniel e Geneviève (Geneviève Thénier), quando i due si trovano lontani, l'uno a Brest e l'altra a Parigi. La prima lettera di Daniel da Brest, cui corrisponde un'altra sequenza di notevole durata, mescola componenti saggistiche e appunti intimi nella descrizione della città: egli si serve inizialmente di un opuscolo turistico, di cui legge alcune parole con tono impostato, mentre da un certo momento in poi comincia a descrivere (con l'intervento della musica, e di una nuova voce maggiormente espressiva che sembrerebbe quella del regista stesso) le proprie impressioni sulla vita a Brest. Sotto la voce over, scorre un montaggio frammentato di campi vuoti, preferibilmente fissi, che spaziano dal campo lungo al dettaglio e che mostrano una particolare cura di carattere fotografico: talvolta maggiormente illustrativi, talvolta invece meramente evocativi, basati sulla ricerca di valori formali e sulla produzione di suggestioni. Sembra di assistere a un «documentario impressionista» di Reichenbach: non andrà dimenticato difatti che Gilles fu il montatore di diverse pellicole del cineasta; al suo esordio nel lungometraggio, egli inserisce dunque delle sezioni di carattere documentario sulla città, impregnate del medesimo gusto per il dettaglio insolito e poetico. Le investe però, al contempo, di tutto il portato emotivo legato alla soggettività del personaggio, disegnata attraverso l'ispirazione delicata e malinconica del cineasta, influenzata probabilmente dal

¹³⁶ Il nome di Guy Gilles è inserito nella lista di esordienti contenuta nei «Cahiers du Cinéma» n.138, dicembre 1962, con questa dicitura: «Il beniamino di questo dizionario, arrivato al cinema con il 16 mm gonfiato» (p.69). Proviamo a tracciare brevemente la rete di relazioni che lo connette alla Nouvelle Vague. Il cineasta ha conosciuto in Algeria Claude de Givray, che gli ha offerto una parte nel suo *Tire-au-flanc* (1961) e gli ha presentato Pierre Braunberger, il quale ha in seguito prodotto alcuni cortometraggi di Gilles tra cui *Paris, un jour d'hiver* (1965). Gilles è stato montatore di alcuni film di François Reichenbach e assistente sul set di *La lussuria* (*La luxure*, 1962) di Jacques Demy. Fra gli interpreti de *L'amour à la mer*, vi è anche Jean-Claude Brialy, mentre successivamente lavorerà con lui Macha Méril, voluta da Gilles dopo averla vista in *Una donna sposata* di Godard. Per informazioni sulla vita del regista, interviste e rassegne stampa è possibile consultare il sito internet www.guygilles.com, oppure guardare il documentario girato dal fratello di Gilles, Luc Bernard, dal titolo *Lettre à mon frère, Guy Gilles, cinéaste trop tôt disparu* (1999).

cinema di Jacques Demy (non si dimentichi che Gilles fu assistente sul set di uno dei film più personali di Demy, *La lussuria, La luxure*, 1962); anche la scelta iconografica di Brest rimanda alle varie Nantes, Cherbourg, Rochefort delle pellicole di Demy¹³⁷, città portuali segnate dal desiderio di evasione e dalla tensione verso un altrove - che nel caso di Daniel, è evidentemente la Parigi verso cui egli prova tanta nostalgia.

È assai eloquente il fatto che il *pendant* del “saggio soggettivo” di Daniel su Brest, consacrato a Parigi, non sia effettuato specularmente da Geneviève in una delle sue lettere bensì, come si è anticipato, dall’amico di Daniel, Guy, interpretato dallo stesso cineasta (a riprova, anche, di come il cinema della Nouvelle Vague privilegiasse decisamente il «maschile singolare»). Il racconto che il personaggio effettua del proprio arrivo a Parigi ha un andamento maggiormente narrativo rispetto alla lettera su Brest: tuttavia, più che descrivere eventi, privilegia le sensazioni di Guy e l’evoluzione del suo rapporto «amoroso»¹³⁸ con la città; alle inquadrature nelle quali è presente il personaggio, qui più numerose rispetto al segmento su Brest, si alternano i campi vuoti, spesso fissi, composte secondo il medesimo gusto per la cura fotografica e la scelta di dettagli insoliti. Nei due “saggi” su Brest e su Parigi la voce over dei due personaggi sembra rivendicare la volontà di tracciare una visione personale, a fronte dei *clichés* veicolati dall’opuscolo su Brest ma anche di quelli che infestano i «*petits bourgeois qui regardent la télé en rentrant du boulot*»¹³⁹, che Guy accusa di non conoscere realmente Parigi. Mi sembra interessante ricordare il documentario girato da Guy Gilles l’anno successivo, *Paris, un jour d’hiver* (1965), prodotto da Pierre Braunberger e esplicitamente volto a ritrarre una Parigi quotidiana, invernale, in polemica contrapposizione alla visione dei turisti che - afferma la voce over con una certa acrimonia - se dovessero vivere davvero nella città che hanno ammirato, non sarebbero neppure in grado di riconoscerla. La lotta contro gli stereotipi nella rappresentazione della capitale, ne *L’amour à la mer* (non limitatamente al “saggio soggettivo”, ma lungo tutto il film) come anche in *Paris, un jour d’hiver*, non è ovviamente affidata solo all’intervento della voce over ma, principalmente, al lavoro sulle immagini, che impiega le medesime strategie “anti-*cliché*” nell’opera di finzione e nel documentario. Si privilegiano infatti i dettagli anonimi della città “vissuta”, con un gusto nell’esibire luoghi poco attraenti (dalla stazione, ai vecchi edifici con i muri scrostati), e si sceglie un’ambientazione autunnale o invernale (rivendicata dal titolo stesso del documentario) che viene enfatizzata dalle continue inquadrature degli alberi spogli o di spazi immersi nella nebbia. I monumenti celebri della capitale sono talvolta

¹³⁷ Rispettivamente in *Lola, donna di vita* (*Lola*, 1961) e nei successivi *Les parapluies de Cherbourg* e *Josephine* (*Les demoiselles de Rochefort*, 1967); in quest’ultimo è curioso ricordare che interpreterà un piccolo ruolo anche quella che era stata l’attrice protagonista de *L’amour à la mer*, Geneviève Thénier.

¹³⁸ Come recita la voce over di Guy assai didascalicamente: «*L’amour de Paris, ça ne s’explique pas, c’est comme l’amour tout court*» («L’amore di Parigi non si spiega, è come l’amore *tout court*»).

¹³⁹ «Piccolo-borghesi che guardano la televisione rientrando dal lavoro».

mostrati, ma sembra che il cineasta intenda espressamente frustrare qualsiasi tentazione di *cliché*: la Tour Eiffel o il Sacré-Coeur appaiono solo malamente attraverso strette fessure (quando Guy osserva la Tour dalla finestrella, sulla tromba delle scale) o, più spesso, divengono *silhouette* difficilmente distinguibili a causa della densa nebbia. Per concludere, mi sembra interessante riscontrare come due piccoli film tanto lontani per stile e contesto di produzione, e all'epoca passati quasi inosservati, quali *Marseille sans soleil* e *L'amour à la mer* dimostrino la stessa, pressante volontà di offrire una rappresentazione della città che nasca da un'osservazione personale, soggettiva, e che sia in grado proprio per questo di contrastare gli stereotipi diffusi, che i cineasti sembrano sentire il dovere di combattere con ogni mezzo. Le analisi dei due film, che testimoniano dell'esistenza di una sorta di "aria del tempo" nel particolare rapporto che lega in questo momento il giovane cinema francese alla città, ci hanno permesso di anticipare implicitamente delle riflessioni cui arriveremo a brevissimo, relative al desiderio di «autenticità» proprio del cinema della Nouvelle Vague.

Tornando alle constatazioni generali, si può rilevare che sia in *Marseille sans soleil*, che ne *La belle vie* e *L'amour à la mer*, le immagini della città si colorano di una tinta soggettiva grazie all'intervento della voce over, che fornisce informazioni "oggettive" sui luoghi ma che stila soprattutto una sorta di diario in prima persona, finalizzato a parlare del proprio rapporto individuale allo spazio urbano. Questo ci spinge a proporre qualche riflessione sull'uso della voce over anche nei film della Nouvelle Vague in senso stretto, relazionandola al tema della città.

È noto il ruolo essenziale della voce fuoricampo negli adattamenti letterari realizzati dai cineasti della Nouvelle Vague, ma anche dai registi da essi presi a modello per questa pratica (da Sacha Guitry a Jean-Pierre Melville, da Robert Bresson a Alexandre Astruc). Si può davvero parlare di «una certa tendenza del cinema francese» che non cerca di nascondere, ma al contrario di esibire, la derivazione letteraria della pellicola, riproponendo appunto attraverso la voce over lunghi brani della prosa originale¹⁴⁰. Geneviève Sellier dal canto suo evidenzia la rilevanza del mediometraggio *La tenda scarlatta* (*Le Rideau cramoisi*, 1953) di Alexandre Astruc e del suo onnipresente commento over, nell'«installa[re] la prima persona del maschile singolare come l'istanza d'enunciazione del cinema moderno, in una tonalità molto marcata dal romanticismo»; a differenza che nel cinema popolare degli anni Quaranta e Cinquanta infatti, nei quali era ugualmente tipica la presenza di un personaggio-narratore maschile, nel film di Astruc «il carattere sovrano dell'istanza narratrice, detentrica esclusiva della parola, è senza precedenti nel cinema francese di finzione, a parte *Le Roman d'un tricheur* [*Il romanzo di un baro*] di Guitry (1936), che Truffaut incoronò

¹⁴⁰ Giorgio Tinazzi, *Parole di tendenza*, in Ivelise Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia 2002, pp.113-120.

giustamente come suo maestro in una celebre prefazione» (anche se forse, aggiungiamo noi, andrebbe ricordato anche l'esempio di Melville¹⁴¹). Continua Sellier:

Il cambiamento si situa allo stesso tempo nell'istanza d'enunciazione («l'autore») che rivendica ormai la sua soggettività contro l'invisibilità della scrittura classica, e nel modo di costruzione dei personaggi, che rileva meno della logica demiurgica del romanzo balzachiano che di un'empatia romantica con un alter ego a partire dal quale si costruisce il punto di vista del film¹⁴².

Sulla scia delle parole di Sellier, possiamo ricordare come la voce fuoricampo – anche nel caso dei film che non derivino da testi letterari – sia una delle forme attraverso le quali si costruisce il punto di vista del film, a partire da un personaggio che nel cinema della Nouvelle Vague rappresenta spesso l'alter ego del regista. Si legga questa affermazione di Truffaut:

C'è un tipo di film che mi tocca e sono i film con il commento: per esempio, *Les enfants terribles*, *Le roman d'un tricheur*, *Le journal d'un curé de campagne*. È come se il regista si rivolgesse direttamente a me, si confidasse con me mentre sto seduto nel buio della sala¹⁴³.

La voce over può dunque condurci a una più forte identificazione con il punto di vista del protagonista, che spesso - è questa la principale novità della Nouvelle Vague – funge da intermediario nel dialogo fra l'*auteur* e lo spettatore: ciò può concernere anche il rapporto agli spazi, la loro apprensione “empatica” attraverso una soggettività definita¹⁴⁴. In altri casi, lo si vedrà, la voce fuoricampo assume tonalità maggiormente distaccate, documentarie, volte al contrario a descrivere “oggettivamente” i luoghi come nel rohmmeriano *Place de l'Étoile*. Anche il commento over, dunque, si può ripercuotere in modi diversi sul rapporto istituito dal film con la città, seguendo i due poli di quella dialettica tra immersione nell'«io» e tensione verso la scoperta del reale che caratterizza il cinema della Nouvelle Vague; conclusa (ma non certo esaurita) la riflessione sul primo, ci dedicheremo nel prossimo paragrafo a quella sul secondo.

¹⁴¹ Con *Il silenzio del mare* (*Le silence de la mer*, 1949).

¹⁴² Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, cit., pp.75-76.

¹⁴³ Intervista a cura di Don Allen in «Sight & Sound» n.4, 1979, citata in Giorgio Tinazzi, *Parole di tendenza*, cit, p.119.

¹⁴⁴ Si pensi per esempio ad alcuni film rohmmeriani quali *La fornacia di Monceau* o *L'amore il pomeriggio*, oppure all'ampiamente analizzato *On n'enterre pas le dimanche* di Drach.

1.3. Alla ricerca dell'«autenticità»

Si è parlato, per il cinema della Nouvelle Vague, di un movimento «dalla camera alla strada, dalla preoccupazione di sé alla scoperta dei rumori della città». La doppia tensione verso l'immersione nell'io e verso l'esplorazione del mondo, comune al modello rosselliniano di *Viaggio in Italia*, si realizza secondo forme che obbediscono ad un imperativo stabilito dai futuri cineasti nella loro veste di critici ai «Cahiers»: quello dell'«autenticità».

Almut Steinlein ha definito in un ampio studio il ruolo di questa nozione nella concezione che la Nouvelle Vague ha di se stessa. Si tratterebbe di una sorta di postulato formulato già negli scritti critici dei futuri registi, che contrappongono alla perfezione tecnica della tradizione della «qualità» la necessità di un nuovo cinema basato da un lato sulla sincerità personale e dall'altro sul “realismo”: il solo «capitale» che i giovani cineasti, privi di qualsiasi esperienza acquisita con il tanto vituperato apprendistato, potevano far valere¹⁴⁵. Si ricordi il celebre rimprovero rivolto da Godard ai cineasti della vecchia generazione, in occasione dell'annuncio della presentazione de *I quattrocento colpi* al Festival di Cannes:

Non possiamo perdonarvi di non aver mai filmato delle ragazze come noi le amiamo, dei ragazzi come noi li incrociamo tutti i giorni, dei genitori come noi li disprezziamo o li ammiriamo, dei bambini come ci stupiscono o ci lasciano indifferenti, in breve, le cose così come sono. Oggi, si dà il caso che noi abbiamo riportato la vittoria¹⁴⁶.

I cineasti della Nouvelle Vague nel momento in cui passano dietro alla macchina da presa rivendicano il fatto di esprimersi in modo «autentico», individuale e originale rispetto ai registi della «qualità». Per questo, impiegano nelle proprie opere di esordio quelle che Steinlein definisce «strategie di autenticazione [autentification]», diverse nel caso di ciascuno dei cinque cineasti maggiori, che poi tenderà a riutilizzarle nel corso della propria produzione successiva.

Elenchiamole rapidamente: dall'«autenticazione referenziale», cioè un'estetica della «trasparenza» (di ascendenza baziniana) sulla realtà rappresentata ne *Il segno del leone* e *Le Beau Serge*, all'«autenticità espressiva» (cioè la trasparenza sulla figura dell'autore, ottenuta attraverso strategie che simulano l'espressione alla prima persona) ne *I quattrocento colpi*; dalla trasparenza sulla

¹⁴⁵ Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague*, cit., pp.19-20. A proposito del tentativo dei critici-cineasti di ridurre lo spazio simbolico della tecnica, in favore di una mitologia del genio e dell'originalità, si veda Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur...*, cit.

¹⁴⁶ Jean-Luc Godard, *Truffaut représentera la France à Cannes avec Les 400 coups*, originariamente apparso in «Arts» n.719, 22 aprile 1959, e ripreso in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome I (1950-1984)*, a cura di Alain Bergala, Cahiers du Cinéma, Paris 1998 (1^aed. 1985), pp.193-195. Il passo è citato anche in Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague*, cit., p.18.

rappresentazione stessa, perseguita in *Fino all'ultimo respiro*, per cui il cineasta interroga la possibilità di una scrittura «autentica» nella piena consapevolezza di essere erede di un passato cinematografico, alla scelta di far partecipare lo spettatore stesso al lavoro creativo in *Paris nous appartient*, nel quale Rivette concede al fruitore grande libertà di interpretazione, la possibilità di effettuare diverse letture¹⁴⁷.

Quello che è essenziale ritenere della lettura di Steinlein è l'accento sulla nozione di «autenticità» come nuova espressione individuale e originale, che porta alla lotta contro gli stereotipi rappresentativi del cinema precedente: questo si ripercuote ampiamente nella composizione della città, che si effettua secondo modalità, quali l'uscita dagli *studios*, chiaramente dettate – oltre che da ragioni economiche - dall'intenzione di rompere con le forme codificate. Tra le strategie di «autenticazione» individuate da Steinlein, ci interessano particolarmente per quanto riguarda la rappresentazione dello spazio urbano la prima e la seconda (della quale abbiamo già, di fatto, parlato nel paragrafo precedente), a mio avviso le maggiormente diffuse nell'opera dei numerosi esordienti, anche se si farà un rapido cenno anche alla terza in rapporto a *Fino all'ultimo respiro*. Se l'«autenticità referenziale» è un obiettivo dichiarato del cinema rohmeriano, sembra che – per quanto riguarda la composizione della città – tentino di simularla anche diversi film o singole sequenze girate da altri cineasti, e non si dimentichi come, nella vulgata sul rapporto tra Nouvelle Vague e *décors* urbani, proprio questo elemento venga sovente indicato come il principale fattore di originalità – e dunque «autenticità» espressiva¹⁴⁸ - rispetto al cinema precedente, accusato di non rappresentare adeguatamente il mondo contemporaneo. Valutiamo dunque attraverso quali strategie si cerca di delineare, in molto cinema della Nouvelle Vague, un'immagine della città che aspira a raggiungere forme di «autenticità referenziale».

In primo luogo va ovviamente ricordata la scelta, dettata innanzitutto da fattori di budget ma orgogliosamente rivendicata a livello estetico, di girare al di fuori dagli *studios* e addentrarsi nella città “reale”, contemporanea, per esplorarla come per la prima volta. È questa la dimensione del rapporto fra la Nouvelle Vague e la città che più risente della forza dell'esempio neorealista, che prima del giovane cinema francese aveva azzardato l'uscita dagli *studios* per un intreccio altrettanto incalzante di motivazioni pratiche ed estetiche. Alcuni registi della Nouvelle Vague sembrano credere nelle potenzialità di una sorta di rappresentazione “trasparente” (discendente da una certa interpretazione delle teorie bazinane) dello spazio urbano (in particolare, lo si è detto, Rohmer); altri invece – si pensi in particolare al cinema godardiano – fondono materiali di natura

¹⁴⁷ Si veda per un rapido riepilogo *ivi*, pp.21-22, e poi nel dettaglio i capitoli dedicati ai singoli film.

¹⁴⁸ Steinlein si riferisce a una serie di studi che definiscono l'innovazione come il valore essenziale della concezione moderna dell'arte, in contrapposizione all'ideale di un canone formale immutabile, che in epoca classica portava a condannare l'orientamento verso la novità. Dunque un'espressione «autentica» in senso moderno del termine andrà intesa in primo luogo come «in rottura con le forme estetiche divenute classiche o convenzionali». *Ivi*, pp.37-38.

squisitamente documentaria con elementi eterogenei che rimandano a una realtà seconda, dichiaratamente “falsa”, cinematografica, come nel caso di un testo cardine quale *Fino all'ultimo respiro*, del quale si ricorderanno a breve le tensioni conflittuali che ne fanno la forza e la modernità.

Proviamo a riproporre alcuni elementi ormai assodati nella tradizione critica sulla Nouvelle Vague, soprattutto attraverso la versione di Jean Douchet. Il *décor* non costituisce più nelle pellicole dei giovani cineasti un banale sfondo all'azione, né una cornice simbolica piegata alle esigenze della definizione di un'atmosfera. Quand'anche i film si rivelino ricchi di simboli – si pensi solo al percorso infernale de *Il segno del leone* – permane sempre una sorta di «indifferenza» dell'ambiente all'azione narrata, ed esso diviene così uno spazio autonomo, teatro di uno sguardo non finalizzato al racconto. Quello della Nouvelle Vague è del resto, per non proporre che qualche rapido riferimento teorico, il cinema che per eccellenza (insieme al precedente neorealista) conosce la deleuziana crisi dell'«immagine-azione» e l'originarsi di «situazioni ottiche e sonore pure»; se Deleuze parla di *balade*, Rohmer afferma, in rapporto al proprio film d'esordio, che esso «non è che una grande *promenade*»¹⁴⁹.

Gli eroi entrano in conflitto con il *décor*, gli devono «imporre il loro marchio, impadronirsene»¹⁵⁰. In tal senso è esso stesso un personaggio, al quale il protagonista si confronta: se, come si è detto, è attraverso il suo punto di vista soggettivo che abbiamo spesso (si è detto, non sempre) accesso allo spazio, quest'ultimo è anche agli occhi dell'eroe un'entità indipendente, avente una propria esistenza al di là dell'azione narrata; se quella che emerge nei film della Nouvelle Vague è una soggettività «romantica», secondo l'interpretazione proposta da Geneviève Sellier, difficilmente il paesaggio è romanticamente uno specchio dell'anima. Il principio – non sempre rispettato - che si vorrebbe in qualche modo sottinteso alle riprese al di fuori degli *studio* è quello della sottrazione dell'elemento scenografico al controllo totalizzante del regista, responsabile – ad esempio nei film del «realismo poetico» – della fusione di *décors* e personaggi in un'insieme profondamente armonioso. Il regista-sceneggiatore della Nouvelle Vague è invece investito dal “mandato” elaborato in sede critica dai «Cahiers» di far muovere i personaggi - da lui creati secondo i dettami dell'«autenticità» espressiva - in spazi altrettanto «autentici» nel loro pre-esistere all'intenzione poetica, nella loro intrinseca incontrollabilità.

Si sente in modo forte, in alcuni registi, il disinteresse - a tratti – verso il racconto e il desiderio di esplorare la città, di posare il proprio sguardo sui luoghi e sui volti dei cittadini, aprendo faglie documentarie all'interno del tessuto finzionale. L'«autenticità referenziale» delle *location* è

¹⁴⁹ Éric Rohmer, *Trajets* (1985), in Lise Grenier (a cura di), *Cités-Cinés*, cit., p.334.

¹⁵⁰ Joël Magny, *Paris et la Nouvelle Vague*, cit., p.132.

garantita dall'esibizione della loro "incontrollabilità", esplicitamente rimarcata dalla scelta di salvaguardare al montaggio gli sguardi in macchina dei passanti, anzi talvolta di ricercarli espressamente. I volti vengono osservati uno a uno, in una dialettica di scoperta dell'altro e instaurazione di un legame empatico che familiarizza lo spazio urbano, abitato non da masse anonime ma da singoli individui. Piani di questo genere costellano fra gli altri i film di Varda e Rohmer, o un *Donne facili* (*Les bonnes femmes*, 1960) di Chabrol, ma anche pellicole decisamente "minori" quali il già citato *Les aventures de Salavin* di Granier-Deferre; Godard ne è il poeta, che non manca di far recitare ai suoi personaggi dei brani talvolta lirici che evocano un'esperienza di profondo contatto umano. Basterebbe ricordare la voce fuoricampo di Charlotte (Macha Méril) che vagando per Parigi, in *Una donna sposata* (*Une femme mariée*, 1964), osserva i passanti e afferma che vorrebbe sapere tutto della gente per strada, conoscere tutti. O meglio ancora la citazione di Louis Aragon che accompagna la sequenza di *Bande à part* all'interno del metrò¹⁵¹, recitata da Odile (Anna Karina) che scruta i volti dei suoi compagni di viaggio:

Ce qu'on fait de vous, hommes, femmes, / O pierres tendres tout usées, / Et vous d'apparence brisée / Vous regardez m'arracher l'âme. (...) / Je l'ai connu ce sentiment, / J'y crois aussi moi, par moments. / J'y crois aussi je vous l'avoue / A n'en plus croire mes oreilles. / Ah ! je suis bien votre pareille, / Ah ! je suis bien pareille à vous. / A vous comme le grain de sable, / Comme le sang toujours versé, / Comme les doigts toujours blessés, / Ah ! Je suis bien votre semblable¹⁵².

Sulla frase «vous regarder m'arracher l'âme» Odile guarda in macchina, ad appellare lo spettatore a prendere parte alla sua riflessione; oltre alle inquadrature all'interno del metrò, ve ne sono due in esterni, di una donna seduta ad un caffè *en terrasse* e di un barbone per terra.

Si sente in qualche modo l'ombra lunga della poesia baudeleriana, dell'ebbrezza provocata dall'immedesimazione nella folla, dall'incontro fulmineo con la celebre «passante». Ma soprattutto, si ritrova lo spettro visivo del cinema delle origini – amatissimo, com'è noto, dai critici dei «Cahiers» - unito ad un interesse verso l'uomo caratteristico del cinema moderno, di un modello quale il *Viaggio in Italia* rosselliniano, che stabilisce la dimensione del viaggio quale metafora del moderno cinematografico, dell'apertura all'altro come veicolo di esplorazione autobiografica¹⁵³.

¹⁵¹ Viene in mente il noto passo simmeliano relativo alla preponderanza del senso della vista rispetto a quello dell'udito negli abitanti delle metropoli, causato secondo il teorico proprio dallo sviluppo dei mezzi di trasporto pubblici, all'interno dei quali per la prima volta gli uomini si trovano costretti a guardarsi reciprocamente a lungo, senza parlare. Il brano è riportato anche da Benjamin in rapporto al *flâneur*: Walter Benjamin, *Opere complete di Walter Benjamin*, vol.9. *I passages di Parigi*, cit., p.484.

¹⁵² La citazione è riportata in Barthélemy Amengual, *Bande à part de Jean-Luc Godard*, cit., pp.37-39.

¹⁵³ Si legga ad esempio il capitolo dedicato a *India* (1957) di Rossellini in Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993.

Le audacie tecniche di molto cinema della Nouvelle Vague, spesso ereditate dal *réportage*, come l'uso della macchina da presa nascosta, permettono ai cineasti di infiltrarsi indisturbati nello spazio urbano e cogliere queste immagini che esibiscono apertamente il proprio essere "rubate", il che le dota di fatto di quella patina di «autenticità referenziale» ricercata dagli autori. L'"invasione" del suolo cittadino, favorita dall'avvento delle nuove tecnologie leggere e - da un certo momento in poi - dalle nuove tecniche di registrazione del sonoro, doveva essere percepita dalla stessa popolazione, se si vuol credere agli sketch comici in *Confetti al pepe* (*Dragées au piovre*, 1963) di Jacques Baratier o *Brigitte et Brigitte* di Luc Moullet. In una sequenza del secondo film, una giovane mette in guardia l'altra - al grido di *Attention, cinéma!* - da un operatore che tenta goffamente di nascondersi, mentre il principale bersaglio comico di Jacques Baratier - al di là delle gustose parodie di altri autori quali Antonioni - è soprattutto il nuovo cinema francese, dalla Nouvelle Vague al *cinéma-vérité*¹⁵⁴, i cui accolti imbracciano la cinepresa come un fucile. La pellicola trasmette bene la sensazione di euforia provata dai giovani improvvisati cineasti, che si mettono a cantare allegramente una canzoncina dal titolo «*J'ai ma caméra*», dopo che un altro personaggio si è rivolto a loro con le parole: «Parigi è vostra!».

La città non è più solo un elemento di narrazione, ma un dato di scoperta, con il recupero in alcune sequenze di quella vocazione al «guardare» anziché (o oltre che) al «narrare» - che caratterizzava ad esempio i film delle avanguardie storiche (nei riguardi delle quali i «Cahiers du cinéma» avevano com'è noto una posizione critica ambigua). Si potrebbe a lungo riflettere sugli effetti che gli inserti documentari provocano sul racconto, all'interno di un cinema - come quello della Nouvelle Vague - che continua a privilegiare la forma finzionale. Anche quando si servano di meccanismi di genere, griglie finzionali "forti" per eccellenza, i film della Nouvelle Vague tendono spesso, com'è noto, a scombinare le carte, rilavorando le regole narrative dall'interno; per l'argomento del nostro studio è interessante rilevare come, in pellicole quali *Fino all'ultimo respiro* o *La donna è donna*, la configurazione della città obbedisca a una doppia esigenza: da un lato riproporre gli stereotipi rappresentativi del genere, dall'altro andare alla scoperta della città "reale". Il film con Anna Karina rappresenta, si sa, il curioso tentativo di girare una sorta di anomalo *musical*, tradizionale genere "da studio"¹⁵⁵, ambientandolo nel quartiere popolare della Porte-Saint-Denis, con parziali riprese in

¹⁵⁴ Anche se la visione del film è in sé assai eloquente in tal senso, può essere d'ausilio la lettura di Frédéric Hardouin, *Jacques Baratier L'aventure cinéma*, Nouveau Monde, Paris 2005, pp.112-115.

¹⁵⁵ Anche *Les parapluies de Cherbourg* di Demy è, com'è noto, una sorta di musical ambientato in esterni reali: si tratta tuttavia di un caso assai diverso dal film di Godard, poiché tra l'altro i *décors* vengono fatti dipingere di rosso dal regista provocando un intenzionale effetto di "falsità". L'universo poetico di Demy dimostra la profonda nostalgia, ammessa dal cineasta stesso (ad esempio all'interno della trasmissione televisiva *La Nouvelle Vague par elle-même*, 1964), nei riguardi delle riprese in studio, cui egli non ricorse in molti casi per ragioni unicamente di carattere economico.

esterni reali sui passanti (André S. Labarthe parla di « Lumière nel 1961 »¹⁵⁶). Mentre il primo lungometraggio di Godard, com'è noto, costruisce la città secondo due differenti binari. Da un lato, essa “serve” il genere provvedendo un’ambientazione stereotipica: si riprendono luoghi e motivi urbani caratteristici del *noir* (dalla sala cinematografica nella quale l’eroe si nasconde per seminare la polizia, al corridoio segreto sfruttato per passare da una strada all’altra¹⁵⁷), e si recuperano alcune dinamiche “topografiche” caratteristiche del *noir* specificamente parigino, come le tensioni fra i gangster di Montparnasse e di Montmartre. Anche il sonoro gioca su una colonna sonora jazz, tipica del gangster (e contenente un vero e proprio «tema di Parigi»)¹⁵⁸, che invita a una visione romanzesca della città. Dall’altro lato, si gira in esterni reali¹⁵⁹ utilizzando tecniche e stilemi propri del *réportage*, impiegando la macchina da presa nascosta per “rubare” immagini dei passanti, facendo filtrare elementi documentari che rientrano fra le componenti che contribuiscono alla destrutturazione del racconto stesso. Se da un lato la Parigi di *Fino all’ultimo respiro* viene delineata quale la metropoli traditrice e intricata del *noir*, dall’altro è anche la città moderna e solare in cui si manifestano la libertà e la disponibilità esistenziale dei giovani, tanto che sin da subito se ne percepì con ben più forza questo secondo aspetto¹⁶⁰. L’esibizione ostentata degli stereotipi di genere, ricorda Almut Steinlein, rientra del resto essa stessa in una strategia di «autenticazione»: l’opera dichiara esplicitamente la propria posizione all’interno della storia del cinema, l’impossibilità di liberarsi da un’eredità che viene tuttavia rinfrescata attraverso le novità narrative e stilistiche introdotte dal cineasta¹⁶¹; tale dinamica opera indubbiamente anche nella configurazione della città.

Accantoniamo però il celeberrimo esempio godardiano e proseguiamo la riflessione generale sull’uso degli spazi urbani reali nel cinema della Nouvelle Vague. Se la città conta in se stessa, se mantiene la propria autonomia e verità documentaria indipendente dall’azione che vi si ambienta

¹⁵⁶ André S. Labarthe, *La chance d’être femme*, «Cahiers du cinéma» n.125, novembre 1961, trad. it. in *La Nouvelle Vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut*, Minimum Fax, Roma 2004, p.89. Labarthe legge nel film principalmente un documentario dedicato a Anna Karina ma anche, secondariamente, alla Porte Saint-Denis. A proposito della scelta di girare una sorta di musical in esterni reali, va comunque precisato che i veri e propri momenti di “ballo” (mimato) hanno luogo in angoli urbani isolati, forse ricreati in studio (cui Godard ricorse parzialmente), oppure nel cabaret in cui lavora Angela (Anna Karina). Ciò non impedisce ovviamente di rilevare l’estrema originalità di concezione del film.

¹⁵⁷ Lo rileva anche Michel Marie in *Comprendre Godard. Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris*, Armand Colin, Paris 2006, pp.134-136.

¹⁵⁸ Michel Marie, *Comprendre Godard...*, cit.p.89.

¹⁵⁹ Un esempio importante in proposito è anche quello di Jean-Pierre Melville, che Godard omaggia nel suo film d’esordio facendogli interpretare il ruolo di Parvulesco; chiaramente, il rispetto di Melville verso la verità delle *location* e il suo servirsi di tecniche *low budget* si spingono nel film di Godard a conseguenze estetiche ben altrimenti innovative.

¹⁶⁰ Come sembra emergere dalle riflessioni sulla ricezione del film in Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, pp.85-91.

¹⁶¹ Si veda il capitolo dedicato al film in Almut Steinlein, *Une esthétique de l’authentique: les films de la Nouvelle Vague*, cit., pp.159-200.

(anche fortemente codificata, come quella di genere), è possibile persino concepire un'inversione del primato tradizionale fra soggetto e luogo: si può cioè immaginare che sia il secondo a originare il primo. Diversi *auteurs* affermano in molti casi di aver preso ispirazione dalla *location* nella stesura delle proprie sceneggiature. Tra le sin troppo numerose dichiarazioni in proposito, mi limito a ricordare solo il vero e proprio "teorema" con il quale Rohmer descrive la concezione del soggetto di *Place de l'Étoile*:

Il soggetto del film è dedotto dalla struttura geografica della piazza dell'Étoile. Che cosa c'è su questa piazza? Degli automobilisti e dei pedoni. Ho scelto il pedone. È nella sua natura camminare: bisognava dunque fargli compiere un certo tragitto. Ho supposto che il mio personaggio uscisse dal metrò dell'avenue de Wagram e che il suo luogo di lavoro si trovasse dall'altro lato della piazza. Che cosa si può far fare a qualcuno? Camminare, certo. Ma si può anche farlo correre. Questa corsa, bisognava giustificarla. Quando si corre, soprattutto per strada, è perché si è molto di fretta. Ma nessun parigino è di fretta al punto di correre quattrocento metri di seguito. Il mio personaggio doveva aver paura di qualcosa. È quello che mi ha dato l'idea della zuffa con l'individuo a cui pesta il piede. Ora, perché pesta il piede di questo individuo? Non c'è bisogno di spiegazione: è una cosa che succede a tutti¹⁶².

Si tratta dello sketch girato dal regista per *Paris vu par...*: come si è detto il film è un insieme di episodi i cui soggetti sono ideati appositamente a partire da un luogo, un quartiere di Parigi con una certa identità sociale e anche topografica (soprattutto nei casi di Rouch e Rohmer). Non che, nel cinema francese precedente, non nascessero storie intrinsecamente connaturate a una determinata ambientazione "di quartiere": tuttavia, esso era sovente rielaborato in chiave pittoresca, accattivante per il pubblico - si pensi solo alla Belleville de *Il palloncino rosso*, *Le ballon rouge*, 1956, di Albert Lamorisse, che scopriremo essere il bersaglio polemico de *Le Mannequin de Belleville* (1962) di Jean Douchet. Il cinema della Nouvelle Vague ricerca l'«autenticità», rifiuta di perpetuare gli stereotipi consolidati ed esibisce un'attenzione verso la verità topografica e sociale che diviene oggetto di scoperta, da parte di un punto di vista che si ricolloca in modo «vergine» all'interno dei luoghi. A proposito del rispetto topografico, caratteristica del cinema rohmeriano ma non solo (si tornerà a breve su questi aspetti), costituisce anch'esso una garanzia di «autenticità referenziale» nei modi di rappresentare la città: si pensi per non fare che un esempio alle affermazioni di Rohmer relative a *Il segno del leone*, che egli sostiene di aver girato con il proposito di «mostrare Parigi e ritrovarla senza deformazione»¹⁶³.

La stessa selezione dei quartieri, lo si è osservato, spesso non coincide con le ambientazioni privilegiate dalle pellicole francesi precedenti: tale scelta, che permette di sottrarsi al confronto con

¹⁶² Tali dichiarazioni apparvero originariamente in «Cahiers du cinéma» n.171, ottobre 1965, e sono riportate in Jean Douchet, Gilles Nadeau, *Paris cinéma...*, cit., p.193.

¹⁶³ Éric Rohmer, *Trajets*, cit., p.334.

i vietati stereotipi del cinema populista, contribuisce alla patina di freschezza e verità dei nuovi film. I giovani cineasti scelgono di parlare tendenzialmente di zone che frequentano in prima persona, secondo un movimento dialettico tra esplorazione e familiarità, proprio da un certo punto di vista anche del *flâneur* benjaminiano: la strada è al contempo percepita quale un rassicurante interno e un terreno di scoperta dell'Altro, insieme «stanza» che racchiude il *flâneur* e «paesaggio» che si apre ai suoi occhi¹⁶⁴; spazi conosciuti vengono guardati con occhio nuovo, che anela al recupero della «verginità» delle vedute Lumière.

Anche quando i luoghi possiedono una dimensione immaginaria molto forte, si cerca di ritrovare nella loro descrizione un'«autenticità», spogliandoli del loro bagaglio di stereotipi consolidati e mostrandoli come spazi vissuti nella quotidianità. Si pensi solo a *Fino all'ultimo respiro*, alla rapidità con cui vengono guardati i monumenti celebri, o al famoso carrello sugli Champs-Élysées, che segue e poi precede i personaggi (qui più *blasés*¹⁶⁵ che *flâneurs*...) intenti a parlare mentre attraversano familiarmente una delle strade più celebri a mondo: siamo ben lontani dalla consueta immagine-cartolina «prospettica», con l'Arc de Triomphe sullo sfondo, che caratterizza quasi puntualmente la rappresentazione cinematografica degli Champs-Élysées. Scelte diverse possono concorrere a trasmettere questa sensazione di «vissuto»: ad esempio le riprese in movimento piuttosto che statiche, lo stare addosso ai personaggi piuttosto che proporre un campo lungo che mostri i siti nella loro completezza, l'evitare le prospettive studiate; insomma questioni di punti di vista, rifiutando quello migliore, «pittorico», in favore di uno più – apparentemente – casuale. In gioco entra anche la fotografia, meno curata di quella del cinema precedente: le riprese vengono com'è noto effettuate fuori degli *studios* e con scarsa (o nulla) illuminazione aggiuntiva. Le condizioni pratiche in cui si gira, dettate da necessità di carattere economico, si tramutano in veri e propri imperativi estetici: l'eccessiva cura fotografica diventa addirittura un difetto, un capo d'accusa, come se andasse a scapito dell'«autenticità»¹⁶⁶. Si pensi, per non fare che un esempio, al caso dell'esordio di Jean-Gabriel Albicocco, *La fille aux yeux d'or* (1961), che traspone l'omonimo racconto balzachiano nella Parigi degli anni Sessanta, pellicola molto apprezzata dalla critica per la preziosa fotografia realizzata dal padre del regista, Quinto Albicocco. I ricami luministici delle

¹⁶⁴ Si leggano i passi sul *flâneur* in Benjamin, ad esempio p.466 Tra i numerosi brani possibili, riporto qui solamente una citazione particolarmente suggestiva dall'*Encyclopédie Française*: «Sortir de chez soi comme si l'on arrivait de loin ; découvrir un monde qui est celui dans lequel on vit» (p.488). L'essenziale differenza con il *promeneur* di Rousseau, che si immerge nel paesaggio e gode di se stesso nell'ozio, sta proprio nel fatto che il *flâneur* – che si muove in città – è invece rivolto verso l'esterno (p.507).

¹⁶⁵ Per la figura del *blasé*, il riferimento va ovviamente al classico di Georg Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di Paolo Jedlowski, Armando, Roma 1995 (1ª ed. Dresden 1903).

¹⁶⁶ I critici dei «Cahiers» avevano infatti ideato, nella loro lotta contro il cinema di qualità, un'opposizione fra due paradigmi così efficacemente definiti da Dominique Chateau: «quello del 'buon cinema' – immagine, spettacolo, travestimento, inautenticità» e «quello del non-cinema, cioè del cinema vero – reale, forma d'espressione, ingenuità, autenticità». Le parole di Chateau sono riportate in Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague*, cit., p.17.

poche inquadrature in esterni, di una Parigi rigorosamente pre-novecentesca nonostante l'ambientazione contemporanea del film (dalla Tour-Saint-Jacques agli edifici del XVI° *arrondissement* e alla Tour Eiffel), costantemente immersa in una nebbiolina che – è un personaggio stesso ad ammetterlo – ne fa tutto lo «*charme*», valgono al cineasta questo acido commento sul numero dei «Cahiers» del 1962, contenente la lista di giovani esordienti:

Autore, in attesa di meglio, del primo lungometraggio più sopravvalutato dalla critica. Appena dischiuso, già secco, questo fiore ingrato ha raggiunto l'erbario del cinema estetizzante. Ogni petalo era garantito senza competizione, ogni piano costituiva un pezzo di bravura fotografica perfettamente vano. D'accordo, d'accordo, il cinema dovrebbe essere, in primo luogo, visivo; non è una ragione per prostituire Balzac¹⁶⁷.

Tornando al rifiuto dei *clichés*, si tratta come abbiamo osservato di un'ambizione propria a tutta la Nouvelle Vague, che diventa orgogliosa rivendicazione, come abbiamo ricordato, in due piccole opere contemporanee che respirano quello stesso clima (*Marseille sans soleil* e *L'amour à la mer*). Tale rifiuto determina lo stesso meccanismo narrativo alla base di entrambi i cortometraggi di Jean Douchet. Sia ne *Le Mannequin de Belleville* che in *St.Germain-dès-Près*, infatti, il cineasta è ben lontano dal creare un'empatia con un protagonista alter ego: egli gioca al contrario con ironia rohmertiana sulle visioni stereotipate che dei due rispettivi quartieri hanno inizialmente il fotografo (Christian de Tillière) del primo corto e la ragazza americana (Barbara Wilkind) del secondo, ambedue poi crudelmente smentiti dal contatto con la realtà dei luoghi.

Concludiamo le riflessioni sulla ricerca di un'immagine «autentica» della città nel cinema della Nouvelle Vague, che potrebbero arricchirsi di numerose indicazioni su altri aspetti, con un sottinteso avvertimento. Se i giovani registi reclamano l'occhio «vergine» che avevano le vedute Lumière, è evidente che l'uso di questo aggettivo si può condividere unicamente in un senso tutto interno alla storia del cinema: quello dei Lumière – se vogliamo riprendere le categorie proposte da Sandro Bernardi¹⁶⁸ - è un paesaggio «pittorico» e non «diegetico», osservato in se stesso indipendentemente da un suo investimento narrativo. Il cinema guarda i luoghi per la prima volta, ma certo non è scevro di ideologia né dell'eredità visiva di altre forme di rappresentazione: come ha dimostrato Marco Bertozzi, le vedute Lumière ignoravano alcuni aspetti significativi della realtà urbana, dalle manifestazioni politiche alla vita delle periferie, e fornivano un autoritratto ideale della società parigina, debitore della tradizione del vedutismo pittorico. Esse disegnavano una città dalla forma omogenea (haussmaniana) e dalla vita ordinata, caratterizzata dalla pacificazione

¹⁶⁷ «Cahiers du Cinéma» n.138, dicembre 1962, p.60.

¹⁶⁸ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

sociale, dai prodigi tecnici, dall'espansione commerciale, e così via¹⁶⁹. A maggior ragione il cinema della Nouvelle Vague, che agogna al recupero ideale della «verginità» di sguardo nella piena consapevolezza del fatto che essa sia definitivamente perduta¹⁷⁰, risente di eredità cinematografiche e letterarie (come si è visto nei precedenti paragrafi) e produce anch'esso, com'è inevitabile, uno spazio dalle precise valenze ideologiche, privilegiando ad esempio determinati luoghi e percorsi con una certa connotazione sociale e culturale.

1.4. Percorsi

Nel cinema della Nouvelle Vague non mancano affatto le visioni della città dall'alto¹⁷¹, o i campi fissi, ma uno dei suoi tratti distintivi è l'uso massiccio di inquadrature in movimento (con un utilizzo abbastanza diffuso della macchina a mano e dei camera-car) che attraversano la città ad altezza d'uomo, insieme al personaggio oppure senza di lui. Per quest'ultimo caso, si pensi tanto per citare qualche esempio al celebre *incipit* de *I quattrocento colpi*, o a certe inquadrature godardiane sui passanti in *Questa è la mia vita* (*Vivre sa vie*, 1962) indipendenti dalla presenza di Nana (Anna Karina), ad esempio quando la macchina da presa la abbandona per guardare al di fuori del negozio di dischi. Al di là della presenza importante, nel cinema della Nouvelle Vague, di personaggi di *flâneurs*, si rileva, in occorrenze di questo tipo, una sorta di attitudine *flâneuse* della stessa macchina da presa. Ricordiamo rapidamente l'inizio de *I quattrocento colpi*, film nel quale la *flânerie* è presente a livello tematico (con il personaggio di Antoine, *enfant-flâneur*) ma anche formale¹⁷². La Tour Eiffel, monumento-feticcio del cinema truffautiano¹⁷³, non è infatti guardata da un punto di vista "ideale", centrato, prospettico, ma al contrario appare e scompare agli occhi di una macchina da presa che si colloca più o meno ad altezza d'uomo, si muove in modo incongruente talvolta da destra a sinistra e talvolta in senso contrario, non effettuando un percorso "diretto" verso l'obiettivo ma prendendosi il proprio tempo per soffermarsi con un certo piacere su dettagli urbani

¹⁶⁹ Si legga il primo capitolo di Marco Bertozzi, *L'occhio e la pietra. Il cinema, una cultura urbana*, Lindau, Torino 2003.

¹⁷⁰ Si potrebbero citare su questo aspetto infiniti testi critici: mi limito al solo *Nous ne sommes plus innocents* di Jacques Rivette, apparso nel 1950 sul Bulletin du Ciné-Club du Quartier Latin e dedicato alla perdita di quell'«innocenza» che era propria in generale del cinema dei «pionieri» (Rivette cita Stiller, Murnau, Griffith...) a causa della «lenta creazione di una retorica». Il testo è riportato in Hélène Frappat, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du Cinéma, Paris 2001, pp.66-68.

¹⁷¹ Si pensi solo a *I quattrocento colpi* e alle numerose inquadrature dall'alto, tra le quali la celebre lezione di ginnastica con la citazione di *Zero in condotta* (*Zéro de conduite*, girato nel 1933) di Jean Vigo.

¹⁷² L'occasione di condurre un lavoro di riflessione sulla *flânerie* ne *I quattrocento colpi* si è presentata in occasione del seminario del Prof. Laurent Darbellay (Università di Ginevra) presso la Summer School «Synapsis» (organizzata dalle Università di Siena e Bologna) nel settembre 2008.

¹⁷³ In tutte le forme possibili: dal monumento in sé al modellino utilizzato quale un'arma in *Finalmente domenica!* (*Vivement dimanche!*, 1983).

anonimi, quali le facciate degli edifici. La macchina da presa “corteggia” la Tour ma sembra non riuscire mai a raggiungerla: è proprio il soggetto della sceneggiatura truffautiana che abbiamo già citato, nella quale la torre è definita da Truffaut «*inaccessibile, insaisissable, coquette*»¹⁷⁴; tale inaccessibilità conduce di fatto la m.d.p. a un’euforica *flânerie* negli spazi della città. Lo sguardo del contadino de *La Tour Eiffel* si è qui svincolato dal personaggio¹⁷⁵: è la macchina da presa stessa ad appropriarsi di un punto di vista profondamente “umano”.

Se com’è noto la breve parabola del *flâneur* come figura storica, legata a un determinato quadro sociologico, è già terminata all’epoca della teorizzazione di Walter Benjamin, continua ad essere operante la nozione estetica – cruciale per la modernità - di *flânerie* quale attitudine percettiva legata alla deambulazione, quale sguardo in movimento che rompe con la visione prospettica rinascimentale (centrata e monoculare) e la sua determinazione precisa della posizione del soggetto:

Fondata sul decentramento, la discontinuità, la serialità, da una parte, e dall’altra, sulla crescita in importanza del qualunque, dell’effimero o dell’insignificante, in accordo con la camminata, la città e l’anonimato che ne deriva, la *flânerie* appare allora come il gesto teorico e pratico richiamato dagli apparecchi di riproducibilità tecnica apparsi nel XIX° secolo, instaurando una mobilità prospettica continua¹⁷⁶.

Senza soffermarsi sulla troppo ampia questione teorica dei rapporti di carattere percettivo fra vita metropolitana e apparecchi di riproducibilità tecnica, limitiamoci davvero a ricordare l’idea alla base degli studi dedicati ai rapporti tra *flânerie* e cinema da Suzanne Liandrat-Guigues, che la camminata sia il «gesto caratteristico del cinema moderno»: la teorica dedica ampio spazio nei suoi lavori proprio alla produzione della Nouvelle Vague, a cineasti quali Truffaut, Varda, Demy, Resnais¹⁷⁷.

Le tecniche leggere del cinema della Nouvelle Vague – si pensi solo all’uso della macchina a mano – possono favorire in certo modo questo sguardo *flâneur* sulla città. Uno sguardo a dimensione d’uomo, in moto, reso stilisticamente attraverso inquadrature lunghe in movimento o al contrario con un montaggio frammentato di piani fissi (come quello – per non riprendere che un esempio da

¹⁷⁴ «Inaccessibile, inafferrabile, civetta». François Truffaut, *La Tour Eiffel*, cit., p.207.

¹⁷⁵ Anche se originariamente tali inquadrature erano state girate a partire dal punto di vista di Antoine e René (Patrick Auffay). Appartenevano infatti a una sequenza tagliata al montaggio, nella quale i due ragazzi si trovavano seduti in un taxi che avrebbe dovuto condurli alla Tour Eiffel; il conducente tuttavia, straniero appena arrivato nella capitale, si perdeva – come il provinciale della sceneggiatura *La Tour Eiffel* – nel girare intorno alla Tour senza mai raggiungerla. La testimonianza di Truffaut in proposito è citata in Almut Steinlein, *Une esthétique de l’authentique: les films de la Nouvelle Vague*, cit., p.142. Indipendentemente dalla loro destinazione di partenza, la scelta finale del cineasta di proporre queste inquadrature svincolandole dai personaggi è assai significativa.

¹⁷⁶ Suzanne Liandrat-Guigues, *Modernes flâneries du cinéma*, De L’Incidence, Lille 2009, p.15.

¹⁷⁷ Si leggano ad esempio Suzanne Liandrat-Guigues, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Klincksieck, Paris 2005, e Suzanne Liandrat-Guigues, *Modernes flâneries du cinéma*, cit.. In lingua italiana, Suzanne Liandrat-Guigues, *Il gesto della flânerie, un’altra partizione del sensibile*, in Alessandro Canapé (a cura di), *Benjamin il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza 2007, pp.111-151.

poco analizzato - di *On n'enterre pas le dimanche*), che segnano in modi diversi l'abdicazione di qualsiasi pretesa di totalità, di visione centrale, prospettica, che si dispiega da un punto di vista ideale. Quanto viene colto dalla macchina da presa viene presentato come un casuale «qualunque» (da contrapporre all'«istante pregnante» dell'arte classica), in quanto non rilevante ai fini della progressione narrativa: si ricordino, per non fare che un esempio, le numerose inquadrature “rubate” sui passanti. Anche i monumenti vengono in alcuni casi (la Tour Eiffel de *I quattrocento colpi*, o sistematicamente in tutto *Fino all'ultimo respiro*) sottoposti ad un trattamento di questo tipo: la loro presenza a livello iconografico ci parla di una Parigi riconoscibile e dall'identità definita, ma le modalità stilistiche – lontane dalle immagini-cartolina di molto altro cinema - ci parlano di spazi vissuti e attraversati in modo «distratto». Riportiamo la citazione di una biografia di Dickens, che Benjamin inserisce in francese nei *Passages* a esplicazione della «psicologia del *flâneur*» e che ben si adatta ai modi di alcune pellicole della Nouvelle Vague di guardare i monumenti:

Sulla psicologia del *flâneur*. «Les scènes ineffaçables que nous pouvons tous revoir en fermant les yeux, ce ne sont pas celles que nous avons contemplées avec une guide à la main, mais bien celles auxquelles nous n'avons pas fait attention sur le moment et que nous avons traversées en pensant à autre chose, à un péché, à une amourette ou à un ennui puéril. Si nous voyons maintenant à l'arrière-plan, c'est parce que nous ne l'avons pas vu alors. De même façon, Dickens ne retint pas dans son esprit l'empreinte des choses ; il mit plutôt sur les choses l'empreinte de son esprit». G.K.Chesterton, Dickens (Vies des hommes illustres, n.9). Traduit de l'anglais par Laurent et Martin-Dupont, Paris 1927, p.31¹⁷⁸.

Al di là della *flânerie* quale attitudinaria percettiva propria della stessa macchina da presa, nel cinema della Nouvelle Vague sono estremamente frequenti anche a livello tematico le figure di *flâneur*, in diverse declinazioni che comprendono anche il *detective*¹⁷⁹ (si pensi all'Antoine Doinel di *Baci rubati* o al personaggio di Colin, successivamente interpretato dallo stesso Jean-Pierre Léaud, in *Out 1 : Noli me tangere* di Jacques Rivette, 1970) e il *dragueur*, personaggio caratteristico di numerose pellicole di questi anni, da *Tous le garçons s'appellent Patrick* di Godard, 1957, a *Les dragueurs* di Mocky¹⁸⁰, da *La fornaiia di Monceau* a *Les Mauvaises fréquentations*¹⁸¹. Un esempio affascinante e

¹⁷⁸ Abbiamo qui rispettato la scelta dell'edizione italiana degli scritti di Benjamin cui facciamo riferimento, mantenendo in francese la citazione che Benjamin aveva inserito in questa lingua all'interno del *Passagen-Werk* (sebbene si desuma peraltro che quella da lui riportata sia a sua volta una traduzione francese di un originale inglese). Walter Benjamin, *Opere complete di Walter Benjamin, vol.9. I passages di Parigi*, cit., p.489.

¹⁷⁹ Figura messa in relazione da Benjamin al *flâneur*, che lo preannuncia forse per la sua attitudine a decifrare i segni della città: *Ivi*, p.493. Tale legame è implicitamente istituito anche da Guy Debord che, come vedremo, sceglie il titolo della propria mappa psicogeografica in omaggio al film poliziesco di Jules Dassin, *The naked city* (*La città nuda*, 1949).

¹⁸⁰ È proprio il successo della pellicola a far entrare questo termine proveniente dall'*argot* nel linguaggio corrente (René Prédal, *50 ans de cinéma français*, Nathan, Paris 1996, p.191). Dopo l'intensa interpretazione ne *La fossa dei disperati* (*La tête contre les murs*, 1959) di Franju, Mocky passa dietro la macchina da presa con questa pellicola che Raymond Borde definisce come l'iniziatrice di quella «serie parigina» che abbiamo ricordato a proposito di *On n'enterre pas le dimanche*. Il film è infatti girato per gran parte in esterni parigini, dei quali però il regista fa un uso piuttosto

poco conosciuto è l'incipit de *La lussuria*, lo sketch realizzato da Jacques Demy per *I sette peccati capitali* (*Les sept péchés capitaux*): la macchina a mano segue con estrema libertà Jacques (Laurent Terzieff), *dragueur* che cammina lungo le strade del Quartiere Latino (cercando fra l'altro di sedurre Corinne Marchand, l'interprete di *Cléo dalle 5 alle 7*). Si tratta forse del segmento del cinema di Demy – in altri casi assai lontano da quello del gruppo dei «Cahiers» - più tipicamente “Nouvelle Vague” nella composizione dello spazio urbano; è stato detto che il racconto stesso sembra «*flâner* tra la strada e i ricordi»¹⁸², in un'opera, peraltro, dalle profonde risonanze autobiografiche legate al personaggio di Bernard (Jean-Louis Trintignant), alter ego del cineasta¹⁸³. I *flâneurs* sono, lo si è già ricordato, tendenzialmente uomini: poche le eccezioni nel cinema che ci interessa, per cui spiccano personaggi quali Florence (Jeanne Moreau) di *Ascensore per il patibolo* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1958)¹⁸⁴, Nadine (Nadine Ballot) de *La Punition* (1962) - il film di Jean Rouch più vicino alla Nouvelle Vague – e, soprattutto, *Cléo dalle 5 alle 7*; le ultime due, peraltro, vengono spesso avvicinate, anche dai rispettivi registi, alla *Nadja* di Breton¹⁸⁵. Vale inoltre la pena di ricordare nuovamente la protagonista, dallo stesso nome, di *Nadja à Paris*. Il fatto che la struttura universitaria sia dotata di ogni genere di servizio per lo studio e per il divertimento non costituisce affatto - a differenza che nel successivo documentario rohmeriano *Une étudiante aujourd'hui* (1966), sul quale si tornerà nella seconda parte - un dato positivo per Nadja, che al contrario lamenta all'inizio del cortometraggio il fatto di non aver quasi più voglia di uscire dalla sua “prigione dorata”. Nel momento in cui si reca in centro città, la giovane si rivela a tutti gli effetti una *flâneuse*, che ama muoversi lungo i diversi quartieri e sedersi ai caffè, senza alcuno scopo se non quello di osservare nel dettaglio i volti dei passanti.

Il riferimento a *Nadja à Paris* ci porta a ricordare una caratteristica particolarmente evidente nella filmografia rohmeriana, ma propria a diverse pellicole della Nouvelle Vague. Parigi raramente viene dipinta quale un'immensa metropoli, varia, sfaccettata, inafferrabile, come ad esempio nel cinema

tradizionale; ha ragione Jacques Siclier nell'affermare “a caldo” che la seconda opera di Mocky, *Un couple*, 1960, è leggermente più vicina alla linea estetica del movimento: Jacques Siclier, *Nouvelle Vague?*, cit.

¹⁸¹ Jean Douchet parla a proposito del cinema della Nouvelle Vague di *deambulation*, *ballade*, *drague* e *flânerie*: Jean Douchet, *Nouvelle Vague*, cit., p.125. Sul ruolo particolare della *drague* ne *La Punition* di Jean Rouch (1962) si avrà modo di riflettere nel paragrafo dedicato all'analisi dettagliata del film.

¹⁸² Pierre Guivarch, *Une occasion, sept larrons: «les 7 Péchés capitaux»*, cit.

¹⁸³ I personaggi di Bernard e di Jacques sono infatti ispirati rispettivamente – con un'inversione dei nomi propri - a Jacques Demy e Bernard Évein, scenografo di numerose opere del regista e suo amico d'infanzia: cfr. Michel Marie, *La Luxure, Jacques Demy, 1961*, in Anthony Fiant, Roxane Hamery (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968* (2)..., cit., pp. 362 e segg.

¹⁸⁴ Un film, nonostante questo, decisamente, al «maschile»: cfr. Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, cit., pp.118-119.

¹⁸⁵ Per il caso di Rouch, che riporta un commento di Breton sul proprio film, si veda la sezione dedicata a *La Punition* nel capitolo 2.2. Varda cita molto spesso *Nadja* nei propri scritti (ad esempio in Agnès Varda, *Varda par Agnès*, cit., p.31). La stessa *flâneuse* di Breton costituisce un'eccezione che si dedica a una pratica tradizionalmente maschile come quella della *flânerie*: cfr. Jean El Gammal, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, cit.

delle avanguardie che ci parla spesso di una sorta di confusione percettiva¹⁸⁶, dell'impossibilità di raggiungere un quadro d'insieme, a causa della frammentazione dello spazio e dell'unione brusca al montaggio di luoghi lontani fra loro. Nel cinema della Nouvelle Vague lo spazio urbano trasmette tendenzialmente l'impressione di essere padroneggiabile, grazie da un lato all'inserimento di continui punti di riferimento topografici, dall'altro al gusto per la descrizione dei tragitti che procurano dei collegamenti fra i luoghi, definendo un'immagine unitaria della città.

I tragitti raramente vengono infatti eliminati quali "tempi morti", al contrario sono valorizzati al punto di occupare ampie porzioni di film. Talvolta essi rivestono anche una rilevante funzione narrativa, nel momento in cui producono incontri: si consideri in particolare il cinema rohmeriano, ma anche numerose altre opere quali i già ricordati *Cléo dalle 5 alle 7*¹⁸⁷, *La Punition*, *Les Mauvaises fréquentations* o *La lussuria*. Quello dell'incontro è un tema ampio e complesso, che richiederebbe delle incursioni di carattere narratologico: limitiamoci a ricordare come esso sia intrinsecamente legato alla dimensione urbana. In casi quali *Tous les garçons s'appellent Patrick*, il cortometraggio godardiano scritto da Rohmer, o *La fornaiia di Monceau*, come in un romanzo di Charles Dickens a far avanzare il racconto sono degli incontri casuali, che «avvengono grazie alla densità e all'eterogeneità della vita metropolitana»; «la densità crea» infatti «coincidenze insolite (...) e inimmaginabili in ambienti semirurali»¹⁸⁸ - come quella che vede Charlotte (Anne Colette) e Véronique (Nicole Berger) innamorarsi dello stesso giovane e quindi trovarlo alle prese con una terza ragazza, o il narratore (Barbet Schroeder) scoprire che l'amata abita proprio sopra il panificio in cui lavora la fornaiia. Gli incontri in città sono imprevedibili, a differenza di quanto avviene nell'ambiente rurale, e sono caratterizzati dalla brevità e dalla rarità, che impongono agli individui - per potersi distinguere in tempi brevi - la necessità di presentarsi in modo caratteristico¹⁸⁹: si pensi a Patrick (Jean-Claude Brialy), che deve catturare rapidamente l'attenzione delle fanciulle per convincerle a concedergli un nuovo appuntamento, e per questo esibisce la propria loquela un po' come si farebbe con un abito appariscente. In queste sceneggiature di Rohmer, per riprendere ancora parole usate a proposito di Dickens e Flaubert, «ciò che accade, accade a causa della strada»¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Si pensi per fare un esempio squisitamente francese, a *Ménilmontant* (1926) di Kirsanoff: il film trasmette una sensazione di totale perdita di punti di riferimento di fronte al caos metropolitano, attraverso i movimenti di macchina vertiginosi, il montaggio frenetico, l'uso reiterato delle sovrimpressioni (soprattutto nella sequenza in cui una delle due protagoniste si reca in centro a Parigi, dal quartiere di Ménilmontant in cui abita).

¹⁸⁷ Per quanto riguarda l'unico incontro con una reale rilevanza narrativa, quello con il soldato (Antoine Bourseiller).

¹⁸⁸ Steven Johnson, *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. Volume primo. La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p.734 e p.736.

¹⁸⁹ Queste suggestioni provengono da Georg Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit.

¹⁹⁰ Steven Johnson, *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, cit., p.733. Si noti bene: non ci troviamo affatto di fronte, questa volta, ad una caratteristica specifica della Nouvelle Vague rispetto al cinema precedente, bensì a ricorrenze proprie delle storie ad ambientazione urbana. Si pensi solo al già citato classico di Jules Duviver - tipico

Non solo vi sono percorsi a piedi, ma anche su mezzi di vario genere quali automobili o autobus; la macchina da presa osserva quasi sempre il percorso attraverso il finestrino: un'importante novità della Nouvelle Vague fu del resto proprio il rifiuto dell'uso di immagini registrate per questo tipo di sequenze, poiché i registi preferivano posizionare la macchina da presa direttamente davanti alla vettura¹⁹¹. In alcuni casi si tratta addirittura di tragitti "in tempo reale": si pensi alla chiarissima successione spazio-temporale sulla quale è strutturata la sceneggiatura di *Cléo dalle 5 alle 7*¹⁹², ma anche a singole sequenze in film diversi: tra i numerosissimi esempi, uno potrebbe essere quello del tragitto in automobile de *La Punition* per raggiungere la Tour Eiffel, dalla durata vicina a quella reale. Emblema della misurabilità "temporale" dei percorsi spaziali è la stessa configurazione di Place de l'Étoile nell'omonimo film rohmeriano, simile al quadrante di un orologio le cui tacche sono le dodici arterie stradali che confluiscono sulla piazza, mentre ciascun pedone che ne percorre il perimetro si muove come una lancetta. Non solo si seguono i tragitti dei personaggi ma persino quelli degli oggetti: si pensi solo alla celeberrima sequenza della posta pneumatica in *Baci rubati*. La precisione topografica è quasi sempre la regola: raramente si uniscono infatti luoghi non contigui nella realtà¹⁹³. Ad aiutare lo spettatore nel seguire i percorsi dei personaggi intervengono dei punti di riferimento, dalle frequenti inquadrature di monumenti noti o insegne di famosi caffè e negozi, ai consueti cartelli che indicano i nomi delle strade; altro appiglio topografico per il parigino sono ovviamente le fermate della metropolitana, che formano una sorta di mappa astratta della città nella mente dei suoi abitanti, non meno dei monumenti celebri. In alcuni casi un ausilio proviene dalla voce over, non utilizzata in chiave soggettiva – funzione che abbiamo già ricordato – ma al fine di fornire una descrizione topografica volta a orientare lo spettatore: si ricordino in particolare gli incipit di film rohmeriani quali *La fornaia di Monceau* o *Place de l'Étoile*. In questo secondo film non è, come nei «racconti morali», la voce del protagonista a presentarci il quartiere, bensì quella del narratore, che prima di introdurci alla vicenda di Jean-Marc (Jean-Michel Rouzière) ci offre una descrizione semi-documentaria, come quella – di ispirazione dichiaratamente rohmeriana¹⁹⁴ – che apre l'episodio girato da Jean Douchet sempre per *Paris vu par...* (peraltro con la voce dello stesso

regista della «qualità» - *Sotto il cielo di Parigi*: la struttura narrativa funziona esattamente sulla casualità e l'imprevedibilità degli incontri, sulle coincidenze che intrecciano le storie dei vari personaggi (di cui ciascuno frequenta un diverso quartiere della città), stuzzicando lo spettatore. Nei film di Rohmer il gusto per il racconto e per il gioco degli incontri non sovrasta gli scrupoli di verosimiglianza (rispetto ad esempio alla pellicola di Duvivier, vera e propria sceneggiatura "a orologeria" che gioca sull'intero suolo della capitale), salvaguardati dalle dimensioni ristrette dei quartieri in cui sono ambientati i cortometraggi.

¹⁹¹ Le affermazioni di Truffaut in proposito sono citate in Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*, cit., p.82.

¹⁹² Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7*, Gallimard, Paris 1962.

¹⁹³ Anche se non mancano le eccezioni: si pensi ad alcuni film di Rivette successivi alla stagione Nouvelle Vague, che creano esplicitamente delle false topografie sul suolo parigino, *Céline et Julie vont en bateau* e *Le Pont du Nord*. Cfr. Jacques Rivette, *Les rues de Paris, de nouveau* (1981), in Lise Grenier (a cura di), *Cités-Cinés*, cit., pp.328-329.

¹⁹⁴ Come afferma lo stesso Douchet nell'intervista rilasciata a Noel Simsö e contenuta negli extra del DVD di *Paris vu par...* (*Jean Douchet cinéaste au singulier*).

regista)¹⁹⁵. Talvolta, per concludere un discorso che si potrebbe ampliare attraverso ulteriori esempi e constatazioni, l'ennesimo aiuto viene fornito allo spettatore attraverso strumenti extra-testuali: penso alla piantina dei percorsi parigini della protagonista che compare nella sceneggiatura di *Cléo dalle 5 alle 7*, riprodotta anche all'interno dell'autobiografia di Agnès Varda e – per arrivare agli stili di fruizione dei giorni nostri - sul retro di copertina del dvd edito dalla casa di produzione della regista.

Si è ampiamente parlato dei movimenti della macchina da presa e dei personaggi stessi all'interno della città: si potrebbe constatare che dal cinema della Nouvelle Vague emana un gusto profondo per il movimento fine a se stesso, espressione di un particolare modo di abitare il centro parigino, con il quale contrasta – come si avrà modo di osservare ampiamente nella seconda parte – la staticità forzata dei nuovi stili di vita associati agli alloggi periferici e al modello sociale della «privatizzazione». Lo spostamento nello spazio assume valore di per sé, indipendentemente dalla meta, è una sorta di euforica espressione di libertà. Non solo la libertà esistenziale dei personaggi, percepiti dal pubblico come emblemi di una generazione – quella della «Nouvelle Vague» - che esibisce il proprio sfrenato individualismo e i profondi cambiamenti nei costumi, ma soprattutto la libertà tecnica delle movenze della macchina da presa (grazie all'uso di apparecchiature leggere) e dei corpi stessi degli attori, i cui gesti nello spazio, com'è noto, non sono più imbrigliati dalle esigenze dell'illuminazione in *studio*.

Limitiamoci a citare qualche esempio fra i numerosi possibili di questa sorta di euforia del moto: si pensi ai primi film godardiani (in opere quali *Il maschio e la femmina*, *Masculin féminin*, 1966, o *Due o tre cose che so di lei* le cose come si vedrà cambieranno¹⁹⁶), con il movimento costante di *Fino all'ultimo respiro* (macchina a mano, camera-car, riprese aeree etc.) o la celeberrima sequenza di *Bande à part* all'interno del Louvre, il luogo per eccellenza della contemplazione che viene attraversato di corsa in meno di dieci minuti. O ancora, a uno dei momenti più indimenticabili del cinema della Nouvelle Vague, con il quale concludiamo questo capitolo: la camminata delle due protagoniste di *Desideri nel sole* (*Adieu Philippine*, girato nel 1960) di Jacques Rozier.

Vale la pena soffermarsi sulla descrizione dello spazio urbano nel travagliato film di Rozier¹⁹⁷.

Interessante è rilevare il fatto che nella pellicola non compaiano, a differenza che nelle altre opere

¹⁹⁵ Interessante è che nel caso di *Saint-Germain-des-Près* dall'osservazione documentaria del luogo, coadiuvata dalle parole del commento fuoricampo, si origini a poco a poco il racconto, secondo l'assunto alla base del film per il quale dal quartiere deve nascere il soggetto. A poco a poco la voce over sovrappone infatti allo sguardo su una Saint-Germain-des-Près "diurna" il ricordo della notte appena trascorsa, che ci introduce lentamente alla storia dei personaggi.

¹⁹⁶ E permarranno diverse: si pensi ai pochi film parigini di Godard degli ultimi decenni, ad esempio a *Éloge de l'amour* (2001) che è principalmente caratterizzato da piani fissi della città.

¹⁹⁷ Sulle vicissitudini del montaggio e della post-sincronizzazione del film, cfr. Michel Marie, *Nouvelle Vague*, cit., p.107.

cardine della Nouvelle Vague, i principali monumenti della città: i siti celebri che fanno capolino sono piuttosto gli imponenti viali, quali gli Champs-Élysées e il Boulevard des Italiens, significativamente luoghi destinati al transito; dal punto di vista iconografico, sono gli spazi di passaggio a prevalere nel film, dai numerosi caffè ai grandi magazzini (di cui vediamo solo le scale mobili) e alle stazioni dei treni e del metrò. Il film trasmette un senso di assoluta padronanza della città, spazio vissuto da una generazione dipinta in modo ambivalente, tra un'adesione alla società dei «loisirs» e i primi spunti critici verso la «civiltà dei consumi»¹⁹⁸. La libertà dei nuovi soggetti si manifesta nella strada, ove si sfugge ai vincoli familiari: *Desideri nel sole* è infatti una delle non numerosissime pellicole della Nouvelle Vague nel quale sono presenti personaggi di genitori, e il conflitto generazionale si fa particolarmente sentire; simbolico è l'acquisto dell'automobile da parte di Michel (Jean-Claude Aimini) e degli amici, in omaggio al mito della «vitesse»¹⁹⁹, che invece il ridicolo Pachala (Vittorio Caprioli) non è in grado di raggiungere sulla sua piccola vettura che subito si guasta. Il senso di libertà associato alla strada è espresso al massimo grado nella sequenza della passeggiata di Juliette (Stefania Sabatini) e Liliane (Yveline Céry). Si tratta di un segmento totalmente privo di funzioni narrative, nel quale le ragazze si scambiano appena qualche parola che avrebbero perfettamente potuto pronunciare in un luogo chiuso, mentre si stanno recando a telefonare a Michel. La sua lunghezza non è dunque giustificata da esigenze se non di carattere poetico, che attengono all'espressione di un'emozione e di un modo nuovo di vivere lo spazio urbano: la macchina da presa, estremamente mobile, accompagna lateralmente le due ragazze che camminano, mentre il commento musicale enfatizza la loro euforia. Non si tratta di un'unica inquadratura, al contrario vi sono continui stacchi, forse per necessità legate al *tournage* in esterni reali e in particolare all'intervento dei passanti che vediamo più volte rivolgersi alle due ragazze o tentare di fermarle²⁰⁰. La macchina da presa segue velocemente il percorso delle due giovani senza levarsi ad osservare alcun monumento, la sua attitudine non ha nulla di contemplativo ma al contrario enfatizza la leggerezza e rapidità dei corpi che fendono a passi veloci le strade parigine: si tratta di una sorta di manifesto della libertà di movimento di cui godono sia gli attori che le stesse attrezzature leggere al di fuori degli *studios*.

¹⁹⁸ Sugli aspetti critici nei confronti della società dei consumi che emergono all'interno del film, legati principalmente ai personaggi femminili, si legga Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, cit., pp.107-108.

¹⁹⁹ Si veda su questo il capitolo *La belle américaine* in Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc...*, cit., pp.37-74.

²⁰⁰ Sembrerebbero verosimilmente delle intrusioni non volute (ma permesse), piuttosto che degli interventi previsti dal cineasta. Anche se – dato che non udiamo i dialoghi ma unicamente la musica – permane l'ambiguità, in un cinema come quello della Nouvelle Vague che talvolta accoglie gli imprevisti del set e altre volte è in grado di riprodurre ad arte la stessa spontaneità, un cinema che mescola sapientemente elementi finzionali e documentari.

2. LA PERCEZIONE DI UN MUTAMENTO

2.1. La metropoli e la società dei consumi. Sguardi diversi sulla città

Devo dire innanzitutto che sono particolarmente felice di vivere in Francia oggi, cioè nella nostra epoca, perché i mutamenti assumono proporzioni gigantesche, il che, per un «pittore in lettere», è la sola cosa appassionante, affascinante. In Europa, ma soprattutto in Francia, tutto si muove oggi sotto i nostri occhi e bisogna saperlo vedere: la provincia, la gioventù, l'urbanesimo, l'industrializzazione. È un periodo straordinario. Per me, descrivere la vita moderna non significa descrivere, come fanno alcuni giornali, i gadgets o il progresso degli affari, ma osservare i mutamenti.

Jean-Luc Godard, a proposito di *Due o tre cose che so di lei*²⁰¹

Se la configurazione dello spazio urbano, particolarmente parigino, nel cinema della Nouvelle Vague presenta alcuni tratti dominanti, analizzati nella prima parte del lavoro e riconducibili alla volontà dei giovani registi di marcare una soluzione di continuità rispetto al vituperato «cinema di qualità», sarà tuttavia interessante constatare la presenza di segni che muovono in altre direzioni, delineando modi di guardare alla città (e di parlarne) assai differenti rispetto a quelli sin qui tratteggiati. Essi si manifestano non tanto nelle pellicole più note dei cineasti della Nouvelle Vague in senso stretto (con l'illustre eccezione di Godard), quanto in alcune opere di “compagni di strada” o di registi appartenenti a una Nouvelle Vague intesa in senso molto lato come insieme di giovani esordienti.

In queste pellicole emergono nuovi aspetti della realtà urbana, mentre quelli noti possono assumere un segno differente: vi sono novità di carattere iconografico, e a volte diverse soluzioni dal punto di vista stilistico. Quando poi intervengono delle modifiche alle forme narrative, in particolare per quanto riguarda lo statuto del personaggio, esse producono come si vedrà delle ripercussioni anche sullo spettatore, e sulla sua percezione della città proiettata sullo schermo.

Due osservazioni preliminari. La prima: non parliamo di un'immagine definita della città che ad un certo momento ne sostituisce un'altra. Come nella prima parte abbiamo raggruppato alcuni tratti che tendono tutto sommato in una medesima direzione, qui ne evidenzieremo altri, presenti peraltro in un numero limitato di pellicole, che evocano nello spettatore diverse idee o sensazioni relative allo

²⁰¹ Jean-Luc Godard, *La vita moderna*, in *Il cinema è il cinema*, a cura di Adriano Aprà, Garzanti, Milano 1981 (1ª ed. Paris 1968), p.270.

spazio urbano. Non c'è un passaggio, una metamorfosi, bensì una convivenza: in film di cineasti diversi ma girati nello stesso anno (a partire più o meno dal 1960), o in opere consecutive di un medesimo regista. Ma anche, come si vedrà, all'interno di una singola pellicola, che può sotto alcuni aspetti dipingere la città dal volto umano più tipica della Nouvelle Vague, facendo invece emergere, sotto altri, le nuove critiche all'alienazione della società di massa.

Seconda osservazione. I mutamenti che è possibile riscontrare nella visione cinematografica di Parigi vanno interpretati a mio avviso anche alla luce di due fenomeni che influenzano in modo significativo, in ambito extra-cinematografico, l'immagine della città.

Il primo è un cambiamento materiale, tangibile, che interessa la capitale nel suo tessuto fisico: a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta assistiamo infatti alla nascita di una nuova Parigi, che subisce i più massicci interventi urbanistici dall'epoca haussmanniana. Essi rispondono, come si avrà modo di evidenziare, a una diversa concezione della città, secondo un'ottica che potremmo definire metropolitana, e che interesserà il modo del cinema francese di configurare lo spazio urbano.

Il secondo riguarda invece le riflessioni degli intellettuali sulla società. Da un certo momento in poi, dalla metà degli anni Sessanta circa, iniziano ad emergere alcune voci critiche nei riguardi della cosiddetta «società dei consumi». Si perde fiducia nell'indipendenza dell'individuo, che le nuove teorie tendono a dipingere come un automa, manovrato senza rendersene conto da meccanismi sociali che hanno ragione di lui. Tale concezione influisce in modo più o meno conscio su alcune rappresentazioni cinematografiche della città, che rifiutano la Parigi "personale" della Nouvelle Vague e privilegiano un'ottica critica nei confronti della vita metropolitana, nella quale si manifestano in modo più evidente, per ovvie ragioni, i fenomeni di massa. Un'indicazione preliminare: abbiamo parlato all'inizio di questo capitolo di film realizzati dal 1960 circa in poi; va da sé che le pellicole precedenti alla pubblicazione dei primi testi teorici sull'argomento possono comunque essere lette in questa chiave, quali avvisaglie di un'"aria del tempo" che stava mutando. Questi due elementi di novità saranno affrontati in linea generale in questo capitolo, riflettendo sulle loro modalità di interferenza con l'immagine della città sul grande schermo. La divisione è, evidentemente, di comodo: si studieranno difatti, in un capitolo successivo appositamente dedicato, alcuni film campione che dimostrano la consapevolezza del profondo legame esistente fra il rinnovamento urbano di Parigi e le esigenze della nuova società consumistica, riflettendo a loro volta un discorso critico mutuato da altre sedi quali la carta stampata.

Prima però di trattare i punti di tangenza fra i due aspetti, dedicheremo due capitoli ad altrettanti luoghi emblematici degli interventi urbanistici, e alla loro riconfigurazione nel cinema dell'epoca. Il primo, il cantiere, al di là di fugaci apparizioni in alcuni film assume in altri una vera e propria

funzione narrativa, tradendo l'importanza che esso rivestiva in quel momento nell'orizzonte visivo e psicologico dei parigini. Il secondo è costituito dai *grands ensembles*, in quanto principale obiettivo polemico dei detrattori delle modifiche al tessuto urbano, che fu peraltro in grado di veicolare un nuovo interesse mediatico e cinematografico nei riguardi della *banlieue* la cui onda lunga arriva sino alle pellicole francesi dei giorni nostri.

Lungo il percorso qui rapidamente evocato, in questa seconda sezione del lavoro avremo modo di tratteggiare un'immagine di Parigi differente rispetto a quella che predomina nella Nouvelle Vague, di cui abbiamo parlato nella prima parte. Ecco comparire una città dell'alienazione, sempre meno "vissuta" e non più personale, meno riconoscibile e più simile alle altre metropoli, sempre meno percorribile a misura d'uomo e che, più che luogo di esplorazione, diventa – almeno in alcuni casi – l'oggetto di un discorso critico, che il regista effettua da un punto di vista lontano, distaccato. Si incontrano talvolta dei punti di tangenza con il pensiero del primo Novecento sulla metropoli: si pensi all'apparizione del motivo iconografico del *passage*, fondante com'è noto nella riflessione benjaminiana, che si accompagna a un'esaltazione dell'aspetto spettacolare della città assai più vicina alla stagione delle avanguardie che non al cinema francese "di quartiere", predominante dagli anni Trenta in poi²⁰². Emergono nuove inquietudini, non più attinenti alla dimensione soggettiva (come quelle di dei protagonisti di *Cléo dalle 5 alle 7* o *Il segno del leone*), ma prodotte da considerazioni critiche sui cambiamenti intervenuti sul suolo parigino e sulla società che lo abita. Per disegnare un terreno di problematiche comuni, alla ricerca della definizione di una diversa immagine dell'urbano, non mancheremo nelle pagine seguenti di proporre delle incursioni in altri territori francamente estranei alla Nouvelle Vague; ricorrerà più volte, in particolare, il nome di un cineasta che difficilmente avremmo potuto trascurare in rapporto all'argomento: si tratta ovviamente di Jacques Tati.

Iniziamo con il tratteggiare alcuni aspetti del profondo cambiamento del tessuto urbano parigino, integralmente ripensato, in questi anni, dai pianificatori. Sarà utile per il nostro studio cercare di valutare esattamente le dimensioni degli interventi e le zone interessate, nonché le idee di fondo, i modelli e gli obiettivi che li hanno ispirati.

²⁰² Paolo Bertetto riflette ad esempio sull'aspetto spettacolare della città nel cinema francese delle avanguardie, sul suo successivo stemperarsi nelle pellicole "realiste" degli anni Trenta e nella maggior parte delle opere della Nouvelle Vague, sul suo ritorno "in grande stile" con la «programmazione totale dello spettacolo metropolitano» di *Playtime*. Cfr. Paolo Bertetto, *Magic City*, in Prosper Hillairet, Christian Lebrat, Patrice Rollet (a cura di), *Paris vu par le cinéma d'avant-garde. 1923-1983*, cit., pp.39-49, trad. it. *Chaque soir a magic city* in Gian Piero Brunetta, Antonio Costa (a cura di), *La città che sale. Cinema, avanguardia, immaginario urbano*, Manfrini, Trento 1990, pp.39-48.

2.1.1. Parigi, metropoli europea. Gli eredi di Haussmann²⁰³

Negli anni della Nouvelle Vague, la città di Parigi muta profondamente il proprio volto, per precise scelte del potere politico che non teme di segnare lo spazio urbano in modo tanto radicale quanto, nel secolo precedente, il barone Haussmann e i suoi seguaci. Cambiano le strade e i quartieri, il loro aspetto e la loro composizione sociale. Il Medioevo sparisce definitivamente da Parigi²⁰⁴.

I lavori urbanistici costituiscono il cuore del discorso sul progresso promosso dalla Quinta Repubblica del generale De Gaulle. La retorica del «rinnovamento»²⁰⁵, cavalcata dai registi della Nouvelle Vague per aprirsi una breccia nel “vecchio” cinema francese, si ritorce anche contro quel tessuto urbano da loro tanto amato. Parigi deve diventare una grande metropoli che guarda al futuro, dimenticando gli imbarazzanti problemi della *crise du logement* ereditata dai tempi della prima guerra mondiale. Nonostante la capacità di penetrazione della propaganda ufficiale, veicolata fra l’altro da numerose trasmissioni televisive e documentari “istituzionali”²⁰⁶, emergono nuove paure e inquietudini di cui si fanno portavoce non solo parte della stampa, ma anche alcuni movimenti neo-avanguardisti quali il Situazionismo.

Avremo modo di domandarci quale sia la reazione di un cinema tanto attento alla dimensione urbana, come quello della Nouvelle Vague, a questi mutamenti; in quali film essi vengano percepiti distrattamente, in quali casi essi svolgano un ruolo fondamentale all’interno della narrazione, in quali pellicole infine essi arrivino a modificare le forme stesse dello sguardo che si posa sulla città. Cominciamo intanto con il fornire un quadro sommario delle tipologie di interventi effettuati sulla capitale.

Per la città di Parigi si pensa già negli anni Cinquanta alla nascita di un piano globale, che dia delle indicazioni di fondo per attuare un rinnovamento urbanistico su larga scala. Se prima dell’approvazione dei diversi piani, come si dirà tra pochissimo, è necessario attendere del tempo,

²⁰³ Il titolo di questo paragrafo riprende quello di un testo di Norma Evenson: *Les héritiers d’Haussmann. Cent ans de travaux et d’urbanisme 1878-1978*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts/Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1983 (1^a ed. New Haven, Connecticut – London 1979).

²⁰⁴ In un noto testo dedicato alla città di Parigi, Eric Hazan sostiene appunto che il Medioevo è sparito dal suolo della capitale non con gli interventi di Haussmann, bensì con Malraux e Pompidou: cfr. Eric Hazan, *L’invention de Paris...*, cit., pp.27-28.

²⁰⁵ Per un’analisi approfondita della retorica del “rinnovamento” affermatasi in Francia dopo la Seconda Guerra Mondiale, e del suo legame con l’emersione della cultura giovanile, cfr. Richard Ivan Jobs, *Riding the New Wave. Youth and Rejuvenation of France after the Second World War*, Stanford University Press, Stanford 2007.

²⁰⁶ Sui quali cfr. ad esempio Jeanne Hamel Lévassieur, *L’évolution des grands ensembles parisiens. Le point de vue des documentaires télévisés* (2004), saggio contenuto nella banca dati on-line del Forum des Images (<http://www.forumdesimages.fr/Collections/parcours/P82>), Évelyne Cohen, *Expliquer Paris à la télévision: Pierre Sudreau et les problèmes de la construction (1958)*, e Camille Canteux, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, in Jean-Louis Robert, Myriam Tsikounas (a cura di), *Imaginaires parisiens*, «Sociétés&Représentations» n.17, Paris 2004, pp.117-127 e pp.343-359.

non così per alcune modifiche fondamentali che si attuano indipendentemente dai piani stessi. Quel che ci preme sottolineare è tuttavia l'esistenza di una volontà precisa, concertata, organizzata, di mutare totalmente il volto di Parigi, per renderla più adatta al ruolo di capitale di uno stato moderno e farle assumere in pieno la propria vocazione metropolitana, cancellando i residui di Medioevo che il barone Haussmann non era riuscito a eliminare.

Nel 1959 viene pubblicato il Plan d'Urbanisme Directeur de Paris, che confermava l'idea che Parigi dovesse rimanere a tutti gli effetti la capitale della Francia diventando una grande metropoli europea, in contrasto con le ipotesi di decentralizzazione che qualcuno promuoveva nel dopoguerra²⁰⁷. Si intende rispondere, attraverso una pianificazione globale, alle nuove necessità della circolazione e ai problemi della *crise du logement*, su cui ci soffermeremo tra pochissimo. Il piano, basato sul criterio americano dello *zoning*, ossia la suddivisione della città in zone a diversa vocazione (in questo caso affaristica, amministrativa, universitaria e industriale) viene approvato dal consiglio municipale nel 1962, ma la sanzione governativa giunge solo nel 1967, quando ormai il piano stesso deve essere sottoposto a una revisione²⁰⁸. Nel frattempo è stato infatti concepito il P.A.D.O.G. (Plan d'Aménagement et d'Organisation Général de la Région Parisienne), riguardante tutta la regione parigina cioè l'attuale Ile-de-France, il cui promotore è Paul Delouvrier, che sarà delegato generale al distretto della regione dal 1961 al 1969: un funzionario statale dunque, e non un amministratore municipale²⁰⁹. Il P.A.D.O.G. viene rivisto e pubblicato nel 1965 con il nome di Schéma Directeur d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Parisienne (S.D.A.U.R.P.). Le idee di fondo che sottostanno al piano, oltre al già citato *zoning*, sono quelle della decongestione del centro, il cui patrimonio storico – si sottolinea - deve essere rispettato, e di un maggiore utilizzo della periferia sia a fini abitativi che per la creazione di nuovi centri d'impiego nel settore terziario. Ci si muove insomma in direzione della nascita di una metropoli contemporanea, per cui i poli lavorativi e residenziali si collocano tendenzialmente al di fuori di un centro storico, come vedremo, destinato sempre più alla «museificazione»: qualcosa cioè di estremamente diverso rispetto all'ideale di città che emerge dai film della Nouvelle Vague, che cercavano al contrario, come si è visto, di spogliare il centro parigino dalle immagini preconfezionate a uso turistico, per donarvi la “verità” di un luogo vissuto, abitato, attraversato.

²⁰⁷ Ad esempio Jean-François Gravier, autore del celebre libro *Paris et le désert français* (1947), da cui Roger Leenhardt trarrà l'omonimo cortometraggio nel 1956.

²⁰⁸ Per tutte le informazioni qui riportate sul Plan d'Urbanisme Directeur de Paris e sul P.A.D.O.G., cfr. ad esempio Norma Evenson, *Les héritiers d'Haussmann...*, cit., pp.294-296.

²⁰⁹ Per un inquadramento generale delle problematiche concernenti i difficili rapporti tra la municipalità parigina e i funzionari provinciali e statali, cfr. ad esempio Alfred Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Robert Laffont, Paris 1996.

Uno dei principali obiettivi delle modifiche urbanistiche è quello di creare un maggior numero di strade aperte alla circolazione dei veicoli, al fine di rispondere alla sproporzione fra il grande aumento del numero di automobili presenti in città (causato dalla produzione in serie di modelli “popolari”) e la scarsa crescita di estensione della città stessa. La motorizzazione causa la sparizione di un mondo, e la nascita di uno spazio «strutturato dall’automobile e in funzione di essa»²¹⁰. Il legame tra gli interventi urbanistici e l’avvento della società dei consumi, su cui torneremo successivamente, si svela già con una certa chiarezza.

Troppo complesso sarebbe ricordare qui in poche parole il ruolo svolto dalla strada nella società otto e novecentesca: palcoscenico per l’esibizione della moda e della ricchezza, teatro dello sguardo, luogo d’incontro, spazio della libertà individuale e dell’espressione del dissenso politico, la strada riveste per il pedone una serie di ruoli estremamente diversificati. Negli anni Cinquanta e Sessanta in Francia, tuttavia, la strada sembra concepita dai pianificatori urbani solo in quanto “contenitore” della circolazione dei veicoli, e in questa chiave devono essere lette le modifiche applicate al tessuto viario parigino. Soprattutto a partire dagli anni Sessanta si concepirà uno stile di vita nuovo, decisamente “americano”, che privilegia da un lato gli spostamenti in automobile, e dall’altro la segregazione entro i confini di una casa ormai pensata per soddisfare tutte le esigenze, fornendo i servizi che in passato si andavano a cercare all’esterno e supplendo, grazie alla televisione, al desiderio di spettacolo un tempo appagato dalla vista dei piccoli incidenti urbani²¹¹. Le carreggiate vengono dunque allargate a discapito dei marciapiedi, il che comporta non solo la diminuzione degli alberi, ma anche la sparizione dei piccoli stabilimenti che occupavano i marciapiedi stessi, che vengono così a perdere il loro caratteristico aspetto di un tempo, «al contempo parco, bazar, caffè, circo e passeggiata»²¹². A testimonianza del disinteresse nei riguardi della “strada” nel senso antico del termine, ricordiamo che tra i progetti possibili c’è anche quello di costruire delle *dalles piétonnières*, ossia delle bretelle pedonali sopraelevate che colleghino fra loro gli edifici, in modo che le strade vengano destinate unicamente al traffico automobilistico²¹³. Si tende insomma ad annientare totalmente quella concezione della strada come *intérieure* da abitare, ampiamente descritta da Benjamin nelle sue pagine dedicate al *flâneur*. Si legga ad esempio questo racconto emblematico riportato dal teorico:

Sulla tecnica dei parigini di *abitare* le proprie strade. «Al ritorno lungo la rue Saint-Honoré ci imbattemmo in un esempio eloquente della industriosità della strada parigina, che sa servirsi di qualunque cosa. Eravamo in un punto in

²¹⁰ Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc...*, cit., p.72.

²¹¹ Norma Evenson, *Les héritiers d’Hausmann...*, cit., p.66

²¹² *Ivi*, p.67.

²¹³ Bruno Vayssière, *Modes et modelages*, in Claude Eveno, Pascale de Mezamat (a cura di), *Paris perdu: quarante ans de bouleversements de la ville*, Carré, Paris 1995, p.250.

cui si stava provvedendo alla riparazione dell'impiantito e alle tubazioni e in mezzo alla strada spiccava, dunque, un tratto sbarrato, ma con un terrapieno ricoperto di pietre. In questo tratto si era subito installata un'attività economica di strada, e cinque o sei venditori ambulanti vi tenevano in vendita oggetti per scrivere, libri tascabili, articoli in acciaio, abat-jours, giarrettiere, colletti ricamati e ogni altra specie di inezie; un vero e proprio rigattiere aveva stabilito qui una filiale ed esposto sulle pietre il suo bric-à-brac di vecchie tazze, piatti e bicchieri, di modo che gli affari, anziché soffrire della breve interruzione, ne traevano profitto. I parigini sono proprio dei virtuosi nel fare di necessità virtù». Adolf Stahr, *Nach fünf Jahren*, Oldenburg 1857, I, p.29.

Ancora 70 anni dopo, all'angolo tra Boulevard Saint-Germain e boulevard Raspail, ho fatto la stessa esperienza. I parigini fanno della strada un *intérieur*²¹⁴.

Nel 1954 Bernard Lafay, presidente del Consiglio Municipale di Parigi, propone di contornare il centro in senso stretto di una superstrada, da collegare attraverso strade radiali al Boulevard Périphérique, la gigantesca tangenziale ad anello il cui grande cantiere prende il via nel 1958. Lo stesso piano prevede che anche i *quais* pedonali sulla Senna, luoghi tradizionali di passeggiate, vengano trasformati in strade destinate alla circolazione di veicoli: fortunatamente, il progetto viene attuato solo in parte²¹⁵.

Se anche il cuore del centro storico viene tendenzialmente protetto, interi tessuti urbani più periferici ma estremamente pittoreschi, come le caratteristiche stradine di Belleville, vengono demoliti all'insegna della priorità dei flussi automobilistici.

L'idea di città che sottende alle modifiche urbanistiche è insomma estremamente lontana rispetto a quella che emerge dai film della Nouvelle Vague: se anche l'automobile riveste nelle pellicole francesi un ruolo fondamentale²¹⁶, divenendo un simbolo di libertà per la nuova gioventù che si ispira a quella americana, d'altro canto il privilegio assegnato alla circolazione automobilistica rispetto a quella pedonale tenderebbe a penalizzare fortemente la pratica della *flânerie*. Non è un caso che quest'ultima assuma dunque un esplicito valore di contestazione politica e sociale nella nuova interpretazione che ne offriranno le *dérives* situazioniste (sulle quali si tornerà in un capitolo successivo).

Il secondo, fondamentale obiettivo dei pianificatori urbani è la soluzione dell'annosa questione della *crise du logement*: il termine è volto a designare da un lato la penuria di alloggi nella capitale rispetto al numero di richieste, dall'altro i problemi relativi agli edifici esistenti, spesso sovrappopolati, fatiscenti e in pessime condizioni igieniche. Il problema risaliva almeno all'inizio del secolo, ma negli anni Cinquanta la *crise du logement* diventa un vero e proprio scandalo sotto

²¹⁴ Cfr. Walter Benjamin, *Opere complete di Walter Benjamin*, vol.9. *I passages di Parigi*, cit., pp.471-472.

²¹⁵ Norma Evenson, *Les héritiers d'Hausmann...*, cit., pp.70-72

²¹⁶ Cfr., non solo in rapporto alla Nouvelle Vague ma in generale a numerosi film dell'epoca, il capitolo *La belle Américaine* in Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc...*, cit., pp.37-74.

gli occhi di tutti, come testimoniano, per restare in ambito cinematografico, i documentari di denuncia di Jean Dewever *La crise du logement* (1955) e *Des logis et des hommes* (1958)²¹⁷. Si può leggere, a titolo di esempio, questa testimonianza di un corrispondente del *Time* a Parigi, incaricato nel 1955 di redarre un *réportage* sulla *jeunesse* francese:

Le cattive condizioni dell'alloggio traumatizzavano i parigini. Le conversazioni ruotavano intorno alla necessità o meno di versare una « cauzione » per un appartamento occupato nella speranza che i suoi affittuari anziani morissero presto, o al modo di convincere i nonni a lasciare il loro appartamento per andare a vivere in campagna. Era un problema critico per le giovani coppie, molte delle quali rabbrivivano in inverno e soffocavano d'estate in minuscole *chambres de bonne* situate all'ultimo piano di immobili lussuosi, senza riscaldamento né stanza da bagno, con un solo gabinetto alla turca per tutto il piano²¹⁸.

Un'inchiesta del 1954 svela che il 29% delle coppie sposate di meno di 25 anni vivevano ancora con i genitori; che il 65,8% degli alloggi avevano solo una o due camere, soltanto il 48,2% aveva la toilette e unicamente il 19,2% una sala da bagno o una doccia²¹⁹. Nello stesso 1954, le numerose morti di freddo fanno molto effetto nell'opinione pubblica, e nascono diverse campagne o appelli, come il celebre intervento radiofonico dell'Abbé Pierre, per sensibilizzare al problema dei senzatetto. Senza giungere alle vette più drammatiche della questione, non si può negare che essa tocchi comunque buona parte degli abitanti del paese, dalle giovani coppie della classe media, costrette a vivere con i genitori oppure ad alloggiare in appartamenti troppo piccoli, come i protagonisti del romanzo *Le cose. Una storia degli anni sessanta* (*Les choses. Une histoire des années soixante*, 1965) di Georges Perec, alle famiglie numerose di origine proletaria schiacciate in abitazioni di dimensioni minime (come testimonia tra l'altro una sequenza de *Le Joli mai* di Marker).

Molto spesso, gli alloggi sono inoltre molto vecchi (l'età media degli edifici è di novant'anni, ma alcuni datano alla fine del Settecento²²⁰) e presentano pessime condizioni igieniche, tanto che sono ormai diffusissimi nel lessico comune sostantivi come «*taudis*» (tugurio), o aggettivi quali «*insalubre*» (insalubre), per definire le vecchie abitazioni (tali espressioni compaiono con connotazione spesso ironica in film quali *La millième fenêtre* di Robert Ménégoz, 1960). *Insalubres*

²¹⁷ Alcune immagini dei due documentari furono peraltro riproposte all'interno delle trasmissioni televisive che abbiamo ricordato: cfr. Évelyne Cohen, *Expliquer Paris à la télévision...*, cit., pp.119-120. Il nome di Dewever appare all'interno della lista di esordienti sui «Cahiers du Cinéma» n.138, dicembre 1962, p.66, nella quale c'è solo una rapida menzione (negativa) dei cortometraggi e ci si sofferma invece sulla descrizione dell'esordio nel lungometraggio di finzione.

²¹⁸ Stanley Karnow, *Paris années 50, Exils*, Paris 1999, p.281.

²¹⁹ Norma Evenson, *Les héritiers d'Hausmann...*, cit., p.243

²²⁰ Philippe Vergne, *Le redéploiement vers l'est (XIII^e, XIX^e, XX^e)*, in Claude Eveno, Pascale de Mezamat (a cura di), *Paris perdu*, cit., p.267.

erano stati definiti negli anni Trenta gli «*îlots*» (isolati) densamente popolati e a rischio per il contagio della tubercolosi: la definizione sopravvive comunque sino agli anni Sessanta, quando la malattia è ormai scomparsa dalla città. Vi è inoltre il problema delle *bidonvilles* in periferia, principalmente abitate da immigrati, che versavano ovviamente in cattive condizioni igieniche ed erano sottoposte al rischio di frequenti incendi. Esse appaiono nei pochi film dell'epoca che si avventurano in quelle aree di *banlieue*, non solo quelli che lo fanno “programmaticamente” come *L'amour existe* di Maurice Pialat o il cortometraggio *Les enfants des courants d'air* (Edouard Luntz, 1959), ma anche ad esempio ne *L'or du duc* di Jacques Baratier (1965) in cui le *bidonvilles* figurano tra le tappe del percorso parigino del duca, introducendo una piccola nota di umanità²²¹ all'interno di una pellicola fiabesca che gioca con i *clichés* del turismo di massa.

Proprio come all'epoca del barone Haussmann, la questione igienica – che peraltro negli anni Sessanta rappresentava una vera e propria ossessione²²² – diventa spesso la migliore alleata per giustificare non solo le speculazioni edilizie, ma anche il vero e proprio rimodellamento sociale della città. Il Boulevard Périphérique diventa il nuovo confine, fisico e sociale, di Parigi: come sottolinea Norma Evenson, una strada a scorrimento veloce segna una barriera simbolicamente “impenetrabile”, a differenza di quanto sarebbe avvenuto se si fossero ad esempio create delle zone verdi²²³. Al di là del Périphérique, si estende lo spazio della *banlieue*, percepita dai parigini come una sorta di magma informe. Si creano nuove logiche di esclusione, per cui è chi sta in centro a decidere chi ne debba essere espulso: in città si creano abitazioni destinate alla classe media e soprattutto uffici, mentre vengono “cacciati” da Parigi più di due terzi della sua precedente popolazione, con la forza o con l'aumento degli affitti²²⁴. Se prima classi diverse convivevano all'interno di uno stesso quartiere, di uno stesso isolato o addirittura uno stesso immobile (magari su piani differenti), le modifiche urbanistiche tendono spesso a creare una separazione spaziale che riproduca le barriere sociali e razziali, secondo uno *zoning* all'americana²²⁵. Le percentuali risultano assai eloquenti: il numero di operai residenti a Parigi diminuisce del 44%, quello dei «*cadres*»²²⁶ aumenta del 51%. In centro si convogliano gli organismi decisionali, pubblici e privati (il che spiega la nascita delle enormi «*tours*», grattacieli, di uffici), mentre la produzione industriale e

²²¹ Il duca invita infatti i propri figli al massimo rispetto nei confronti delle baracche abitate dagli immigrati. Ringrazio Christophe Bier per la segnalazione di questa sequenza.

²²² Si legga in proposito il già citato testo di Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc...*, cit.

²²³ Norma Evenson, *Les héritiers d'Haussmann...*, cit., pp.297-299.

²²⁴ Bernard Marrey, *Une volonté d'exclusion*, in Claude Eveno, Pascale de Mezamat (a cura di), *Paris perdu*, cit., p. 175.

²²⁵ Lo sostiene Eric Hazan in *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, cit., p.147.

²²⁶ Una nuova figura caratteristica, in Francia, di questi anni: si definisce con «*cadre*» quel profilo professionale intermedio fra i datori di lavoro e gli operai, la nuova burocrazia maggiormente flessibile che riprende il modello americano di gestione delle risorse umane: cfr Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc...*, cit., pp.233-247.

quella artigianale vengono ricollocate in *banlieue*, distruggendo le ampie superfici industriali che si trovavano precedentemente soprattutto nel XIII°, XV°, XIX° e XX° *arrondissement*. I cittadini di origine straniera che abitavano in centro (ad esempio, nell'*ilot insalubre* della Goutte d'Or, XVIII° *arrondissement*) vengono respinti in *banlieue* con la scusa delle questioni igieniche, e si trovano così in compagnia dei connazionali che prima vivevano nelle *bidonvilles*: tutti insieme “sistemati” nei *grands ensembles* di periferia²²⁷.

Agghiacciante sono i resoconti delle operazioni che conducono allo sconvolgimento delle geografie sociali parigine²²⁸, spesso a danno dei quartieri più periferici dal carattere popolare (situati negli *arrondissements* tra il XII° e il XX°), che circondavano il vero e proprio centro come tanti villaggi. L'intervento pubblico è spesso accompagnato dall'iniziativa privata, cui nuove formule giuridiche permettono di investire dei capitali: nasce così la losca figura del «*promoteur*», che da un lato cerca di spingere le autorità a dichiarare certi edifici inabitabili (non esitando a provocare in prima persona dei danni a questo scopo, ad esempio tramite incendi dolosi) e dall'altro di convincere gli abitanti degli isolati “insalubri” ad abbandonare le proprie case con la promessa di un alloggio migliore in un H.L.M. (casa popolare) da edificare in quello stesso luogo. In alcuni casi, come quello del quartiere di Place d'Italie (XIII° *arrondissement*), sfuma però per gli ex-abitanti la reale possibilità di alloggiare nei nuovi H.L.M., in quanto gli affitti risultano comunque più alti di quelli pagati in precedenza; talvolta poi, i costruttori sfuggono all'obbligo stesso di realizzare gli H.L.M. pagando una somma di denaro (e preferendo costruire, assai di frequente, delle *tours* di uffici). I quartieri tradizionalmente popolari perdono così la propria popolazione, costretta a rinunciare alle vecchie abitudini e trasferirsi in *banlieue* dove gli affitti sono sufficientemente economici. Non erano rari in quegli anni i suicidi di proprietari o affittuari di abitazioni situate su terreni presi di mira dagli speculatori, in seguito alla costrizione ad abbandonare il proprio domicilio²²⁹: un accenno inquietante alle drammatiche espulsioni che furono talvolta costretti a subire gli abitanti dei «*pavillons*» (case singole) per far posto alle nuove costruzioni compare anche ne *La millième fenêtre*²³⁰.

Un quartiere il cui aspetto viene completamente stravolto è Belleville²³¹. Il paradiso della piccola industria e dell'artigianato è infatti trasformato, fra il 1955 e il 1970, nella riserva di H.L.M. della

²²⁷ Sul problema del rimodellamento dei “limiti sociali” della città, cfr. Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc...*, cit., pp. 207-214.

²²⁸ Per la descrizione della attività dei «*promoteurs*» e dell'operazione Place d'Italie, cfr. Bernard Marrey, *Une volonté d'exclusion*, cit., pp.151-175.

²²⁹ Cfr. Bernard Marrey, *Une volonté d'exclusion*, cit., p.166.

²³⁰ Nel film, una coppia racconta il caso di un uomo la cui abitazione, nella zona di Porte St.Ouen, era stata sommersa dalla terra per costringerlo ad andarsene; disperato, egli aveva preferito il suicidio al trasloco.

²³¹ Per le informazioni di seguito riportate rispetto a Belleville, cfr. Philippe Vergne, *Le redéploiement vers l'est (XIII°, XIX°, XX°)*, cit., pp.267-308.

città: ve ne sono più di un quarto del totale. Spariscono i cortili, i *passages*, i giardini, gli *hôtels particuliers*... Lo charme dal sapore antico delle stradine del quartiere si perde completamente, in seguito alle modifiche imposte al tessuto viario per renderlo più adatto alla circolazione automobilistica. I bulldozer e i *terrains vagues* costituiscono il nuovo, desolante paesaggio originato dalle demolizioni. Di tutto ciò daranno testimonianza alcuni film dei quali si parlerà nei prossimi capitoli, anche se i traumi inferti a Belleville sono ben lontani dall'essere finiti negli anni che ci interessano, e si aggraveranno invece nel corso degli anni Settanta.

Negli anni Cinquanta l'edificazione di alloggi procede a ritmi sfrenati: nel solo 1958 ne vengono costruiti ben 42.000 (contro i 2.000 del 1950); un terzo sono i già citati H.L.M., cioè per l'esattezza *habitations à loyer modéré* (abitazioni ad affitto moderato). H.L.M. è spesso sinonimo di *grands ensembles*, ossia complessi residenziali di grandi dimensioni, progettati unitariamente secondo una medesima tipologia architettonica, e comprendenti sia enormi condomini di appartamenti (contenenti un minimo di 500 alloggi, ma a volte anche diverse migliaia) che una serie di servizi, quali scuole o commerci, volti a rendere questi complessi un po' più indipendenti rispetto al centro.

Il modello seguito – forse fraintendendolo - dai nuovi edifici, non solo quelli a scopo residenziale, è l'architettura di Le Corbusier, concepita secondo il principio di occupare poco spazio in orizzontale tramite costruzioni che si sviluppano in verticale: esattamente il contrario della tanto deprecata parcellizzazione dei vecchi *îlots*. La famosa Carta di Atene (1943)²³², stilata dal C.I.A.M. (Congresso Internazionale di Architettura Moderna), aveva del resto costituito un modello per i rinnovamenti urbani nel loro complesso, dall'applicazione del già citato principio dello *zoning* alla preoccupazione di salvaguardare il centro storico. La casa rimane tuttavia il cuore della pianificazione urbana, per com'era pensata dagli autori della Carta di Atene; come si vedrà, una simile priorità si accorda perfettamente al più generale movimento di «privatizzazione» della nuova società, per cui l'interno domestico, dotato di ogni *comfort*, deve diventare il nucleo della vita individuale, mentre al contrario la strada, non più luogo “vissuto”, serve unicamente ad incanalare i flussi automobilistici.

Le nuove costruzioni seguono i dettami dello stile internazionale: si privilegiano l'uso del cemento, le strutture lineari, le superfici uniformi e disadorne. Il primo grattacielo di alloggi, la Tour Albert (nota anche come Tour Croulebarbe), alta 65 metri e situata nel XIII° *arrondissement*, viene

²³² Sulla Carta di Atene, per restare nell'ambito di una bibliografia ad uso degli studiosi di cinema, cfr. Maristella Casciato, «Abitare – Lavorare – Coltivare il corpo e lo spirito - Circolare»: le funzioni e la «Carta di Atene», in Matteo Porrino (a cura di), *La ville en Tatirama. La città di Monsieur Hulot*, Mazzotta, Milano 2003, pp.17-20.

costruita a Parigi fra il 1957 e il 1959; il soffitto dipinto è realizzato da Jacques Lagrange, l'architetto di cui si servirà Tati per le scenografie dei propri film. L'altezza massima degli edifici viene in seguito fissata tramite due regolamentazioni (del 1958 e del 1967) a 31 metri in centro, 37 metri negli *arrondissements* periferici, 45-50 metri in *banlieue*, al di fuori della quale non esiste alcun vincolo. Derogazioni vengono concesse ad esempio per la Cité Morland nel IV° *arrondissement* e per la Faculté des Sciences di Jussieu, nel XII° *arrondissement*,²³³ costruita a partire dal 1962 (la pavimentazione è ancora opera di Lagrange) sul sito ove era stato demolito l'antico mercato del vino. Non solo nella *banlieue* dunque, tendenzialmente poco frequentata dai registi della Nouvelle Vague, ma anche in centro iniziano a sorgere edifici di altezza inabituale.

Nel 1960, un abitante su sei della regione parigina vive ormai nei *grands ensembles*²³⁴. Al di là degli spostamenti "forzati", molte giovani coppie e famiglie della classe media tendono anch'esse a stabilirsi nei nuovi complessi di periferia, dove gli affitti sono più bassi e gli appartamenti presentano tutti i *comforts*. In un film emblematico quale *La Belle Vie* di Robert Enrico, già citato nella sezione precedente, si vedrà come il passaggio del protagonista dalla giovinezza all'età adulta sia marcato dall'attesa di un figlio, e dal conseguente trasloco dall'amata *chambre de bonne* del Quartiere Latino ad un insignificante H.L.M. di *banlieue*.

Se la metropolitana, destinata a servire la zona del centro, risale al 1900, nel 1969 si inaugura la prima linea del *Reseau Express Regional* (R.E.R.), nuovo collegamento rapido ed efficiente fra il centro e le nuove *cités* della periferia. Inevitabilmente, si creano delle congestioni in alcuni distretti quando migliaia di pendolari della *banlieue* scendono in un'unica stazione della R.E.R. o della metropolitana: la vita cittadina ne viene irrimediabilmente influenzata²³⁵.

I *grands ensembles*, esaltati da numerosi documentari televisivi quale soluzione alla *crise du logement*²³⁶, vengono invece criticati da buona parte della stampa per il loro aspetto di caserme, le dimensioni eccessive, la desolante uniformità delle architetture²³⁷ che produce spesso negli abitanti delle depressioni nervose: viene addirittura coniato il termine di *sarcellite*, in riferimento al

²³³ Norma Evenson, *Les héritiers d'Hausmann...*, cit., p.189

²³⁴ *Ivi*, p.249

²³⁵ Si legga ad esempio la citazione da *Paris au fil du temps* di Pierre Couperie riportata in Simon Sadler, *The Situationist City*, M.I.T.Press, Cambridge (Massachusetts) - London (England) 1998, p.26.

²³⁶ Jeanne Hamel Levasseur, *L'évolution des grands ensembles parisiens...*, cit.

²³⁷ Chiaramente qui si operano delle generalizzazioni, che non rendono conto dei tentativi "virtuosi" che muovevano in direzione diversa, cercando di combattere la standardizzazione che andava affermandosi anche a causa delle pressioni governative verso l'uso dei prefabbricati (al fine ovviamente di abbattere al massimo i costi). Su questi temi, si vedano ad esempio Jean-Louis Cohen, *Nos oncles: su alcuni echi italiani della modernizzazione francese*, e Matteo Porrino, *La città in fil di ferro*, in Matteo Porrino (a cura di), cit., pp.25-27 e pp.47-49.

complesso di Sarcelles, la cui costruzione era iniziata nel 1954²³⁸. Si denunciano inoltre gli agglomerati in quanto luoghi di segregazione sociale e focolai di nuovi problemi, legati in particolare allo sviluppo della delinquenza giovanile e dell'alcolismo. Tuttavia, coloro che vivono nei *grands ensembles* sembrano tendenzialmente apprezzare la nuova soluzione: un sondaggio del 1967 rivela che il 61% degli intervistati considera superiori i vantaggi agli svantaggi, e l'88% reputa le condizioni di vita molto soddisfacenti, soddisfacenti o quantomeno accettabili. Si apprezzano la vicinanza alla campagna, il *comfort*, le dimensioni e il numero di stanze, anche se si soffre della lontananza dal centro, delle difficoltà causate dal *mélange* culturale, dei rumori²³⁹. Come sottolinea Jean-Pierre Esquenazi, esiste una sorta di indifferenza delle voci autorizzate (polemiche verso le nuove abitazioni) riguardo alle preoccupazioni, i desideri, i sentimenti delle classi medie che sembrano in quel momento apprezzare le proprie condizioni abitative²⁴⁰ - certo, va detto, influenzate anche dal confronto con le situazioni precedenti, sovente drammatiche. Le critiche ai *grands ensembles* arrivano insomma, negli anni Sessanta, da intellettuali, sociologi, architetti o politici; solo negli anni Settanta sarà la voce stessa degli abitanti a esprimere un malessere, e tale novità emergerà anche nei documentari televisivi²⁴¹.

Le critiche degli "intellettuali" alle nuove architetture emergono anche come si vedrà in alcuni film di registi gravitanti intorno alla Nouvelle Vague, come i già citati *L'amour existe* di Pialat, *Le Joli mai* di Marker, *La Belle Vie* di Enrico e *La millième fenêtre* di Ménégoz, nonché il notissimo *Due o tre cose che so di lei* di Jean-Luc Godard. Ricordiamo poi i film imperniati sul tema della delinquenza giovanile, che dall'inizio degli anni Sessanta costituiscono un vero e proprio filone a sé stante²⁴², e che scelgono spesso come teatro proprio i *grands ensembles*: si pensi ad alcune pellicole su cui torneremo, quali *Gioventù nuda* (*Terrain Vague*, 1960) di Marcel Carné.

Poiché gli agglomerati relativamente "vicini" a Parigi come Sarcelles risultano insufficienti quantitativamente, e hanno originato la serie di polemiche cui si è accennato, si iniziano a costruire le cosiddette *villes nouvelles*, previste dallo S.D.A.U.R.P. del 1965. Non si tratta più di complessi residenziali dotati di servizi, ma di vere e proprie città destinate a contenere alloggi ma anche centri di impiego e dunque teoricamente indipendenti rispetto alla capitale (da cui si trovavano a una distanza che variava fra i 25 e i 50 km). La densità abitativa doveva essere inferiore rispetto a quella

²³⁸ Norma Evenson, *Les héritiers d'Hausmann...*, cit., pp.256-259. Il termine nacque nel 1963, con la serie di articoli dedicati al tema da «France Soir»: cfr. Camille Canteux, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p.344.

²³⁹ I dati provengono dall'inchiesta di Paul Clerc, *Grands ensembles banlieues nouvelles. Enquête démographique et psycho-sociologique*, Presses Universitaires de France, Paris 1967, citata tra l'altro in Norma Evenson, *Les héritiers d'Hausmann...*, cit., p.251, e in Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, cit., p.210.

²⁴⁰ Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, cit., p.211.

²⁴¹ Jeanne Hamel Levasseur, *L'évolution des grands ensembles parisiens...*, cit.

²⁴² Antoine De Baecque, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, cit., p.37.

dei *grands ensembles*, e l'immagine degli edifici stessi in qualche modo più tradizionale²⁴³.

Ricordiamo che Eric Rohmer dedicherà alle *villes nouvelles* quattro trasmissioni televisive nel 1975, e ambienterà a Marne-la-Vallée e Cergy-Pontoise due delle sue *Commedie e proverbi* degli anni Ottanta²⁴⁴, partecipando della grande utopia che presiedeva alla costruzione di quelli che dovevano essere, nelle speranze poi deluse degli urbanisti, dei «piccoli gioielli nel cuore di una periferia amorfa»²⁴⁵.

Il problema del sovraffollamento interessa anche le strutture universitarie: dal 1963 si inizia la costruzione dell'Università di Nanterre (rievocata, come si vedrà, da numerose sequenze di *Brigitte et Brigitte* di Luc Moullet), il luogo da cui avranno origine le manifestazioni studentesche del '68, e che Godard sceglierà per ambientarvi *La cinese* (*La Chinoise*, 1967).

La terza esigenza cui devono rispondere gli interventi sul tessuto urbano, oltre a favorire la circolazione automobilistica e costruire alloggi, è quella di dotare la metropoli del futuro di nuovi uffici. Nascono così dei complessi di grattacieli (*tours*) contenenti appunto uffici: la concentrazione delle attività permette risparmi di tempo ed energia. Il fatto che vi sia, banalmente, una caffetteria all'interno del grattacielo, impedisce agli impiegati di uscire all'aperto: diminuisce così la perdita di tempo e maggiore è la possibilità di sorvegliare le attività dei dipendenti. Trasformazioni come questa rientrano in un più ampio processo di metamorfosi di Parigi da *ville*, in cui gli spazi pubblici facilitano la comunicazione e gli scambi (rappresentando ovviamente una fonte di libertà) a *mégalo-pole*, caratterizzata dall'agglomerazione e dal conurbamento²⁴⁶.

Il progetto della Défense, approvato in via definitiva nel 1964 ma già discusso a partire dalla fine degli anni Cinquanta, prevede ad esempio la creazione di trenta *tours* di uffici, ciascuna avente venticinque piani, da costruire nel corso degli anni. Nel contesto poi della grande operazione Maine-Montparnasse (1958-73), che prevedeva un rinnovamento del quartiere anche attraverso l'edificazione di *grands ensembles* residenziali, cominciano nel 1958 i lavori di demolizione della vecchia stazione, sostituita da una nuova (in funzione dal 1969) accanto alla quale sarebbe sorto il più alto grattacielo di uffici di tutta Europa, l'ormai celebre Tour Montparnasse (1969-73). Proprio questi due grandi progetti, l'uno destinato a una zona allora periferica e l'altro a un quartiere più

²⁴³ Norma Evenson, *Les héritiers d'Hausmann...*, cit., p.264.

²⁴⁴ Rispettivamente, *Le notti della luna piena* e *L'amico della mia amica* (*L'ami de mon amie*, 1987).

²⁴⁵ Cfr. l'intervista rilasciata dal regista a Thierry Jousse e Thierry Paquot nel 2005, *Un cinéaste dans la ville. Entretien avec Éric Rohmer*, in Thierry Jousse, Thierry Paquot (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., p.21.

²⁴⁶ Bernard Marrey, *Une volonté d'exclusion*, in Claude Eveno, Pascale de Mezamat (a cura di), *Paris perdu*, cit., p.158.

centrale, ispireranno in modi diversi - come si vedrà - la Tativille di *Playtime*²⁴⁷, oltre ai film fantascientifici di Godard (nel caso della Défense); la pavimentazione dell'atrio della nuova stazione Montparnasse è peraltro realizzata dal già citato scenografo di Tati, Jacques Lagrange. Come nell'adozione di un certo stile di vita o di determinati miti cinematografici, anche nel nuovo aspetto che si intende dare allo spazio urbano emerge una volontà di omologazione al modello americano: si pensi alla stessa definizione di *Manhattan sur Seine*, applicata al complesso di grattacieli realizzati fra gli anni Sessanta e Settanta, quali la già citata Tour Montparnasse o le Tours du Front-de-Seine (XV°). La crescita economica della Francia, basata sul modello capitalistico, deve accompagnarsi a un mutamento di immagine: vorrei ricordare una sequenza di una commediola dell'epoca, *Mon pote le gitan*, di François Gir, 1959, nella quale scopriamo il piccolo trucco di un imprenditore francese che ha fatto applicare un'immagine di grattacieli alle finestre del proprio ufficio, per coprire quella che è invece la vista reale sui pittoreschi tetti parigini.

Al di là delle architetture monotone dei complessi residenziali e delle *tours* di uffici, sorgono a Parigi alcuni nuovi edifici dalla struttura più originale, destinati a diventare sedi di enti nazionali e internazionali. Fra il 1956 e il 1963 viene realizzata la Maison de la Radio (O.R.T.F.) a opera di Henri Bernard, che verrà scelta da Godard come décor di una sequenza di *Lemmy Caution*. *Operazione Alphaville* e genererà un curioso sketch in *Brigitte et Brigitte* di Luc Moullet. Nel 1958 Marcel Breuer, Bernard Zehrfuss e Pier Luigi Nervi concepiscono la sede dell'Unesco, che si vede in un'inquadratura de *La Punition* di Rouch. Il 1958 è anche la data in cui viene costruito il Palazzo delle Esposizioni dello C.N.I.T. (Centre National des Industries et des Techniques), primo stabile del complesso de La Défense, davanti al quale vediamo passare i protagonisti de *Il Segno del leone* e di *I giochi dell'amore* di Philippe de Broca, l'uno nel suo percorso verso Nanterre e gli altri diretti in *banlieue* per una scampagnata. Ricordiamo inoltre che l'aeroporto di Orly gode di una serie di rinnovamenti tra il 1956 e il 1961: da quel momento, l'aerostazione diventa una vera e propria attrazione turistica (dotata peraltro di due cinema, in cui si reca la protagonista di *Una donna sposata* di Godard), tanto che si afferma il "rito" delle visite domenicali a Orly, raccontato da Marker ne *La Jetée* (1964).

Accanto alla politica di demolizioni "barbare", di cui si è parlato, nasce anche fortunatamente una certa sensibilità nei confronti dei quartieri del centro, che vengono parzialmente risparmiati, in armonia con le direttive di fondo di quello che sarà lo Schéma Directeur d'Aménagement et

²⁴⁷ Si veda l'accurato saggio, che si avrà ancora modo di citare, di Emmanuel Doutriaux, *Jacques Tati et la ville moderne*, in Julie Barillet, François Heitz, Patrick Louguet, Patrick Vienne (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., pp.219-231.

d'Urbanisme de la Région Parisienne. La testimonianza più eclatante di tale nuova attenzione sarà il piano di tutela del quartiere del Marais, la cui sistemazione inizierà nel 1969. Già nel 1962, comunque, si promulgano delle leggi volte a promuovere i restauri e la riqualificazione dei quartieri storici, i cui edifici fatiscenti vengono spesso demoliti e poi ricostruiti secondo il modello originale, oppure integralmente modificati salvaguardando però la facciata. Si producono ad ogni modo delle importanti deformazioni, ad esempio con la realizzazione di sopraelevamenti degli edifici storici che ne snaturano l'immagine, o con l'annessione di nuove costruzioni dall'aspetto aberrante. Si attua una sorta di «*curetage*» dei quartieri storici, dal punto di vista non solo architettonico ma anche sociale: si cerca ad esempio di salvaguardare solo una delle due anime caratteristiche del V° *arrondissement*, quella intellettuale e studentesca, e cancellarne invece l'altra artigianale e commerciale. Si pensi alla demolizione della Halle du Cuir e della Halle au Vin, i mercati del cuoio e del vino, sostituiti con edifici universitari²⁴⁸: alla nascita della Facoltà di Scienze al posto della Halle au Vin accenna Rohmer nel suo documentario *Une étudiante aujourd'hui*.

Soffermiamoci sul caso di Saint-Germain-des-Près, una delle zone più frequentate dai personaggi dei film della Nouvelle Vague. Significativa è la decisione, in notevole controtendenza con quanto – come si è detto – accade nel resto di Parigi, di sostituire alcune strade aperte alla circolazione automobilistica con vie pedonali²⁴⁹. Diversi immobili nel quartiere vengono restaurati, si moltiplicano i caffè, le abitazioni, i negozi di lusso. Saint-Germain diventa così l'oggetto di una sorta di *maquillage*, di cui parleremo a proposito dell'episodio di *Paris vu par...* di Jean Douchet, dedicato al quartiere.

La tutela e il riabbellimento del centro parigino sono in linea con una più generale tendenza a indirizzare i centri storici verso una vocazione turistica, dirottando il traffico all'esterno (si pensi anche alla citata proposta di Lafay di far passare intorno al centro una superstrada); si tratta di una tendenza tipica delle metropoli contemporanee secondo le analisi ad esempio di Marc Augé, su cui avremo modo di tornare.

Chiaramente, anche le modifiche “leggere” del tessuto urbano comportano il sorgere di cantieri nei quartieri del centro: li intravediamo ad esempio in rue d'Assas (VI° *arrondissement*)²⁵⁰ all'interno di una sequenza di *Fuoco fatuo*, mentre quelli di Place de L'Étoile assumono un ruolo importante, come si vedrà, nell'episodio di *Paris vu par...* girato da Rohmer.

²⁴⁸ Per tutte le informazioni, cfr. Pascale de Mezamat, *Le grignotage du Paris historique (III°, IV°, V°, VI°, VII°)*, in Claude Eveno, Pascale de Mezamat (a cura di), *Paris perdu*, cit., pp.45-79.

²⁴⁹ Norma Evenson, *Les héritiers d'Hausmann...*, cit., p.81

²⁵⁰ In rue d'Assas sparirono infatti, negli anni Sessanta, le antiche case di piccole dimensioni, sostituite da grandi immobili, abitazioni di lusso e dall'edificio della Facoltà di Diritto: cfr. Pascale de Mezamat, *Le grignotage du Paris historique (III°, IV°, V°, VI°, VII°)*, cit.

Non tutte le zone storiche vengono tuttavia preservate, soprattutto se non appartenenti al centro in senso stretto (si è parlato del caso di Belleville, penalizzato dalla posizione più periferica e soprattutto dalla composizione sociale). Inutile, quanto disperato, sarà il tentativo dei Situazionisti di difendere dalle trasformazioni la malandata rue Sauvage, situata dietro la Gare d'Austerlitz (al confine fra XIII° e V° *arrondissement*) o l'Îlot Dupin in rue St. Placide (VI° *arrondissement*). Il più violento colpo sferrato nel cuore della città, l'abbattimento delle Halles, risale comunque ai primi anni Settanta, anche se la decisione viene presa già nel '63.

Unico fra gli *arrondissements* periferici (XII°-XX°) a rimanere pressoché indenne è il XVI° *arrondissement*, favorito dalla propria connotazione sociale alto-borghese: una delle ambientazioni privilegiate dai film Nouvelle Vague si trova dunque al riparo, va detto, dai mutamenti più violenti.

Concludiamo questo *excursus* informativo con un ritorno al cinema, affrontando l'analisi di un cortometraggio realizzato nel 1956 da un cineasta piuttosto noto della Nouvelle Vague e pervaso dagli entusiasmi e dai sogni di progresso suscitati in quel momento dalla nuova urbanistica. Dopo aver proposto una consapevole disamina di motivazioni di carattere economico e politico che sottostavano a molte modifiche effettuate sul suolo parigino, mi sembra doveroso ricordare lo slancio utopico "genuino" che animava alcuni architetti e urbanisti, figure che nel cinema dell'epoca raramente venivano dipinte in modo positivo²⁵¹. Non c'è forse metodo migliore che ripercorrere l'omaggio di Pierre Kast a una delle più grandi figure del Novecento, *Le Corbusier, l'architecte du bonheur*. Si tratta peraltro di un'opera decisamente anomala, in questo senso, all'interno del panorama disegnato dai film della Nouvelle Vague (piuttosto scettici, si dirà, nei confronti degli interventi sul suolo urbano), e che desta per questo tanto maggiore curiosità.

Critico ai «Cahiers du cinéma», Kast appartiene, con Jacques Doniol-Valcroze cui viene di frequente associato, alla generazione precedente rispetto a quella dei *jeunes turcs*: la generazione, più impegnata politicamente, che ruotava intorno al *milieu* intellettuale e artistico di Saint-Germain-dès-Près. Egli fu inoltre tra i più importanti esponenti del Groupe des Trente²⁵² e si dedicò in modo

²⁵¹ Si pensi a uno dei protagonisti de *La proie pour l'ombre* (Alexandre Astruc, 1961), film che si analizzerà nel dettaglio, o al De Smoke (Claude Sainval) di *Muriel*. Ci sono diversi architetti "mancati": l'ambizione di Serge (Gérard Blain) ne *Le beau Serge* era proprio quella di esercitare questa professione, mentre Pierre ne *Il segno del leone* si dichiara architetto in uno degli alberghi in cui soggiorna. Ci si soffermerà sul comico personaggio di *Playtime*, e su quello interpretato da Jean-Louis Trintignant ne *La millième fenêtre*, disegnato come un idealista dalle ottime intenzioni ma un po' accecato dalle proprie utopie. Intorno al 1970, i film con personaggi di architetti saranno numerosissimi: si tratta però di un periodo che non rientra nell'intervallo di tempo considerato, e per il quale rimandiamo alla voce *Architecte*, a cura di Thierry Paquot, in Thierry Jousse, Thierry Paquot (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., pp.227-228.

²⁵² Con l'espressione Groupe des Trente, si intendono i signatari di un manifesto (20 dicembre 1953) in difesa del cortometraggio francese, la cui esistenza appariva a quel tempo minacciata da un progetto di legge. Tra loro alcuni componenti della cosiddetta Rive Gauche, quali ad esempio Alain Resnais o Chris Marker. Per un inquadramento

continuativo all'attività documentaria già a partire dai primi anni Cinquanta, realizzando dei veri e propri classici del genere quali il cortometraggio di cui ci accingiamo a parlare. Per meglio comprendere il film, è necessario soffermarsi innanzitutto sul legame spesso istituito dal regista fra Le Corbusier e un'altra figura che ha un posto essenziale nell'opera cinematografica e letteraria di Kast: l'architetto utopista settecentesco Claude-Nicolas Ledoux²⁵³.

A Ledoux, Kast ha dedicato uno dei suoi più noti cortometraggi (*L'architecte maudit: Claude-Nicolas Ledoux*, 1954) e riservato un ruolo significativo nel proprio romanzo *Le bonheur et le pouvoir* (1980); le saline di Chaux inoltre, l'opera maggiore di Ledoux, costituiscono lo sfondo - sapientemente messo in valore - del terzo lungometraggio del regista, che suggerisce una forma di identificazione tra il protagonista del film, scrittore in crisi (Pierre Vaneck), e il visionario architetto (*La morta stagione dell'amore, La Morte-Saison des amours*, 1961). La voce over sottolinea anche in quest'ultima pellicola un filo rosso che legherebbe la figura di Ledoux e quella di Le Corbusier, un'idea già ampiamente sviluppata, come si vedrà, nei cortometraggi consacrati ai due architetti-urbanisti. Tale filiazione, poi sovente riproposta nei testi specialistici anche per contraddirla, era stata originariamente stabilita da uno storico dell'arte austriaco, Emil Kaufmann, nel suo saggio *De Ledoux à Le Corbusier* (1933): quali punti comuni tra Ledoux e Le Corbusier si indicavano il fondamentale obiettivo comune (ravvisato nell'utopia del *bonheur* dell'umanità), la conseguente tendenza a guardare al futuro piuttosto che al passato, e anche il destino di incompiutezza riservato a entrambi (stereotipo all'epoca assai diffuso rispetto alla figura di Ledoux, per quanto poco rispondente alla realtà storica)²⁵⁴. L'interesse manifestato da Kast per i due architetti-urbanisti è stato ricondotto alla passione politica del regista, comunista dichiarato, e al culto utopico del *bonheur* presente in tutta la sua opera²⁵⁵.

Nel documentario su Ledoux, la voce over insiste sui suoi progetti di carattere urbanistico: sul suo desiderio di costruire case non solo per i reali ma anche per la povera gente, distruggere i «*taudis*» per sostituirvi edifici «*salubres*» (si ricordi l'attualità di questi due termini negli anni Cinquanta); Ledoux viene definito «*l'annonciateur de Le Corbusier e de ses émules*» e la sua città ideale,

generale si legga ad esempio Roger Odin, *Vitalité du court métrage: Le groupe des Trente*, in Guy Gauthier (a cura di), *Flash-back sur la Nouvelle Vague*, cit., pp.26-31, oppure si consultino diversi saggi più specifici contenuti all'interno dei tre volumi dedicati al cortometraggio francese editi dall'Università di Rennes (cfr. nota 24).

²⁵³ Sarà curioso ricordare che riferimenti vaghi a Ledoux ci sono anche in un film molto posteriore di Alain Resnais, *La vita è un romanzo (La vie est un roman)*, 1983): cfr. Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, cit., pp.112-113.

²⁵⁴ Per le indicazioni relative al testo di Emil Kaufmann e all'aura di "maledettismo" attribuita a Ledoux dai suoi riscopritori a partire dagli anni Trenta, cfr. Sébastien Denis, *Architecture, cinéma et utopie. Pierre Kast sur Claude-Nicolas Ledoux et Le Corbusier*, in Anthony Fiant, Roxane Hamery (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2)...*, cit., pp.203-216. Nello stesso saggio si indica l'origine del titolo del cortometraggio su Le Corbusier: esso riprende quello di un triplo numero della rivista «*Forces vives*» consacrato all'architetto nel 1955. Il commento over del cortometraggio, scritto dalla giornalista France Roche, ripropone peraltro alcune analisi contenute nella rivista (*Ivi*, pp.211-212).

²⁵⁵ *Ibidem*.

sognata nel 1775, viene accostata alla moderna *cité radieuse*. Scegliendo di esplicitare attraverso la voce over, in entrambi i film (più fugacemente in quello su Le Corbusier), il legame fra i due architetti, da un lato Kast avvicina e modernizza l'opera di Ledoux, dall'altro enfatizza evidentemente la dimensione utopica del lavoro di Le Corbusier. Significativamente, in entrambi i corti sono limitate le inquadrature di edifici effettivamente costruiti; sono invece preponderanti (nel caso di Ledoux per necessità) delle rappresentazioni allo stadio di progetto, disegni o modellini, di singole strutture o di progetti più ampi a livello urbanistico. La voce over nel documentario su Le Corbusier insiste esplicitamente sul difficile destino dell'architetto, impedito nella sua azione dalle idee troppo in anticipo sui tempi («*On laisse à Le Corbusier le droit de rêver, pas celui de construire*»); nel finale, lo qualifica addirittura come una sorta di visionario in grado di vedere già nella propria mente le nuove città che si diffonderanno in tutto il mondo, ai tempi in cui vivranno i nipoti degli attuali spettatori.

Dedicando un cortometraggio a Le Corbusier, e connotandone in tal modo la figura, Kast ci ricorda la dimensione utopica della nuova urbanistica, piuttosto che gli interessi politici ed economici che muovevano alla costruzione di una « Parigi capitale dell'Europa », all'allargamento delle strade per facilitare la circolazione delle automobili, all'innalzarsi di grattacieli di uffici dove un tempo si trovavano alloggi popolari. Il documentario si focalizza in particolare sulla questione della casa, al cuore delle preoccupazioni di Le Corbusier, le cui idee vengono riprese (o fraintese) in quegli anni con la costruzione dei *grands ensembles*, che nascevano nel migliore dei casi dal sogno di creare ideali città del futuro, moderne e ordinate, immerse negli spazi verdi e lontane dal traffico urbano²⁵⁶. La voce over evoca il nobile scopo di risolvere la *crise du logement*: alle inquadrature sugli alloggi di Aubervilliers, in pessime condizioni, si sovrappongono le musiche di Alain Goraguer, che « compone un volto più scuro e stridente, sotto gli accenti del jazz »²⁵⁷, mentre quelle di Georges Delerue, meno ritmiche, dall'andamento più dolce e sereno, accompagnano la descrizione dei progetti e delle realizzazioni di Le Corbusier. Riviste oggi, alcune sezioni del documentario risultano quasi agghiaccianti: si pensi alla descrizione idilliaca del Plan Voisin elaborato da Le Corbusier nel 1925, che prevedeva che una parte del centro di Parigi fosse rasa al suolo per costruirvi degli enormi grattacieli cruciformi.

Il regista e l'autrice del commento, la giornalista France Roche (abituale collaboratrice di Kast), impiegano una serie di strategie per rendere accettabili agli occhi dello spettatore le creazioni di Le Corbusier, sia a livello di progettazione urbanistica che di singoli edifici a destinazione residenziale,

²⁵⁶ Sulla dimensione utopica che spesso presiedeva alla costruzione dei *grands ensembles*, cfr. ad esempio Camille Canteux, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., pp.354-359, anche in riferimento al testo di Françoise Choay, *Urbanisme, utopies et réalités* (1965).

²⁵⁷ Sébastien Denis, *Architecture, cinéma et utopie...*, cit., p.211.

quale la celebre Unité d'Habitation di Marsiglia (1947-52). La presenza in scena dello stesso architetto, ad esempio, intervistato da France Roche nel suo atelier (e non in un freddo studio televisivo), interpella direttamente lo spettatore, chiamato a guardarlo in volto e ad ascoltarne la voce. Il tono del commento over è sovente didascalico, mentre l'utilizzo di disegni, foto e modellini permette di esplicitare con chiarezza le teorie di Le Corbusier e i potenziali vantaggi della loro applicazione. L'impiego di strumenti di questo tipo, che sovente prendono il posto delle inquadrature "reali", oltre a sottolineare come si è detto la dimensione utopica del lavoro dell'architetto, contribuisce in modo fondamentale ad avvicinare lo spettatore alle sue teorie: da un lato esaltandone la chiarezza (appaiono spesso dei disegnetti di carattere esplicativo, quasi a dire che l'utilità di certi provvedimenti potrebbe risultare chiara anche ad un bambino...), dall'altro riducendo le dimensioni di enormi edifici ad una scala "umana" e familiare, quella di una foto o di un modellino.

Un'altra strategia volta a ben disporre lo spettatore nei riguardi delle modifiche proposte da Le Corbusier è rappresentata dal loro inserimento in una dimensione storica: si sottolinea infatti attraverso il prologo come la città di Parigi sia nata dalla sovrapposizione, nel corso del tempo, di monumenti costruiti in epoche diverse, da Notre-Dame alla Torre Eiffel. I nuovi progetti urbanistici vengono così accostati al naturale mutamento della città e alla stratificazione storica del suo aspetto attuale; si minimizzano in tal modo le resistenze di coloro che si dimostrano restii ad ulteriori cambiamenti, puntando il dito contro la nascita dell'«*ère du touriste*» che vede la bellezza solo nei monumenti che appaiono sulle cartoline e dimentica il problema essenziale dell'abitazione. La voce over propone a questo proposito il già citato riferimento a Ledoux, indicato quale il primo architetto interessatosi non solo alla costruzione di chiese e palazzi ma anche alle case popolari; il legame, che attraversa come si è visto numerose pellicole di Kast, stabilito fra Le Corbusier e Ledoux costituisce un altro tassello nell'inserimento delle teorie contemporanee in una prospettiva storica.

Altre strategie sono attuate nella sezione del corto dedicata all'Unité d'Habitation di Marsiglia. Anche qui si parte da una fotografia, che oltre a produrre un legame con la sequenza precedente (l'immagine si trova infatti nell'atelier di Le Corbusier), contribuisce, si è detto, alla riduzione dell'edificio su scala "umana". La primissima inquadratura "dal vivo" dell'Unité d'Habitation ne seleziona una porzione piuttosto grande, in modo che la m.d.p. con un leggero allontanamento ne comprenda assai rapidamente il contorno superiore, e poi quelli laterali: una scelta ben diversa rispetto ad altre che avremo modo di ricordare a proposito dei film sui *grands ensembles*, volte invece a sottolineare l'immensità delle costruzioni, di cui per questo non vengono mostrati i limiti. Puntualizzo subito che in quel caso, è stato osservato, si tratta di complessi di più edifici dalle enormi dimensioni, spesso privi di qualità architettonica, a differenza della celebre Unité

d’Habitation; si possono ad ogni modo operare dei confronti fra le diverse opzioni stilistiche di volta in volta adoperate dai cineasti per relazionarsi al “nuovo”, trasmettendo alternativamente una sensazione di familiarità o di estraneità. Tornando a *Le Corbusier*, alla prima inquadratura sull’Unité d’Habitation segue una serie di altri piani, panoramiche oppure selezioni di porzioni e dettagli architettonici: intenzionato a descrivere visivamente la costruzione, il regista dopo la prima inquadratura non sembra tirarsi indietro di fronte all’effetto inquietante potenzialmente prodotto dalle vaste dimensioni del luogo, ancora deserto. In fondo, potremmo dire, è necessario abituarsi alla nuova estetica che ancora ci è estranea, in questa fase di passaggio verso il raggiungimento del *bonheur*. A “umanizzare” tutte le precedenti inquadrature sull’edificio deserto, ne interviene però una dell’interno di un alloggio. Significativamente, essa dipinge un momento conviviale: i proprietari dell’appartamento hanno degli ospiti, cui la padrona di casa sta portando qualcosa da bere, scendendo da una scala che conduce al piano superiore (il che ci fa dedurre che l’alloggio si estenda su più piani). Gli ospiti sono di spalle, seduti di fronte a un’enorme finestra aperta, da cui proviene molta luce che illumina la stanza; la finestra dà su un’ampia distesa verde, che i personaggi contemplano. Sarebbe interessante confrontare tale inquadratura all’unico piano de *L’amour existe*, su cui torneremo, che Pialat dedica all’interno dell’alloggio di un *grand ensemble*: un personaggio femminile solo, intento al lavoro domestico, in una stanza sapientemente inquadrata per apparire piccola, davanti a due fessure strettissime e mal posizionate che difficilmente si potrebbero definire finestre.

L’ “umanizzazione” dell’Unité d’Habitation di Marsiglia prosegue con le inquadrature dedicate ai liceali che provano una *pièce* teatrale sul tetto, dal quale si vede l’ampia distesa verde che circonda il palazzo, o quelle dei bambini che vi giocano. Non è certo casuale la scelta di Kast di privilegiare nettamente, fra gli abitanti dell’edificio, i giovanissimi: la futura generazione cui all’epoca si rivolgevano tutte le speranze, coloro che, cresciuti nelle nuove realtà architettoniche e urbane, avrebbero saputo costruirne l’identità²⁵⁸. Dopo una sezione dedicata alla descrizione del grande sogno di Le Corbusier, quello di rivoluzionare la città di Parigi, con progetti quale il già citato Plan Voisin, il cortometraggio torna nuovamente nel finale sul tetto dell’Unité d’Habitation, dove l’architetto viene circondato dai bambini che giocano allegramente. La stessa figura di Le Corbusier, quanto le sue teorie urbanistiche, viene così resa familiare, e si completa questo dipinto di artista visionario e generoso, incompreso nella sua lotta per il *bonheur* dell’umanità: un progetto sinora realizzato nell’unico caso felice dell’Unité d’Habitation di Marsiglia.

²⁵⁸ Sull’insistenza del riferimento ai giovani in questo senso, ad esempio nei film sui *grands ensembles*, cfr. Camille Canteux, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p.353.

È dunque interessante rilevare come Pierre Kast abbia manifestato all'interno dei propri documentari, quali *L'architecte maudit* (nei suoi rapidi cenni alla contemporaneità), *Le Corbusier, l'architecte du bonheur* e le trasmissioni televisive dedicate a Brasilia²⁵⁹, una disposizione tendenzialmente positiva nei confronti dei progetti di radicali modifiche urbanistiche – che, nel caso di Le Corbusier, prevedevano addirittura di radere al suolo una vasta area della città. Tale posizione andrà letta, si è notato, in rapporto all'impegno politico del cineasta e alla sua fiducia nella possibilità di migliorare le difficili condizioni abitative delle classi popolari. C'è da dire comunque che i documentari di Kast su Le Corbusier e Ledoux vanno interpretati all'interno del più vasto progetto culturale promosso dal Groupe des Trente, e ascritti a una delle principali tendenze del cortometraggio dell'epoca, quella del film d'arte²⁶⁰: essi non sono dunque dedicati a fenomeni di ampio raggio, ma a singole personalità di artisti (peraltro, incontriamo Le Corbusier nel suo atelier di pittore). Il regista concentra la propria attenzione dunque unicamente sui progetti di Le Corbusier (e, con le trasmissioni televisive su Brasilia, dei suoi discepoli): diversi anni dopo, egli stesso li definirà quali luminose eccezioni all'interno dell'«orrore estetico e morale» del mondo sorto dalla seconda guerra mondiale²⁶¹.

2.1.2. Dal quartiere alla metropoli, nello sguardo del cinema

La Nouvelle Vague è stata raramente associata, e sempre per il tramite di *Alphaville* oppure - soprattutto - di *Due o tre cose che so di lei*, agli interventi urbanistici parigini della propria epoca. Qualche studioso americano ha voluto proporre un paragone con i prodotti culturali del tempo di Haussmann, insistendo espressamente sui riflessi del rinnovamento urbano leggibili all'interno delle manifestazioni artistiche: confrontando ad esempio *Nana* di Zola con *Due o tre cose che so di lei*²⁶² o, più in generale, accostando l'intera Nouvelle Vague all'Impressionismo pittorico. Nell'ultimo caso, pur evocando la Nouvelle Vague nel suo complesso attraverso un paragone già suggerito com'è noto da Jean Renoir, lo studioso cita poi in rapporto alla questione – oltre ai due film

²⁵⁹ Una serie televisiva sul Brasile intitolata *Carnets brésiliens*, realizzata nel 1966 e trasmessa nel 1967, contenente interviste ai costruttori di Brasilia (Lucio Costa e Oscar Niemeyer, discepoli di Le Corbusier), che viene definita come il compimento del sogno di città ideale dell'umanità.

²⁶⁰ Sébastien Denis, *Architecture, cinéma et utopie...*, cit., p.203. Sul filone del film d'arte, cui appartengono numerosi classici del cortometraggio quali ad esempio *Van Gogh* (1948) e *Guernica* (1949) di Resnais, cfr. la sezione *Le film d'art* in Dominique Bluher, François Thomas (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968...*, cit., pp.95 e segg., e la sezione *Portraits d'artistes* in Anthony Fiant, Roxane Hamery (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2)...*, cit., pp.185 e segg.

²⁶¹ Cfr. l'intervista in Pierre Boiron, *Pierre Kast*, Lherminier, Paris 1985, p.87.

²⁶² Si veda il capitolo *Free circulation=free copulation: women and roads in Nana and Two or Three Things I Know About Her*, in Katherine Shonfield, *Walls have feelings. Architecture, film and the city*, Routledge, London – New York 2000, pp.111-129.

godardiani già ricordati – il solo *Gare du Nord* di Rouch (l'episodio di *Paris vu par...* su cui avremo modo di tornare nel prossimo capitolo)²⁶³. Ovviamente, al di fuori dell'ambito Nouvelle Vague, il tema viene affrontato a proposito dell'opera di Jacques Tati, e delle teorie e del cinema situazionista.

La mia intenzione, date queste premesse, è quella di ampliare il campo, creando delle connessioni fra pellicole più o meno note dell'epoca e i cambiamenti effettuati sul tessuto urbano parigino, privilegiando alcuni possibili fili conduttori.

Qual è l'atteggiamento del cinema nei confronti delle novità?

Per quanto riguarda il cinema tradizionale, avremo modo di accennare, nel capitolo dedicato ai *grands ensembles*, alla diffidenza che esso manifesta costituendo una netta opposizione tra vecchia *banlieue* (connotata positivamente) e “nuova” *banlieue* (connotata negativamente).

Al di là dei film ambientati in periferia, mi sembra curioso ricordare a titolo di esempio un'opera poco nota di Pierre Granier-Deferre, regista del cui esordio relativamente interessante (*Les aventures de Salavin*) si è già parlato, ma che in seguito si è dedicato ad un cinema commerciale talvolta piuttosto vacuo, come nel caso di questo *Un uomo e due donne* (*Paris au mois d'août*, 1966). Come il titolo originale lascia presagire, la pellicola affastella una serie di stereotipi visivi e sociali sulla capitale, dall'uso di immagini-*cliché* dei principali monumenti (esaltati da angolazione e movimento delle inquadrature, nonché dal commento musicale) alla definizione dei protagonisti (una turista inglese che fa la *cover-girl* e un commesso che si finge artista *bohémien*). Per non parlare, poi, della descrizione di St.Germain con gli intellettuali del Café de Flore che pontificano citando Simone de Beauvoir... L'elemento di interesse del film, relativamente alle questioni che qui ci premono, risiede nella polarizzazione netta fra la “vecchia” Parigi, che il protagonista commesso alla Samaritaine (interpretato da Charles Aznavour) fa scoprire all'amata, luogo magico in cui entrambi fingono di essere quello che vorrebbero, e la “nuova” Parigi dei grattacieli in costruzione, davanti a cui la modella posa per l'infido fotografo. La contrapposizione si fa esplicita in alcune sequenze di montaggio alternato fra la giovane, impossibilitata a sottrarsi alle lunghe sessioni di posa davanti agli edifici moderni per recarsi all'appuntamento con Aznavour, e l'uomo che inganna la sofferta attesa visitando il Panthéon. L'esempio è piuttosto utile per illustrare l'atteggiamento del cinema di stampo tradizionale (anche se, in questo caso, a opera di un regista “giovane”) rispetto agli interventi urbanistici.

²⁶³ Stephen T. Glynn, *Art, cinema and Paristitution: social context and visual narrative in Impressionist Art and New Wave Cinema*, in «Word&Image» vol.12, n.3, luglio-settembre 1996, pp.291-307.

Che il cinema “vecchio”, in fondo, rifuggisse le novità, non stupisce: come avremo modo di ricordare, nei film con Gabin ad esempio, o nelle pellicole dedicate alla delinquenza giovanile nei *grands ensembles*, i cambiamenti urbanistici erano facilmente associati a quelli dei costumi, veicolati da una *jeunesse* dipinta come vacua o in alcuni casi addirittura criminale. Non era invece altrettanto scontato che il cinema degli esordienti, il quale aveva cavalcato per affermarsi la retorica del «rinnovamento» diffusa all’epoca in tutti i settori della vita politica, sociale e culturale francese, manifestasse una tale diffidenza verso gli interventi sul tessuto urbano, che di quella stessa retorica erano parte integrante. A maggior ragione se si considera che i *grands ensembles* nascevano per rispondere alla *crise du logement*, un problema che ossessionava proprio quella *jeunesse* della quale la Nouvelle Vague era reputata sposare le istanze, in quanto la difficoltà di trovare un alloggio impediva a molti giovani la conquista dell’agognata libertà al di fuori del tetto familiare (rimando comunque all’analisi de *La belle vie*, in un capitolo successivo, per alcune constatazioni su questo aspetto). Numerose riflessioni si potrebbero avanzare per spiegare tale apparente contraddizione: ne indichiamo qui alcune.

La prima. La Parigi amata dalla Nouvelle Vague è quella del centro, erede di una tradizione anche letteraria che la dotava di quello statuto di “capitale intellettuale” al cui fascino i giovani critici erano inevitabilmente soggetti (si tratta del resto di una delle ragioni per la quale, è intuibile, essi la privilegiavano quale sfondo rispetto alle città di provincia). Si privilegiavano l’ambiente universitario del Quartiere Latino e quello intellettuale di Saint-Germain-des-Près, le librerie, i monumenti storici svecchiati dalla patina delle immagini-*clichés* di un certo cinema precedente e guardati con movimenti rapidi dalla macchina da presa; monumenti figurati quali luoghi “vissuti” ma non per questo ignorati, al contrario. La Nouvelle Vague non aveva mai promulgato un’estetica di siti nuovi, di recente costruzione: la neonata società “giovane” abitava e rinnovava con la propria presenza i luoghi di sempre; tale rifiuto del “nuovo” architettonico era in qualche modo già in nuce. La Parigi riscoperta dalla Nouvelle Vague, in aperta contrapposizione al «cinema di qualità» rinchiuso negli *studio*, non era certamente la metropoli delle avanguardie: alcuna valorizzazione estetica del gigantismo, del meccanicismo, della verticalità; com’è noto si prediligeva piuttosto un’iconografia quasi ottocentesca, la Parigi dei caffè, dei mercati, delle librerie. All’interno di una simile visione, i segnali del nuovo, quand’anche non venissero ignorati, non erano certo destinati ad essere recepiti positivamente quali segnali di progresso, poiché al contrario quanto si valorizzava di Parigi erano da un lato una determinata eredità culturale e dall’altro un certo presente sociale, quello della *jeunesse*; alcuna utopia progressista, futurista, in una filosofia del presente che tendeva semmai a guardare al passato (quello della cultura, più che della storia politica o sociale).

Chiaramente tali indicazioni non vanno assolutizzate, pur rappresentando la tendenza più diffusa; certe tipologie del “nuovo” non erano affatto evitate ma trovavano spazio anche frequentemente all’interno dei film della Nouvelle Vague, con connotazioni tuttavia spesso velate da una certa ambivalenza.

Prendiamo ad esempio l’aeroporto di Orly, che come si è detto è stato oggetto in questi anni di una serie di rinnovamenti importanti. Drammatico emblema dell’incomunicabilità che caratterizza l’epoca contemporanea nel finale de *La proie pour l’ombre* (1961) di Astruc, esso assume caratteristiche ambigue ne *La calda amante* di Truffaut: da un lato si tratta infatti di uno spazio altro rispetto a quelli sottoposti alle regole del sociale, in cui dunque il protagonista è libero di vivere il proprio amore; dall’altro, può assumere una connotazione negativa in quanto «nonluogo» di transito, per definizione provvisorio, come i numerosi *motels* che appaiono nel film. In questo senso è interessante ricordare le parole dello stesso Truffaut, che qualifica la pellicola come una «risposta violenta» al precedente *Jules e Jim* (*Jules et Jim*, 1962):

Ad alcune persone *La calda amante* può sembrare sordido, ma per me riguarda l’amore nella città, anziché l’amore in campagna, come *Jules e Jim*, e l’amore è necessariamente meno bello in città. *La calda amante* è veramente l’amore moderno; ha luogo negli aerei, negli ascensori; ha tutte le persecuzioni della vita moderna²⁶⁴.

Curioso è come peraltro il regista in un’altra occasione associ *La calda amante* a *Fahrenheit 451* (1966), film realizzato in seguito ma la cui sceneggiatura era stata scritta proprio l’anno precedente de *La calda amante*²⁶⁵, a partire dal romanzo di Bradbury che, com’è noto, immagina proprio le angoscianti evoluzioni di questo mondo «moderno». Alcuni teorici²⁶⁶ rintracciano poi, nel montaggio complesso di dettagli e primi piani de *La calda amante*, una possibile influenza di *Muriel, il tempo di un ritorno* di Resnais, pellicola che disegna lo spaesamento dell’individuo nel mondo in cui si trova calato a vivere (in quel caso, in rapporto agli stravolgimenti del tessuto urbano di Boulogne).

Al contempo, l’aeroporto di Orly è – come si vedrà - frequentatissimo dal cinema di Godard, da *Fino all’ultimo respiro* a *L’amore nel 2000* (*Anticipation ou l’amour en l’an 2000*, 1967), passando per *Una donna sposata* e *Alphaville*: sembra che il regista provi un’intensa fascinazione per questa *location*, che assumerà caratteristiche diverse nei differenti film. Orly appare anche quale simbolo

²⁶⁴ Le affermazioni di Truffaut sono contenute in un’intervista rilasciata al «New Yorker» il 31 ottobre 1964, citata in James Monaco, *The New Wave...*, cit., pp.55-56.

²⁶⁵ François Truffaut, *Journal de tournage de Fahrenheit 451*, in *La nuit américaine. Scénario. Suivi du journal de tournage de Fahrenheit 451*, Cahiers du Cinéma, Paris 2000, p.189.

²⁶⁶ James Monaco, *The New Wave...*, cit., pp.56-57.

della dimensione del viaggio ne *La jetée* di Marker, ambivalente nella sua valenza di tenero ricordo infantile, ma anche teatro della morte del protagonista.

In secondo luogo, gli interventi urbanistici erano espressione di una filosofia dello spazio urbano diametralmente opposta rispetto a quella veicolata sin dai primi cortometraggi dei registi della Nouvelle Vague. Si privilegiavano infatti, lo si è detto, le esigenze della circolazione automobilistica rispetto a quelle dei *flâneurs*, l'alloggio in periferia per votare il centro alle attività amministrative o turistiche, si agognava la trasformazione di Parigi in una metropoli e non ci si spaventava all'idea di snaturare l'anima di numerosi quartieri. Mi sembra interessante rileggere le parole di Rohmer ne *La celluloide e il marmo* (1955):

Osservate la pianta di una delle nostre vecchie città. Non è certo il caso che ha predisposto, agli incroci delle strade, quegli spazi più o meno ampi, bensì le necessità della vita pubblica, religiosa, o dell'attività commerciale; le fiere, le feste, le parate militari, erano parte integrante dell'architettura della città. Abbiamo abbandonato le une: la logica vuole che scombusoliamo l'altra. La stessa nozione di strada viene criticata dai nostri urbanisti: città verticali costruite nei parchi, villette giustapposte all'infinito, corrispondono meglio ai nostri bisogni. Quale prevarrà tra queste due concezioni? Forse se ne presenterà una terza che raggrupperà i vantaggi, ammesso che non siano inconvenienti, dell'una e dell'altra. Ci saranno risparmiate spiacevoli perdite di tempo, ma anche quel vagare senza meta che ha costituito, nel corso dei secoli, il fascino dell'esistenza. (...) Ci guadagniamo nel cambio? Non vorrei lasciarmi andare a una facile commozione, ma chi non ha mai avvertito nel suo essere fisico e morale l'effetto stimolante, pari a quello di un potente tonico quando, in un caldo pomeriggio, si è allontanato da una via nuova di zecca costeggiata da padiglioni cupi e gracili giardinetti per introdursi nella freschezza di una vecchia strada affollata?²⁶⁷

Riflettendo poi su un livello più generale, la pianificazione urbanistica su larga scala si prestava ad essere percepita, non necessariamente in modo conscio, quale una forma di limitazione della libertà individuale: l'imposizione di uno spazio prodotto dagli urbanisti, pensato a priori e scarsamente vivibile. Il principio dello *zoning* in particolare, con la scelta di adibire determinati quartieri a certe funzioni piuttosto che ad altre, sembrava avere la pretesa di indirizzare dall'alto le pratiche urbane. Come ricorda Henri Lefebvre, da tale frammentazione dello spazio in luoghi specializzati, che nascondeva spesso un ordine morale e politico²⁶⁸,

risulta una pratica spaziale autoritaria e brutale, quella di Haussmann, quella codificata in seguito dal Bauhaus e da Le Corbusier, che esprime l'efficacia dello spirito analitico in e mediante la dispersione, la separazione, la segregazione.²⁶⁹

²⁶⁷ Éric Rohmer, *La celluloide e il marmo* (1955), in Giovanna Grignaffini, *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, cit., pp.33-34.

²⁶⁸ Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano 1976 (1^aed. Paris 1974), p.306.

²⁶⁹ *Ivi*, p.298.

Non mi sembra fuori luogo soffermarsi sulle teorie di Lefebvre relative alla produzione dello spazio, risalenti alla metà degli anni Settanta ma focalizzate sull'analisi della pianificazione urbana nata proprio nell'epoca di cui ci stiamo occupando; non si dimentichi, peraltro, l'influenza reciproca fra le idee di Lefebvre e quelle dei Situazionisti²⁷⁰, sulle quali torneremo in seguito. Lefebvre distingue le «rappresentazioni dello spazio» (lo spazio «pensato» da pianificatori e urbanisti) da quelle che sono la «pratica spaziale» quotidiana e gli «spazi di rappresentazione» (ossia lo spazio vissuto dagli abitanti, e descritto da artisti e scrittori, attraverso le immagini e i simboli che lo accompagnano): fra tali spazi egli individua, in epoca contemporanea, una mancanza di quella coerenza che si poteva reperire nella città occidentale dal Rinascimento al XIX°secolo²⁷¹. Lo spazio «astratto» prodotto dall'urbanistica moderna trascura il fondamento stesso dello spazio, ossia il corpo,

dimentica che lo spazio non consiste nella proiezione di una rappresentazione intellettuale, in un fatto leggibile-visibile, e che esso è, al contrario, innanzitutto sentito (ascoltato) e agito (da gesti e spostamenti fisici).²⁷²

Si tratta di uno spazio tendenzialmente omogeneo, geometrico, definito dalla percezione di un soggetto esso stesso astratto (come quello che si trova al volante di un'auto). La trasformazione delle piazze in incroci e il loro abbandono come luoghi di incontro ha gravi conseguenze sulla vita urbana:

la vita urbana si degrada impercettibilmente ma profondamente, a beneficio dello spazio astratto, popolato da atomi circolanti (le auto). (...) il percorso si riduce alla simulazione vissuta, gestuale (camminare, passeggiare), di ciò che fu l'attività urbana (incontro, paesaggio fra esistenze concrete).²⁷³

Il teorico conclude il proprio studio insistendo sullo spazio vissuto, soggettivo, sull'affermazione della sfera privata, invitando soprattutto alla costruzione di un «contro-spazio» in cui riscoprire l'uso e il piacere. Sull'anti-disciplina, sulle astuzie del singolo che riesce a sottrarsi a quanto previsto per lui dai progetti urbanistici, teorizzate da Michel de Certeau avremo modo di tornare nel prossimo capitolo.

Il nuovo tessuto urbanistico, frutto di un intervento “dall'alto” imposto dai pianificatori, viene non a caso scelto di frequente quale scenografia ideale per alcuni film che propongono la dicotomia

²⁷⁰ Lo sottolinea Simon Sadler in *The Situationist City*, cit., pp.19-20 e pp.44-45.

²⁷¹ Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p.59.

²⁷² *Ivi*, pp.201-202.

²⁷³ *Ivi*, pp.302-303.

individuale/collettivo giocando sull'angoscia del controllo, della «sorveglianza»²⁷⁴. Penso a due film su cui ci soffermeremo, *Alphaville* e *Fahrenheit 451*: invenzioni di mondi opprimenti, “distopici”, contenenti significativamente, come si vedrà, delle inquadrature girate in luoghi di recentissima costruzione.

Risultano sempre più chiare le possibili ragioni della diffidenza manifestata da un certo cinema nei confronti delle novità urbanistiche. Se in alcuni film della Nouvelle Vague operava come si è visto nella prima parte una sorta di equazione del tipo «cammino per strada = mi esprimo», in altre pellicole (o talvolta, in diverse sequenze delle medesime) sembra di poter leggere quale logica conseguenza: «non mi lasciano più camminare (per i lavori in corso, perché mi relegano in un *grand ensemble* di periferia, perché la nuova città è pensata per la circolazione automobilistica...) = non lasciano più che io mi esprima». Non si possono più determinare autonomamente i propri percorsi, le proprie «enunciazioni pedonali», manifestando delle predilezioni attraverso le scelte compiute. Si pensi alla contrapposizione in *Mio zio* (*Mon oncle*, 1958, di Jacques Tati) tra i percorsi liberi di Hulot nel pittoresco quartiere di St.Maur e invece il disciplinamento degli spostamenti nello spazio imposti nei nuovi quartieri, sia per quanto riguarda la circolazione automobilistica (l'insistenza sul motivo delle frecce, che tornerà ad esempio in *Alphaville*) sia, paradossalmente, negli spazi del privato (i sentieri assurdi disegnati nel giardino di villa Arpel).

Al di là di questa interpretazione “ideologica”, per spiegare la diffidenza epidermica verso i cambiamenti svelata dai film di numerosi registi (privi dell'acuta consapevolezza di Godard, per intenderci) sarà forse utile ricordare a che punto fossero estesi gli interventi sul tessuto urbano, anche nel centro, sino a che punto risultassero dunque invasivi per chi era abituato alla frequenza quotidiana della città. Sarà interessante ripercorrere, nei capitoli sui cantieri e sui *grands ensembles*, la rosa di atteggiamenti diversi - dall'indifferenza all'abile e noncurante superamento delle difficoltà, dalla disperata incapacità di accettare il “nuovo” alla scelta di abbracciarlo con entusiasmo (si pensi alla coppia de *Una donna sposata*, che esalta il proprio appartamento) – manifestati dai protagonisti delle varie pellicole. Ma, anche, dalle opzioni stilistiche stesse riservate allo spazio urbano: mantenere le medesime dei film precedenti (*Place de l'Étoile* di Rohmer), manifestando una fiducia di fondo nelle capacità di adattamento di fronte alle novità, oppure constatare una rottura irreversibile e modificare radicalmente il proprio sguardo (i film di Godard)?

²⁷⁴ Per il concetto di «sorveglianza», senza addentrarci nel dibattito contemporaneo, limitiamoci al solo ovvio riferimento di Michel Foucault, *Sorvegliare e punire : nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976. (1^a ed. Paris 1975)

Un'ultima, sbrigativa osservazione, ancora nel tentativo di spiegare i motivi dell'antipatia dimostrata dal nuovo cinema per la "nuova" Parigi. Come sottolinea Jean-Pierre Esquenazi²⁷⁵, in questo momento un cineasta quale Godard tende a mettersi nella posizione di esperto critico nei confronti della società di massa (si pensi alle «diciotto lezioni sulla società industriale» cui si fa riferimento in *Due o tre cose che so di lei*). Il rinnovamento urbanistico, e alcuni film come si è anticipato rivelano una chiara consapevolezza in proposito, nasce in parte per rispondere alle necessità dell'emergente società dei consumi, mentre le merci stesse e il loro acquisto (bisogno indotto, ma ormai inarrestabile) dovrebbero costituire un valido oppiaceo per annichilire la capacità di reazione del singolo di fronte agli scempi operati sulla città. Essendo legati a doppio filo a questa nuova società, rappresentandone in qualche modo una delle espressioni, anche gli interventi urbanistici sono votati a una condanna quasi unanime da parte degli intellettuali (come si vedrà ad esempio per il caso dei *grands ensembles*).

L'atteggiamento espresso dai cineasti verso le novità urbane è, in definitiva, tendenzialmente critico, alieno dunque da quelle mitologie del progresso che esprimevano ad esempio le avanguardie storiche.

I cambiamenti furono, ad ogni modo, rielaborati in forme diverse da alcune pellicole che mostrano tratti nuovi nella configurazione della città.

Una prima caratteristica che è possibile rilevare è il superamento, in alcuni film, di quella visione della città ridotta a uno o pochi quartieri, tradizione risalente al cinema di René Clair, per muoversi invece verso una concezione metropolitana, che era propria ad esempio della stagione delle avanguardie e che lo sarà di un'opera emblematica quale *Playtime*. Si è sottolineato come la trasformazione in «metropoli» fosse appunto l'idea di fondo che sottostava alla pianificazione urbanistica.

Da un lato, e su tale aspetto si tornerà nel prossimo paragrafo, ciò implica l'inclusione, in forme nuove, dell'immagine delle periferie: un cambiamento la cui onda lunga si proietta sul cinema francese contemporaneo, che com'è noto si interessa assai di frequente alla vita nelle *banlieues*. Come ricorda Jean Douchet, a partire dal post-Nouvelle Vague con figure come quella di Maurice Pialat, il cinema francese si apre al ventaglio infinito di luoghi offerto dalla megalopoli²⁷⁶.

²⁷⁵ Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, cit.

²⁷⁶ Jean Douchet, Gilles Nadeau, *Paris cinéma...*, cit.

Dall'altro lato, l'ampliamento delle dimensioni urbane comporta in qualche modo un effetto di sfocatura, una perdita di definizione e di quei punti di riferimento che caratterizzavano l'immagine della città nelle pellicole sin qui analizzate. All'identità forte e alla riconoscibilità del singolo quartiere o più in generale del centro parigino si sostituisce una visione metropolitana d'insieme, che acquisisce una sorta di informità nell'uniformità. Vi contribuisce il carattere omogeneo dello spazio architettonico e urbanistico moderno, stigmatizzato come si è visto dall'analisi di Lefebvre (si pensi alle nuove costruzioni, dalle *tours* d'uffici a, in modo ancor più marcato, la concezione dei *grands ensembles*).

A un livello più generale, l'identità peculiare delle singole realtà urbane europee è minata nel profondo: la rappresentazione della città subisce una crisi. Pierre Sorlin parla dell'affermazione nel cinema europeo di un'«immagine sfocata della città», che colloca nella seconda metà degli anni Sessanta, pur mettendo in guardia rispetto a una definizione cronologica rigida. Secondo il teorico, il passaggio è segnato da pellicole quali *Blow-up* (1966) di Michelangelo Antonioni e *Due o tre cose che so di lei*, che a differenza di precedenti film degli stessi autori (quale *L'avventura*, 1960), con la sequenza dell'esplorazione di Noto, o *Fino all'ultimo respiro*) non manifesterebbero più la gioia di scoprire i monumenti della città, preferendo trasmettere un'idea generale della città stessa piuttosto che concentrarsi su un luogo definito (*Blow-up*) o facendo percepire l'ambientazione solo tramite piani non più relazionati ai personaggi (*Due o tre cose che so di lei*). Non si sfrutterebbe più, secondo Sorlin, la bellezza delle città per sedurre il pubblico, al contrario si privilegierebbero le aree urbane anonime (il teorico propone l'esempio di *Alice nelle città*, *Alice in den Städten*, 1973, di Wim Wenders) e si affermerebbe un nuovo modo di filmare apparentemente incurante; si perderebbe così la nozione di atmosfera urbana, fondamentale nel cinema degli anni Cinquanta²⁷⁷. Sorlin constata tale cambiamento pur non ipotizzandone le possibili cause, fra le quali noi intendiamo rintracciare, per quanto riguarda almeno il cinema "parigino", lo snaturamento del vecchio tessuto urbano della città.

La scelta di aggirare la visione dei monumenti, anche quella poco convenzionale di film quali *Fino all'ultimo respiro*, comporta comunque un declinare dello statuto identitario definito di una singola città, per trascenderlo e delineare un'idea generica di metropoli. Già Alberto Cavalcanti all'inizio del suo *Rien que les heures* (1926) ricordava del resto che tutte le città sono uguali fra loro, se non distinte dai monumenti: sovente, nel cinema delle avanguardie, si privilegiava del resto una

²⁷⁷ Si veda il capitolo *The blurred image of cities* in Pierre Sorlin, *European cinemas European societies, 1939-1990*, Routledge, London 1991, pp. 111-137, traduzione italiana in Pierre Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo novecento*, La Nuova Italia, Scandicci 2001.

configurazione dello spazio urbano di questo tipo²⁷⁸. Si leggono i primi segni di una caratteristica problematica contemporanea: se la città un tempo era in grado di provvedere un'identità collettiva (quasi a compensare la dissoluzione delle identità individuali), essa si trova oggi ad essere pressoché intercambiabile con le altre - tanto che, sottolinea qualcuno, spesso al cinema un film girato in un certo luogo si può spacciare per ambientato in un altro²⁷⁹.

Una pellicola emblematica in questo senso è *Une simple histoire* (1958) di Marcel Hanoun: un regista spesso annoverato nelle liste di giovani esordienti (Curtelin e Siclier, ad esempio, lo citano con sicurezza fra i registi della Nouvelle Vague²⁸⁰), sebbene il film sia evidentemente assai lontano, per temi e stile, dalle opere contemporanee dei cineasti dei «Cahiers». René Prédal inserisce Hanoun insieme a Jacques Baratier nell'ambito di un cinema di ricerca, maggiormente “sperimentale” rispetto a quello dei contemporanei registi dei «Cahiers»²⁸¹.

Mi sembra utile indugiare un po' sul film, radicale tentativo di attuare una sorta di pedinamento zavattiniano: per tutta o quasi la sua durata, siamo infatti condotti a seguire fisicamente la protagonista, accompagnata dalla figlioletta, nelle sue peregrinazioni per Parigi alla ricerca di lavoro. Alla poetica neorealista rimandano i temi stessi della pellicola e l'estrazione sociale della donna, lontanissima dai giovani intellettuali borghesi di sesso maschile che popolano le opere della Nouvelle Vague; tuttavia, il film dispiega un rigore che, coniugato all'uso della voce over che spesso ripete “tautologicamente” quanto ascoltiamo nei dialoghi o vediamo nelle immagini, ha condotto i commentatori dell'epoca a rintracciare quale modello il cinema bressoniano²⁸². Scritto dallo stesso Hanoun a partire da una storia vera (come annunciato dalla didascalia iniziale) e interpretato dalla donna stessa cui il fatto era occorso, il film è stato girato in 16mm in *décors* naturali e con la partecipazione di reali abitanti di Parigi; i «Cahiers» parlano di «reportage

²⁷⁸ Non sarebbe forse necessario citare delle pellicole a titolo di esempio, ma giusto per richiamare qualche immagine alla mente, si pensi solo a *Berlino, sinfonia di una grande città* (*Berlin, die Symphonie einer grosse Stadt*, 1927) di Walter Ruttmann o a *L'uomo con la macchina da presa* (*Celovek kinoapparatom*, 1929) di Dziga Vertov, che peraltro com'è noto montò delle inquadrature riprese in città differenti. In entrambi la metropoli è sottoposta a una forma di astrazione, diventando in qualche modo il «blasone» di tutte le città, come la definisce Dominique Noguez in *Prises de villes*, in Lise Grenier, *Cités-Cinés*, cit., trad. it. in Gian Piero Brunetta, Antonio Costa (a cura di), *La città che sale. Cinema, avanguardia, immaginario urbano*, cit., pp.24-29.

²⁷⁹ Cfr. le osservazioni sul rapporto tra il binomio cinema/città e la questione dell'identità in Walter Moser, *Parcours culturels dans l'archipel métropolitain: cinéma, ville et restes urbains*, in Charles Perraton, François Jost (a cura di), *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, L'Harmattan, Paris 2003, pp.227-254.

²⁸⁰ Borde lo cita rapidamente, Curtelin lo annovera tra i «tentativi fruttuosi» prodotti nella primavera del 1960, mentre Siclier nel suo tentativo di operare una scrematura fra i «registi ascrivibili o meno alla Nouvelle Vague, lo “salva” senz'altro fra gli eletti: cfr. Raymond Borde, Freddy Buache, Jean Courtelin, *Nouvelle Vague*, cit., e Jacques Siclier, *Nouvelle Vague?*, cit. Il nome di Hanoun compare anche nella lista di esordienti in «Cahiers du cinéma» n.138, dicembre 1962, p.71. Godard vi dedica una recensione, assai positiva, su «Arts» n.717, 8 aprile 1959: cfr. Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome I (1950-1984)*, a cura di Alain Bergala, cit., pp.190-191.

²⁸¹ René Prédal, *50 ans de cinéma français*, cit., p.204.

²⁸² Richiami a Bresson appaiono sia nei «Cahiers» che nel saggio di Siclier: cfr. nota 280.

reconstitué», mentre Siclier e Marcorelles insistono sulla formazione televisiva di Hanoun, che l'avrebbe aiutato a captare l'aspetto più immediato del reale²⁸³. Quel che è significativo notare in questo contesto è come la m.d.p. "bracchi" la protagonista, seguendola appunto come in un *réportage* televisivo, senza mai levare lo sguardo sulla città e sui suoi monumenti o luoghi riconoscibili. L'immagine di Parigi è totalmente «sfocata», nel senso indicato da Sorlin: paesaggio urbano anonimo, che riusciamo appena ad intravedere alle spalle della donna, e che identifichiamo come la capitale francese solo attraverso i dialoghi. Il percorso della protagonista, che arriva dalla provincia (Lille per l'esattezza) non assume dunque le sembianze di un confronto alla città, dalle connotazioni positive o negative; non vi è quella confidenza con il territorio mostrata dai parigini truffautiani, ma neppure una scoperta del luogo di ascendenza rosselliniana, come in *Cléo o Il segno del leone*. A differenza che nell'ultimo film citato, lo svuotamento dell'impianto narrativo, limitato al medesimo canovaccio della ricerca di mezzi di sostentamento primari, non lascia margine allo sguardo sullo spazio urbano. Assistiamo invece ad una sorta di *via crucis* monadica, enfatizzata dall'uso di numerosi primi piani (oltre che dall'uso della musica assai poco "bressoniano", in funzione patetica). L'ambientazione a Parigi è tutto sommato indifferente, a livello architettonico quanto di contestualizzazione sociale: potremmo trovarci in una qualsiasi altra grande città. L'unico luogo che la macchina da presa ci mostra con chiarezza è il *grand ensemble* di periferia che apre e chiude il film (il racconto è infatti presentato con un *flash-back*): l'immagine perfetta della standardizzazione, del carattere omogeneo e intercambiabile dell'architettura delle metropoli moderne. Non viene marcata alcuna distinzione, nel film, tra centro e periferia: la mancanza di punti di riferimento visivi impedisce il discernimento; cessa così di operare uno dei principali marcatori dell'identità cittadina che avevamo individuato nella sezione precedente del lavoro. Parigi è ancora, e assai lungamente, percorsa a piedi, come nei contemporanei film dei registi dei «Cahiers»; i tragitti rivestono uno spazio privilegiato all'interno di una narrazione le cui maglie sono allentate quanto nei precedenti neorealisti. Tuttavia, si è perso qualsiasi appiglio topografico: la città è sì percorsa, ma senza più padroneggiarla; è un *continuum* indifferenziato, di desolante uniformità.

Avanziamo ora una riflessione più generale: se un certo cinema europeo di questi anni, come indicato da Sorlin, è incline a privilegiare le aree urbane anonime tralasciando i monumenti, bisogna ricordare che in questo momento l'immagine complessiva delle città europee tende in sé all'uniformizzazione, per almeno due cause evidenti.

Da un lato, la capillare diffusione di un'architettura che porta alle conseguenze estreme la concezione modernista, osteggiata da Lefebvre e – come si vedrà – dai Situazionisti, con produzioni

²⁸³ Cfr. nota 280. La recensione di Louis Marcorelles è invece in «Cahiers du cinéma» n.95, maggio 1959, p.59.

quali i *grands ensembles* parigini. Come ricorda Lefebvre, l'omogeneità dello spazio ne provoca l'indistinguibilità e dunque, ne deduciamo, una perdita di orientamento. Il teorico parla di «disagio fisico», causato dal fatto che nello spazio architettonico e urbanistico moderno «tutto si assomiglia»²⁸⁴.

Dall'altro, e qui ci viene in aiuto l'antropologia, l'emergere di quelli che Marc Augé negli anni Novanta ha definito «nonluoghi». Per quanto si tratti ormai di un termine che si incontra assai di frequente anche nella stampa non specializzata, spesso usato a sproposito, ricordo che nella teorizzazione di Augé il concetto di «nonluoghi» nasce in contrapposizione a quella di «luogo antropologico», che aveva una valenza identitaria, relazionale e storica. I «nonluoghi» sono spazi di transito, quali le installazioni necessarie per la circolazione accelerata di persone e beni (strade a scorrimento veloce, svincoli, aeroporti), i mezzi di trasporto stessi, i grandi centri commerciali, i campi profughi. I grandi magazzini, i distributori automatici, le carte di credito sono tutti strumenti attraverso cui si affermano i gesti di un commercio «muto», in cui le individualità solitarie, di passaggio, interagiscono con dei testi che si rivolgono non a loro nello specifico, ma a tutti (ricordo il motivo della freccia in *Mio zio e Alphaville*). Il «nonluogo» non produce identità, né relazioni, né, ancora, uno spazio per la storia (come si vedrà, i centri storici diventano infatti elementi di spettacolo). Augé definisce «nonluoghi» ad esempio gli svincoli o i *grands ensembles*, in contrapposizione a «luoghi» come gli incroci e i monumenti²⁸⁵. I «nonluoghi» si somigliano fra loro, trasmettendo una sensazione di *déjà-vu*, sono spesso spazi del «troppo pieno», popolati da un eccesso di persone in transito ma vuoti di abitanti²⁸⁶.

Alcune delle caratteristiche che individua Augé sembrano avere origine proprio negli anni Sessanta, dunque le sue tesi possono essere in parte applicate ad alcuni aspetti del rinnovo urbanistico parigino e alla sua influenza sulla visione cinematografica della città. Penso alla diversa concezione del centro (su cui torneremo), all'apparizione dei *grands ensembles*, alla presenza significativa nei film degli aeroporti (si è già parlato di Orly²⁸⁷) o dei centri commerciali in contrapposizione a mercati caratteristici quali Les Halles; penso anche a come tali spazi appaiano sovente sovrappopolati, come si vedrà, di persone in transito. Si tratta di siti privi di identità, omologati, che talvolta convivono con i «luoghi» tradizionali e talvolta ne prendono quasi totalmente il posto. Il film che meglio simboleggia questo momento è, va da sé, *Playtime* di Jacques Tati.

²⁸⁴ Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p.201.

²⁸⁵ Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1996 (1^a ed. Paris 1992).

²⁸⁶ Marc Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Berlinghieri, Torino 2004 (1^a ed. Paris 2003), p.89.

²⁸⁷ Tra l'altro gli aeroporti tendono sempre più a somigliare ai centri commerciali come li descrive Jean Baudrillard (in *La società dei consumi*, Il Mulino, Bologna 1976, 1^a ed. Paris 1974, pp.18-23): si pensi alla protagonista di *Una donna sposata* che va al cinema all'aeroporto di Orly.

Alcuni tratti sin qui rilevati attraverso la ripresa delle teorie di Sorlin e Augé e l'analisi del film di Hanoun possono essere ricondotti, con estrema cautela, alle prime avvisaglie di una più generale trasformazione nel modo di configurare la città al tornante fra la concezione moderna e quella postmoderna dello spazio. Prendiamo in prestito le parole di un giovane studioso di letteratura, Giulio Iacoli, che dopo aver evocato lo sforzo dei modernisti per localizzare tempo e spazio, «rinven[irli] nelle pieghe del vissuto» (si pensi a Proust), afferma:

La letteratura del post- anima per contro, nella sua linea dominante, una ricerca di riposizionamento, di rilocalizzazione per soggetti e spazi finiti fuori fuoco, fuori centro: fondativa, ed esemplare in tal senso, appare la *quête* fondativa di Zazie, alla ricerca di un oggetto sfuggente in un romanzo chiave per la comprensione e la contemporanea dissimilazione delle spazialità moderne quale *Zazie dans le métro* (1959), tramato di patenti allusioni a procedimenti modernisti e surrealisti, e imperniato sullo straniamento applicato alla percezione della quotidianità (Iacoli, 2008). Nel presente letterario, lo spazio reale e lo spazio immaginario, legati tra loro da un'intima corrispondenza, invocano di per sé percezione, sfidano il lettore a ritrovare il referente, a ritrovare se stesso e il proprio ambiente, in un raffinato gioco di decodifica della complessità²⁸⁸.

Il riferimento a *Zazie* è prezioso, in quanto ci permette di introdurre alcune riflessioni a partire dall'adattamento di Louis Malle, sul quale avremo modo di tornare anche nella parte successiva dedicata alla critica della società dei consumi. Nel caso di *Zazie* si manifesta infatti un'altra possibile forma di «sfocatura» dell'immagine urbana: i monumenti celebri di Parigi appaiono, eccome, ma al centro di topografie assurde²⁸⁹ (la chiesa di St. Vincent-de-Paul, che vediamo prima alla destra e un attimo dopo alla sinistra dell'automobile), nominati in modo sbagliato e confusi gli uni con gli altri o, ancora, inquadrati a testa in giù come la Torre Eiffel. Nel momento in cui essi diventano mero spettacolo ad uso turistico (nel film è costante il riferimento in chiave parodica al turismo di massa), iniziano anche ad esibire la propria falsità *in quanto immagini*: ecco perché possono essere confusi, capovolti, trovarsi in posizioni sempre differenti.

Da un lato, è d'obbligo il riferimento all'idea postmoderna di città-simulacro, di cui pellicole come queste sembrano fornire delle prime avvisaglie: in tal senso è utile ricordare la *Atlantic City* di *Una storia americana* (*Made in U.S.A.*, 1967): la sua falsità esibita, il suo statuto di mera superficie colorata (l'annullamento della profondità è caratteristica, com'è noto, tipicamente postmoderna), i nomi delle strade (rue Preminger, ad esempio) che rimandano ad una realtà seconda, tutta cinematografica, tanto quanto i personaggi (la Karina vestita da Bogart). Avremo modo di

²⁸⁸ Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008, p.22.

²⁸⁹ Anche il romanzo di Queneau, non va dimenticato, giocava sulle deformazioni topografiche. Cfr. ad esempio le riflessioni su questo in Jean El Gammal, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, cit.

soffermarci su questi aspetti anche parlando di *Playtime*, in cui i monumenti appaiono solo riflessi su porte a vetri o riprodotti su pareti (al *drugstore*) o merci in vendita (il *foulevard*).

Dall'altro lato, mi sembra importante richiamare le teorie degli antropologi in rapporto alla nuova concezione del centro storico che si afferma nella contemporaneità. Secondo Marc Augé ad esempio, esso tende a trasformarsi in museo (i monumenti vengono intonacati e illuminati, si creano aree pedonali etc.), mentre le strade a scorrimento veloce li aggirano. Nella «surmodernità» i siti antichi vengono così repertoriati e promossi a «luoghi della memoria», si assegna loro un posto circoscritto, non c'è più quell'intrinseca commistione di passato e presente propria della «modernità» baudeleriana. Tramite i restauri o le illuminazioni vengono trasformati in immagini, diventano uno spettacolo declinato al tempo presente²⁹⁰. L'antropologo Gérard Althabe, in un testo significativo sui rapporti tra cinema e città curato a quattro mani con Jean-Louis Comolli, riflette sul movimento di decomposizione della città in quanto spazio sociale e simbolico, di cui si trova un riflesso già in alcune pellicole degli anni Venti (interessante che si crei un legame con il cinema delle avanguardie, tramite il riferimento a *Berlino, sinfonia di una grande città*). Tale movimento si sviluppa soprattutto a partire dagli anni Sessanta, quando nasce l'idea che la città costituisca un ostacolo al progresso e si afferma il già ricordato principio dello *zoning* che impone la dissociazione tra i luoghi di abitazione e quelli dello scambio commerciale (si pensi alla costruzione dei *grands ensembles* in periferia). Se anche negli anni Settanta si procede alla restaurazione dei centri storici, ne viene ricostituita la sola forma esteriore, ma non la società che vi si sviluppava: si abita ormai al di fuori del centro (ad esempio nelle *villes nouvelles*), mentre esso è divenuto un semplice «*décor* urbano, cioè un luogo che rientra nel campo dello spettacolo e in cui si passa senza fissarsi», che non produce alcun senso di appartenenza²⁹¹.

In alcune pellicole del periodo analizzato che presentano elementi di satira del turismo di massa, lo spazio metropolitano si configura anche attraverso un'esplicita contrapposizione fra il centro da un lato, raffigurato attraverso l'accumulo di immagini-*clichés* dei principali monumenti e gag che ne sfruttano le caratteristiche peculiari (ad esempio ne *L'or du duc* lo sketch con il pullmann che non riesce a rimontare la gradinata di Sacré-Coeur, o in *Brigitte et Brigitte* la battuta sugli Champs-Élysées²⁹²) e, dall'altro, certi spazi periferici tipici delle megalopoli contemporanee (le *bidonvilles* in entrambi, i cantieri di Nanterre nel secondo).

Come ricorda Roland Barthes a proposito del turismo di massa, nella sua “dissezione” del mito della *Guide Bleu*,

²⁹⁰ Marc Augé, *Rovine e macerie...*, cit., ad esempio p.58.

²⁹¹ Gérard Althabe, *La ville rompue*, in Gérard Althabe, Jean-Louis Comolli, *Regards sur la ville*, Centre Georges Pompidou, Paris 1994.

²⁹² Che si chiamerebbero così perché se si prova a mettere un piede in strada, con il traffico che c'è, è proprio nei Campi Elisi che si rischia di finire.

(...) l'umanità del paese scompare a vantaggio esclusivo dei monumenti. (...) La selezione dei monumenti sopprime contemporaneamente la realtà della terra e quella degli uomini, non rende conto di nessun fatto presente, cioè storico, e per questa via il monumento stesso diventa indecifrabile, perciò stupido. (...) la *Guida* diventa, per un'operazione comune ad ogni mistificazione, il contrario stesso del suo titolo, un mezzo di accecamento. Riducendo la geografia alla descrizione di un mondo monumentale e inabitato, la *Guida blu* traduce una mitologia che è stata superata da una parte della stessa borghesia (...). La *Guida blu* si è fermata a una mitologia borghese parzialmente scaduta, quella che postulava l'Arte (religiosa) come valore fondamentale della cultura, ma considerava le sue «ricchezze» e i suoi «tesori» solo come un confortante immagazzinamento delle merci (creazione dei musei)²⁹³.

Possiamo agevolmente misurare la distanza di queste concezioni rispetto a quelle che sembrano emergere da molto cinema della Nouvelle Vague, in cui il centro è luogo profondamente “vissuto”; si vedrà come, ad esempio ne *La belle vie*, sia registrato il passaggio per il quale un monumento quale Notre-Dame si trasforma da luogo di vita esperito nella quotidianità in mera immagine ad uso “turistico”.

Si è sottolineato come alcune misure prese a Parigi all'inizio degli anni Sessanta fossero volte proprio alla riqualificazione del centro, mentre si cercava di dirottare la funzione residenziale verso le periferie. Di tali interventi nei quartieri storici si trova una rielaborazione ad esempio in *Saint-Germain-des-Près*, l'episodio di *Paris vu par...* girato da Jean Douchet. Il regista parla innanzitutto a titolo generale della propria intenzione di smascherare le ipocrisie del quartiere, che si trasforma completamente dal giorno alla notte:

La mia idea, realizzando questo sketch, era questa: com'è, di giorno, la gente che vediamo la notte, a Saint-Germain-des-Près? (...) La notte, Saint-Germain sembra naturale, il giorno sembra falso, dipinto con colori chiassosi, truccato. (...) Saint-Germain, per me, non vive più che sulla sua apparenza, la sua bellezza esteriore, il suo «charme». Tutto quello che c'è di meno semplice, di meno naturale nel mondo viene a darsi l'illusione di una vita da paese. (...) il documentario, che precede l'azione, è costruito su questa idea. Visivamente, i travellings e il colore ci trascinano in un mondo in cui più nulla è spontaneo; in cui il minimo charme è sapientemente valorizzato; in cui il bello (che non è più il prodotto di una realtà necessaria ma quello dell'artificio) cessa di essere bello per non essere che carino. Questo film è, per me, una sorta di tentativo di *démaquillage* [togliere il trucco] (...) ²⁹⁴.

Lo «charme» di Saint-Germain viene prodotto artificialmente, come si vedrà a scopo turistico; va detto che Douchet inizialmente intendeva dedicare il proprio sketch al Marais, e solo in seguito aveva cambiato idea. Egli accosta spesso, nelle proprie affermazioni, i due quartieri, ricordando come egli fosse interessato a

²⁹³ Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994 (1^a ed. Paris 1957), pp.119-120.

²⁹⁴ Le dichiarazioni di Jean Douchet sono riportate in Jean Douchet, Gilles Nadeau, *Paris cinéma...*, cit., p.192.

come un quartiere si stava trasformando dal suo lato vivo, realmente vivo, in un quartiere molto conservato, tutti i quartieri che sono in un colpo solo privati della loro vita reale per entrare in una vita turistica (...). Mi interessava molto all'epoca mostrare come il... non il commercio, una certa idea turistica di Parigi stava uccidendo qualcosa che era veramente la vita di Parigi. Era dell'Hausmann, senza le qualità dell'Hausmann...²⁹⁵

Già quando pensava di girare al Marais, Douchet aveva previsto di utilizzare colori brillanti e accentuarli il più possibile, al fine di «giocare il *décor*»:

Dei quartieri che ieri erano magnifici, storici, museali e che all'improvviso sono abbandonati al pericolo di non essere più che delle facciate, di non essere più che dei *décors*... Quindi, bisognava giocare il *décor* (...)²⁹⁶

Vorrei aggiungere che protagonista del film è una giovane americana, affascinata dai *clichés* della Saint-Germain intellettuale, ricordati dalla voce over femminile che interrompe più volte quella maschile, citando – come una guida turistica – i nomi di intellettuali e artisti celebri che hanno vissuto o lavorato nel quartiere; la ragazza stessa, del resto, mostrerà di conoscere a differenza del ragazzo parigino il nome del costruttore della cupola dell'Institut de France. La visione sognante della protagonista, «diurna», si verrà a scontrare con la sua reale esperienza del quartiere, piuttosto «notturna» e legata alla prostituzione maschile, all'epoca assai diffusa nella zona. Come nel caso di *Le Mannequin de Belleville*, che analizzeremo nel prossimo capitolo, Douchet ama spogliare l'immagine di un quartiere dai *clichés* che la rivestono, raccontando ironicamente l'impatto di un personaggio esterno, dotato di una visione stereotipata del luogo, con una realtà destinata a smentire tale visione.

Ricordo che il mutamento di Saint-Germain, non imputato in questo caso all'abbellimento a fini turistici ma all'imborghesimento dovuto al sorgere delle *boutiques* di moda e dei *drugstores*, nonché alla trasformazione in quartiere “di moda” che attira i giovani provinciali curiosi di vedere gli esistenzialisti, viene evocato anche dal documentario di Jacques Baratier *Le désordre à 20 ans – Voilà l'ordre* (1967). Il regista vi inserisce alcune sequenze del proprio precedente cortometraggio *Le désordre* (1947), girato nell'“epoca d'oro” degli esistenzialisti e dei letteristi. Il quartiere, sembra suggerire Baratier, non ha perso in ogni caso la propria vivacità, sebbene Juliette Gréco non canti più in un vecchio cortile ma all'interno di un moderno *drugstore*²⁹⁷.

²⁹⁵ Trascrivo qui, traducendole in italiano, delle frasi pronunciate da Douchet nel corso dell'intervista che gli ho fatto a Parigi nel giugno 2009.

²⁹⁶ Tali affermazioni sono contenute nell'intervista a Jean Douchet realizzata da Noel Simsölo e contenuta negli extra del DVD di *Paris vu par... (Jean Douchet cinéaste au singulier)*.

²⁹⁷ Per maggiori informazioni sui due film di Baratier, si legga il testo di Frédéric Hardouin, *Jacques Baratier L'aventure cinéma*, cit., pp. 40-44 e 129-140.

Gli aspetti analizzati possono essere letti come i due volti di una medesima idea dello spazio urbano: il luogo di vita è anonimo, indifferenziato, «sfocato»; nitide rimangono invece le superfici patinate delle cartoline, dei luoghi-immagine del centro «museificato». La distinzione è solo un suggerimento, che certo non va articolato in modo rigido. In *Zazie* ad esempio, lo zio Gabriel (Philippe Noiret) abita in una zona popolare molto caratterizzata del nord-est parigino, e il trattamento riservato alla definizione del quartiere in cui egli vive è il medesimo dei monumenti del pieno centro: sconfinante nel *cliché*.

Quel che è certo, ad ogni modo, è come non vi sia un'immagine urbana che da un certo momento in poi sostituisce l'altra. Penso anzi ad alcuni film realizzati molto tempo dopo dai registi che avevano esordito con la Nouvelle Vague: *Le notti della luna piena* di Rohmer ad esempio costruisce una polarizzazione netta fra il centro e la periferia delle *villes nouvelles*; il centro, però, è concepito come ai “tempi d'oro”, quale un luogo di vita, di esperienza: si mostra insomma di credere ancora a quell'idea di «atmosfera urbana» che in diverse altre pellicole sembra ormai perduta. Un centro «museificato», invece, è quello che appare in film quali *Parole parole parole (On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997)*, in cui la protagonista fa la guida turistica, oppure in *Incontri a Parigi* di Rohmer, con un secondo episodio scandito dalle visite ai parchi parigini e con l'espedito di separare le tre parti del film attraverso l'immagine (e soprattutto la musica) *cliché* dei suonatori di organetto. D'altro canto, però, in centro vivono i protagonisti di tutti e tre gli episodi... In centro si fa la spesa al mercato e si frequentano i caffè studenteschi - anche se ora sono al Beaubourg anziché al Quartiere Latino (primo episodio), in centro si osservano i dettagli materici dei muri, ogni singolo edificio del Marais, con l'occhio fine e amoroso del *flâneur* (terzo episodio)... I protagonisti mostrano di credere ancora in una distinzione netta, evidente, percepibile fra parigini e provinciali: il più sicuro segno identitario della città (primo e secondo episodio; nel terzo, il confronto è fra un parigino e una straniera). Insomma, in particolare nell'opera di un cineasta quale Rohmer, la configurazione dello spazio urbano nei film anche più recenti conserva dei tratti delle sue primissime produzioni; agli antipodi sta ad esempio Godard, il cui rapporto alla città conosce invece un percorso assai differenziato.

La perdita di punti di riferimento nello spazio, dovuta all'ampliamento di scala e all'uniformizzazione di cui abbiamo parlato in precedenza, ha significative conseguenze sulla descrizione delle topografie all'interno di alcuni film, sul loro modo di configurare i tragitti, tanto essenziale come si è visto in molto cinema della Nouvelle Vague. Lo spazio urbano, in certe pellicole, non sembra padroneggiabile. Talvolta mancano gli appigli visivi per capire dove ci

troviamo (*Une simple histoire*), ci muoviamo in città manifestamente irreali nella loro quasi bidimensionalità (*Una storia americana*), giriamo in tondo all'interno di topografie assurde (*Zazie*). Perdiamo una chiara percezione dello spazio (lo si dirà per *La Quille*, 1963, di Jean Herman), ci servono le frecce per capire come muoverci in interni labirintici (si tornerà su *Alphaville*). La scarsa comprensibilità di questi spazi è accentuata dall'immissione di inserti extradiegetici, immagini che si danno in quanto tali, come i fumetti di *Zazie* o *Una storia americana*, le immagini pubblicitarie ne *La Quille* o in alcune pellicole godardiane: è apertamente sbeffeggiata l'illusione, di ascendenza baziniana, di un rapporto diretto con un luogo reale che operi da referente; ci troviamo già in qualche modo in una città-simulacro, nell'impero dei media. La realtà materica tende a sfaldarsi: si pensi al singolare ricorrere di sequenze in cui le pareti crollano, in *Zazie nel metrò* (il cabaret) e successivamente in *Playtime* (il ristorante), film nel quale peraltro una percezione chiara dello spazio è costantemente messa in discussione, com'è noto, dalle onnipresenti superfici di vetro. L'attacco è inferto allo spazio, quanto alla sua temporalità: sia nelle sue manifestazioni statiche (i monumenti scambiati gli uni con gli altri in *Zazie*: definire St. Vincent-de-Paul indifferentemente come Panthéon, Invalides o St. Chapelle significa azzerare la storia), sia nell'attraversamento dinamico. I movimenti nello spazio, infatti, non hanno una durata concreta, reale, come in altri film di cui si è già parlato nella prima parte del lavoro: si pensi ora ad esempio all'uso degli accelerati in *Zazie*. Si annullano così le distanze (tratto tipicamente post-moderno). Talvolta si gira in tondo, in *Zazie* come nel finale di *Playtime*; altre volte il movimento "normale" è impedito dal traffico (questo è un punto su cui si tornerà successivamente).

Perdere i riferimenti all'interno di uno spazio dunque, sentire che un certo luogo non è più a misura d'uomo, padroneggiabile attraverso i tragitti e la conoscenza delle topografie. La relazione tra uomo e luogo tende a disfarsi: ecco che in alcuni casi, in particolare nel cinema di Godard (si pensi al pre-finale de *Il maschio e la femmina* o a *Due o tre cose che so di lei*), assistiamo ad uno scollamento tra immagine del personaggio e immagine dei luoghi, per cui il personaggio perde quella funzione di vicario dello spettatore nell'attraversamento dello spazio urbano che abbiamo sottolineato in precedenza. Non solo, il luogo ripreso in modo indipendente dai personaggi è sovente deserto – l'altra faccia della medaglia dei grandi magazzini o dei mezzi di trasporto congestionati, su cui torneremo: la dinamica di «vuoto» e «troppo pieno» individuata da Augé a proposito dei nonluoghi. Il fatto che il luogo sia deserto, in particolare, ci impedisce di leggerlo agevolmente: come ricorda Susan Hayward, parlando delle «narrazioni primarie» attraverso le quali immaginiamo la città, costituite appunto dalle figure umane,

La circolazione dei corpi, la loro interazione, è un referente maggiore per la nostra comprensione della città. (...) Il movimento del corpo e la sua *performance* attraverso la città rende la città leggibile²⁹⁸.

Hayward rileva una crisi del monumentale, come vedremo individuata anche da Lefebvre nel prevalere dell'«edificio» sul «monumento», in pellicole quali *Due o tre cose che so di lei*: il senso del comunitario è schiacciato, lo spazio cittadino è vuoto. In tal modo si origina uno spazio del non-essere (mi sembra opportuno ricordare il legame profondo fra «monumento» e identità) che fa nascere fobie e violenza: la teorica ne individua le conseguenze in film realizzati diversi anni dopo quali *L'odio* (*La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1995).

Chiaramente, non ci stanchiamo di ripeterlo, difficilmente un film presenta in modo coerente tutti i tratti che abbiamo indicato per definire degli sguardi differenti sulla città rispetto a quello predominante nella *Nouvelle Vague*.

Se abbiamo infatti parlato di avvisaglie del postmoderno, segni profondi di uno sfaldamento dell'immagine tradizionale della città, sottoposta dal cinema degli ultimi cinquant'anni ad un generale ripensamento che muove in direzioni diversissime, bisogna dire che in altre pellicole, le quali rielaborano ad esempio in modo più epidermico e strettamente legato alla realtà parigina i cambiamenti originati dagli interventi urbanistici, si dispiegano caratteristiche totalmente contrarie a quelle tipicamente postmoderne. Penso ad esempio alle considerazioni avanzate relativamente a una nuova percezione dei luoghi in cui la temporalità sia azzerata: ma quando analizzeremo l'importanza del motivo dei cantieri in alcuni film, proporremo al contrario delle interpretazioni che recupereranno ampiamente la dimensione temporale. In alcuni casi poi, vi sono film che echeggiano le modificazioni del tessuto urbano parigino attraverso immagini di distruzioni passate o future: si pensi all'accoppiata *Le Joli mai-La jetée*, su cui rifletteremo in seguito, o alla Boulogne di *Muriel*; anche Malle, parlando della protagonista di *Zazie nel metrò*, la dipinge – come leggeremo in uno dei prossimi paragrafi – quale un «angelo che annuncia la distruzione di Babilonia». In qualche modo, si producono dei fantasmi rispetto al futuro, poiché si colgono dei mutamenti nel presente: si teme l'abbattimento materiale della vecchia Parigi, e al contempo l'avvento di nuovi meccanismi sociali generatori di alienazione; si guarda con terrore alla scomparsa della città in senso fisico e della civiltà che precedentemente la abitava. L'angoscia nei riguardi della sparizione improvvisa, della distruzione violenta, che evocheremo anche nel prossimo capitolo a proposito dei cantieri, ha un altro volto: la soddisfazione dimostrata talvolta dai registi per aver filmato l'ultima traccia di un luogo poi sparito, riesumando quasi una vocazione storico-documentaria propria alla fotografia.

²⁹⁸ Susan Hayward, *The city as narrative: corporeal Paris in contemporary French cinema (1950s-1990s)*, cit., pp.30-31.

Cito solo due esempi fra i molti possibili: Varda che ricorda con sollievo di aver ripreso la vecchia stazione di Montparnasse in *Cléo* prima dell'inizio dei lavori, Rivette che (molto in seguito) rievoca gli edifici del quartiere Bastille da lui immortalati in *Chi lo sa? (Va savoir, 2001)* e già scomparsi un anno dopo; a questo proposito, il regista afferma semplicemente: «Del resto, è la stessa cosa in tutto il mondo. Tutto cambia continuamente nelle metropoli europee»²⁹⁹. Già Baudelaire ci ricordava, è vero, come la forma di una città cambi «più rapidamente del cuore di un mortale»³⁰⁰: se si tratta di una legge generale, non si può ignorare la singolarità di questo momento - come dell'epoca haussmanniana, drammaticamente evocata dalle parole del poeta -, dovuta alla rapidità e all'estensione dei mutamenti stessi. C'è anche chi ha detto che i cambiamenti più profondi di Parigi non sono stati in realtà quelli haussmanniani, che il loro vero emblema in ambito letterario non è la poesia *Il cigno* di Baudelaire: l'attenzione andrebbe invece posticipata di un secolo, all'epoca di cui stiamo parlando e alla descrizione che ne tratteggia Perec in *Le cose*³⁰¹.

Fantasmî proiettati sul futuro, memorie di un passato. Alcuni teorici sostengono che la modernità concepiva tendenzialmente utopie e distopie, per loro natura in rapporto con il passato e prodotti della fede nel progresso, e che la post-modernità privilegia invece le eterotopie, cioè simultaneità, giustapposizioni, poiché l'idea di Storia, e con essa della fine della Storia, è una credenza ormai di scarso interesse³⁰². Anthony Easthope, in particolare, sottolinea l'emergenza di temi postmoderni nella visione filmica della città già nel cuore dei "moderni" anni Sessanta, e costruisce la propria analisi a partire da *Alphaville* e *Blow-up*, quest'ultimo proposto in contrapposizione a *L'avventura*, nel quale secondo lo studioso permarrebbe invece una nostalgia nei riguardi del passato, verso uno spazio classico non più abitabile. Si tratta esattamente della coppia di film antonioniani che Sorlin opponeva per constatare la nascita di un'immagine «sfocata» della città: entrambi i teorici, insistendo l'uno sull'elemento spaziale e l'altro su quello temporale, sembrano individuare un tornante significativo, proprio in questi anni, nella rappresentazione della città nel cinema europeo. La scomparsa dei monumenti indicata da Sorlin, del resto, comporta il già evidenziato azzeramento del passato, in favore di una spazialità indistinta (mancano chiari punti di riferimento visivi) e al contempo atemporale. A proposito di *Alphaville*, su cui rifletteremo nel paragrafo dedicato al film, Easthope parla tuttavia della compresenza di un'«asserzione moderna (la storia ci permette di

²⁹⁹ Intervista a Jacques Rivette (18 luglio 2002) in Goffredo De Pascale, *Jacques Rivette*, Il Castoro Cinema, Milano 2002, p.5.

³⁰⁰ «*Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / change plus vite, hélas!, que le cœur d'un mortel)*»: Charles Baudelaire, *Le cygne*, in *Les Fleurs du Mal (texte de 1861)*, a cura di Claude Pichois, Gallimard, Paris 1996, p.119.

³⁰¹ Eric Hazan in *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, cit., p.28.

³⁰² David B. Clarke, *Introduction: Previewing the Cinematic City*, p.6, e Anthony Eastope, *Cinécities in the Sixties*, pp.129-139, entrambi in David B. Clarke (a cura di), *The Cinematic City*, Routledge, London - New York 1997.

giudicare la città come inumana) e un'acquiescenza scettica postmoderna»³⁰³: come in altre opere di Godard della seconda metà degli anni Sessanta ci troviamo spesso di fronte a un *entre-deux*.

2.1.3. *L'emergere di una nuova attenzione verso la banlieue*

Il ritorno, nel cinema di questo periodo, di una concezione di Parigi quale metropoli vasta, che supera le limitate dimensioni del quartiere o più in generale i confini del centro storico, passa anche attraverso l'inclusione in forme nuove dell'immagine delle periferie.

Se il cinema francese contemporaneo presta, com'è noto, grande attenzione alla descrizione delle dinamiche sociali che si instaurano nella periferia parigina, tanto che si può parlare della nascita di un vero e proprio genere (il *film de cité*) negli anni Ottanta³⁰⁴, l'origine dell'interesse nei riguardi delle difficili condizioni di vita in *banlieue* si può forse far risalire proprio a questi anni cruciali che vedono uno spostamento di massa della popolazione del centro verso i *grands ensembles*.

Senza considerare la felice parentesi delle avanguardie degli anni Venti, che spesso e volentieri si interessavano alle zone povere situate dove un tempo si trovavano le fortificazioni di Thiers³⁰⁵, la periferia nel cinema francese aveva spesso costituito un'ambientazione suggestiva per gli intrighi del cosiddetto *noir du faubourg*³⁰⁶ (genere la cui fine è marcata da *Quartiere dei Lillà, Porte des Lilas* di René Clair, nel 1957)³⁰⁷, oppure – ereditando un'iconografia pittorica³⁰⁸ e letteraria³⁰⁹ – lo sfondo delle scampagnate domenicali sulle rive della Marna, immortalate ad esempio da Carné, Duvivier e Becker³¹⁰. Un retaggio di tale iconografia, che sopravvive negli anni Cinquanta in alcuni

³⁰³ Anthony Eastope, *Cinécities in the Sixties*, cit., p.135.

³⁰⁴ Si veda la voce *Banlieue* stilata da Annie Fourcaut in Thierry Jousse, Thierry Paquot (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., pp.132-133.

³⁰⁵ Si pensi a film quali *La zone* di Georges Lacombe (1929), o ad alcune sezioni degli *Études sur Paris* di André Sauvage (1928) ma anche, successivamente, a *Aubervilliers* (Eli Lotar, 1945), che riprende per molti aspetti l'estetica delle avanguardie. Sui film dedicati alla «zone» e incentrati sulle tematiche del pauperismo, cfr. Annie Fourcaut, *Aux origines du film de banlieue: les banlieusards au cinéma (1930-1980)*, in «Sociétés&Représentations» n.8, dicembre 1999, pp.115-119.

³⁰⁶ Il concetto di periferia è ovviamente relativo a quello che si sceglie di considerare quale centro: i *faubourgs* ad esempio si trovavano ampiamente all'interno del nuovo confine della *banlieue* stabilitosi alla fine degli anni Cinquanta con la costruzione del Boulevard Périphérique. Per una descrizione accurata dello sviluppo della città per cerchi concentrici, cfr. ad esempio Eric Hazan, *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, cit.

³⁰⁷ Annie Fourcaut, *Banlieue*, cit.

³⁰⁸ Sull'iconografia pittorica delle scampagnate domenicali in *banlieue*, cfr. Julia Csergo, *Parties de campagne. Loisirs périurbains et représentations de la banlieue parisienne, fin XVIII°-XIX° siècles*, in Jean-Louis Robert, Myriam Tsikounas (a cura di), *Imaginaires parisiens*, cit., pp.15-50.

³⁰⁹ Si pensi a Guy de Maupassant o Émile Zola: lo ricorda ad esempio Annie Fourcaut in *Aux origines du film de banlieue...*, cit., p.120-122.

³¹⁰ Mi riferisco rispettivamente a *Nogent, Eldorado du dimanche* (1929), *La bella brigata (La belle équipe)*, (1936) e *Casco d'oro*.

film di registi della “vecchia” generazione³¹¹, si incontra anche nel primo cortometraggio di Jean-Daniel Pollet, *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, pur perdendo la propria caratterizzazione vitale e gioiosa per tramutarsi in una sorta di sismografo della noia provinciale.

Le pellicole più note della Nouvelle Vague tendono, come si è detto, a privilegiare quale teatro delle proprie *flâneries* il centro parigino, fortemente connotato in opposizione a una periferia che, quando appare fugacemente, lo fa sempre assumendo una caratterizzazione negativa in termini di distanza e di scarsa qualità estetica – si ricorderanno ad esempio le sequenze citate nella prima parte de *Il Segno del leone* e *I giochi dell'amore*.

Negli stessi anni, tuttavia, alcuni film di registi della vecchia ma anche della nuova generazione testimoniano l'emergere di uno sguardo diverso sulla *banlieue*, sconvolta dai piani di rinnovamento urbanistico. Le macchine da presa iniziano a rivolgersi verso le *cités*, che segnano la nascita di nuovi stili di vita o l'origine di fenomeni di delinquenza giovanile che il cinema si mostra curioso di indagare.

Questa attenzione è forse motivata, oltre che dal cambiamento delle condizioni di vita di un numero assai alto di parigini, anche dal notevole interesse mediatico che, come avremo modo di ricordare, investe i famigerati *grands ensembles*. Bisogna rilevare che, se la periferia non apparteneva all'orizzonte del visibile cinematografico in Francia negli anni Trenta-Cinquanta al di fuori di determinate forme stereotipate, ci troviamo qui di fronte alla creazione di nuovi *cliché* (*banlieue* = delinquenza giovanile), in parte eredi dei precedenti (i crimini del citato *noir du faubourg*), ma tinte di una più precisa connotazione sociologica, seguendo una moda diffusa nel panorama mediatico di questi anni.

Ad ogni modo, mi sembra importante operare una distinzione relativamente ai film in cui compaiono le *banlieues*.

Talvolta infatti esse entrano a far parte di un continuum indifferenziato, per cui il centro non è più distinguibile dalle periferie, e si produce un'anonima immagine urbana come quella del già citato *Une simple histoire*.

In altri casi, assai più frequenti, permane la dicotomia tradizionale, per cui la *banlieue* è dipinta quale luogo “altro” rispetto al centro urbano, tanto che nascerà un vero e proprio filone di film, come si è ricordato, caratterizzati appunto dalla loro ambientazione periferica. La novità si manifesta nel discorso cinematografico sulla *banlieue* come luogo di vita, e non solo all'interno di una sorta di “estetica della miseria” che descrive la vita di fasce sociali disagiate, come nel celebre

³¹¹ Ad esempio in *Guinguette* di Jean Delannoy o *L'Increvable* di Jean Boyer, due film del 1958, cfr. Maurice Bessy, Raymond Chirat, André Bernard, *Histoire du Cinéma Français. Encyclopédie des films 1956-1960*, Pygmalion/Gérard Watelet, Paris 1996, schede n.255 e 259.

documentario *Aubervilliers* (1945) di Eli Lotar o pellicole quali il citato *Enfants des courants d'air*. Il punto di osservazione, nel momento in cui – come si è visto – la maggior parte della popolazione parigina vive ormai in periferia, tende infatti a farsi più ravvicinato: il protagonista di una pellicola molto vicina alla Nouvelle Vague quale *La belle vie* vivrà, come vedremo, con estrema difficoltà il trasferimento in un *grand ensemble* di *banlieue*, mentre il «documentario soggettivo», se così possiamo definirlo prendendo in prestito il termine di Varda, *L'amour existe* rappresenta un' esplorazione estremamente personale nei luoghi d'origine del regista Maurice Pialat. Con il passare degli anni, la *banlieue* viene sempre più spesso configurata quale luogo di elaborazione di tensioni sociali. Si pensi però a una pellicola molto posteriore rispetto al periodo che stiamo trattando, ma che è curioso ricordare anche perché realizzata da uno dei principali cineasti della stagione della Nouvelle Vague: il già citato *L'amico della mia amica* di Eric Rohmer, ambientato nella *ville nouvelle* di Cergy-Pontoise. Se *Le notti della luna piena* gioca su una forte polarizzazione tra centro e periferia, ne *L'amico della mia amica* la città di Cergy-Pontoise viene utilizzata dal regista allo stesso modo dei quartieri parigini nei primi anni Sessanta: assume infatti una dimensione familiare, diventando il teatro dei consueti giochi amorosi. Un modo insomma di inglobare i luoghi di recente costruzione nel mondo poetico dell'autore, assimilandoli ai quartieri del centro parigino o alle cittadine di provincia (si pensi alla Clermont-Ferrand di *La mia notte con Maud*, *Ma nuit chez Maud*, 1969), in cui erano ambientate le pellicole precedenti.

2.1.4. La città dei consumi

Se *La société de consommation* è il titolo di un'opera di Baudrillard del 1970, bisogna ricordare che la riflessione sulla «società dei consumi» si afferma intorno alla metà degli anni Sessanta, venendo a sostituire – mutandone l'accezione dal positivo al negativo – quella, precedente, sui «*loisirs*» (piaceri). Gli intellettuali si pongono in atteggiamento fortemente critico, non interessandosi più dei modi nei quali i nuovi attori sociali sfruttano l'accresciuta disponibilità di beni e servizi, ma deprecando la dipendenza dal consumo di beni materiali, l'induzione di falsi bisogni da parte della pubblicità nelle masse «alienate», mosse da automatismi che annientano la volontà individuale. Tra loro, Georges Perec con il suo romanzo *Le cose*, la cui intenzione di presentarsi come testo interprete della propria epoca è dichiarata dal sottotitolo *Una storia degli anni sessanta*: il romanzo viene citato, significativamente, ne *Il maschio e la femmina* di Jean-Luc Godard³¹².

³¹² La fine del quarto capitolo del romanzo (ho trovato originariamente questa indicazione in Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Godard simple comme bonjour*, L'Harmattan, Paris 2004, p.63), che descrive la delusione

Jean-Pierre Esquenazi ha studiato nel dettaglio le conseguenze di questo cambio di prospettiva all'interno del cinema di Godard, in un lavoro illuminante cui faremo riferimento assai di frequente³¹³. Quel che qui ci interessa, è valutare le onde lunghe di tale nuova concezione della società sul modo dei cineasti di guardare allo spazio urbano, in quanto luogo abitato appunto da quella società. Se nell'opera di Godard si può leggere in modo abbastanza diretto, come indicato da Esquenazi, l'influenza di questa posizione manifestata dagli intellettuali francesi, non mi sembra arbitrario estendere la riflessione ad alcuni film di altri registi, che possono risentire in modo più o meno consapevole di una sorta di "aria del tempo". Talvolta, si può anche leggere un'influenza in senso inverso: si pensi a Jean Baudrillard, che cita *Playtime* nel suo testo capitale sulla società dei consumi³¹⁴.

Si tratta peraltro, più in generale, di un momento nel quale il cinema mostra evidenti interessi di carattere sociologico. Si pensi ad esempio all'esperienza del *cinéma-vérité*. In alcuni casi si girano delle interviste in *studio* (ad esempio in *Hitler, connais pas* (1963) realizzato da Bertrand Blier), in altri invece si invade lo spazio urbano, intercettando le persone nel loro ambiente, cogliendole nella dimensione quotidiana al fine di por loro delle domande: è questa una tattica spesso usata da Marker ne *Le Joli mai*, ma anche da Rouch e Morin in alcune sezioni del film "fondatore" *Chronique d'un été* (1960, le sequenze in strada furono girate per volontà di Rouch). Che il regista esprima il proprio punto di vista sulla società, attraverso l'uso della voce over e soprattutto la scelta e il tono delle domande (Marker), oppure che pretenda di mantenersi un osservatore e ascoltatore imparziale (Rouch)³¹⁵, quel che è certo è che il *cinéma-vérité* ha origine in un desiderio di conoscenza e di analisi socio-antropologica. Se da un lato fra i suoi antecedenti va ricordato il documentario etnografico attraverso la figura di Jean Rouch, esso è indubbiamente, al contempo, figlio di quel nuovo interesse nei riguardi di alcuni temi sociali che imperversa nella Francia in quegli anni (il sociologo Morin, ideatore di *Chronique d'un été*). Come sottolinea Guy Gauthier,

La collaborazione tra cineasti e tecnici, che caratterizza questo breve periodo, rivela la relazione intima tra una domanda di tipo sociologico e un'offerta tecnica. È perché i giornalisti, gli etnologi, i professionisti della televisione desideravano

provata dai protagonisti al cinema, è riscritta liberamente da Godard per il monologo pronunciato dalla voce over di Paul (Jean-Pierre Léaud) nella sequenza in cui egli si trova in una sala cinematografica con le tre ragazze. Purtroppo il doppiaggio italiano non ha mantenuto che due sole frasi dell'originale, rendendo irriconoscibile la citazione. Si ricordi che il film è ricco di interviste, e anche nel finale vi è un riferimento a delle *enquêtes* molto simili a quelle con cui i protagonisti di *Le cose si guadagnano da vivere*.

³¹³ Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, cit.

³¹⁴ Jean Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., pp. 240-241.

³¹⁵ La distanza fra i due film fu chiaramente percepita anche all'epoca, cfr. ad esempio Ivelise Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, Lindau, Torino 2003, pp. 95-117.

addentrarsi meglio nelle cose che filmavano, che alcuni tecnici, adattando delle innovazioni provenienti da altri ambiti (ad esempio, militari), misero a punto un'altra attrezzatura.³¹⁶

Le questioni del *bonheur* (Rouch, Marker) o della *jeunesse* (*Hitler, connais pas*, *Le chemin de la mauvaise route* di Jean Herman, 1962) sono infatti al cuore dei discorsi mediatici. Lo spazio urbano diventa così il luogo di un'analisi, di un'indagine, di una domanda in alcuni casi (Marker) già orientata da determinate convinzioni. I medesimi toni critici investono del resto, nel film di Marker, anche gli interventi urbanistici che hanno luogo in quegli anni, e sarà interessante analizzare in quali termini ciò si manifesta.

Questi interessi di carattere sociologico e questa volontà critico-analitica si possono rilevare anche nel cinema di finzione, che talvolta (soprattutto, ma non solo, nel caso di Godard) arriva ad assumere una veste saggistica. Lo stesso Godard riprende a proprio modo delle interviste in stile *cinéma-vérité*, com'è noto, in numerosi film di questi anni, quali *Una donna sposata*, *Il maschio e la femmina*³¹⁷ o *Due o tre cose che so di lei*.

Si è già parlato della volontà dei cineasti della Nouvelle Vague di esplorare lo spazio urbano «autentico», con l'infiltrarsi di faglie documentarie all'interno della finzione narrativa. Quello sguardo che anelava alla «verginità» delle vedute Lumière assume però in alcuni casi diverse connotazioni, coniugando allo stupore primigenio delle origini una volontà analitica, un discorso critico. Talvolta si suggeriscono altre filiazioni: penso ad esempio alla citazione di *À propos de Nice* (1930), uno dei film più violentemente sarcastici mai dedicati a una città e soprattutto la prima pietra – nelle intenzioni di Jean Vigo – sulla strada del «cinema sociale», in una sequenza molto interessante (che analizzeremo) di *Le chemin de la mauvaise route* di Jean Herman³¹⁸.

Proviamo dunque a interrogarci su alcuni aspetti della configurazione dello spazio urbano che, in determinate pellicole, sembrano influenzati dalle posizioni critiche nei confronti della cosiddetta civiltà dei consumi.

³¹⁶ Guy Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2009, pp.111-112.

³¹⁷ A proposito di questa pellicola, sarà interessante ricordare come il regista abbia affermato di aver voluto mostrare Parigi in inverno, dopo che Marker (*Le Joli mai*) e Rouch (*Chronique d'un été*) l'avevano mostrata in primavera ed estate: inserisce così il proprio film in una linea che discende da due classici del *cinéma-vérité*. L'affermazione di Godard è riportata in James Monaco, *The New Wave...*, cit., p.172.

³¹⁸ Sarà curioso ricordare come *À propos de Nice* sia citato anche nel già ricordato *La lussuria* di Demy, che è invece uno tra i film più classicamente "Nouvelle Vague" nella composizione dello spazio urbano, assai lontano dallo spirito del «cinema sociale» di Vigo (forse a causa del soggetto dello sketch, e del gusto per gli effetti ottici in esso manifestato: la sequenza citata di *À propos de Nice* è infatti quella in cui vediamo delle donne sedute, prima vestite e poi nude). La Nouvelle Vague sembra provare affinità soprattutto con altre opere di Vigo: si pensi solo all'importanza di *Zero in condotta* per l'esordio di Truffaut.

Jean-Pierre Esquenazi individua, da un certo momento in poi, un cambiamento nel cinema di Godard, antico difensore della cultura industriale che cerca in seguito di presentarsi come intellettuale distaccato, esperto critico della società nettamente dissociato dalla massa. L'intenzione di proporre un discorso prevale ampiamente su quella di costruire un racconto, tanto che in *Due o tre cose che so di lei* il mondo dei personaggi viene disgiunto da quello della *mise en scène*, con il raddoppiamento tra la loro vita e il loro essere portavoce di riflessioni su questa stessa vita (la coscienza di Juliette (Marina Vlady)), e con l'intervento della voce del regista stesso³¹⁹.

Questo mutamento nello statuto del personaggio e la volontà del regista di far prevalere il discorso sul racconto influenzano in modo significativo il modo di configurare lo spazio urbano nel film. Si perde infatti quell'empatia con il personaggio che caratterizzava molte opere della Nouvelle Vague, quel suo porsi come vicario al contempo del regista e dello spettatore nel rapporto profondamente "soggettivo" stabilito con la città. Lo spettatore stesso è così invitato a modificare la propria disposizione dei confronti dei luoghi attraversati dai personaggi, non più tanto appropriandosene insieme a loro a livello emozionale, quanto osservandoli criticamente da un punto di vista distanziato. Come abbiamo già ricordato, Sorlin sottolinea come in *Due o tre cose che so di lei* si faccia percepire l'ambientazione soprattutto tramite piani non più relazionati alle figure umane. La città si fa ora oggetto di un discorso critico del regista, intenzionato ad «analizzare la cosiddetta vita moderna, (...) sezionarla come un biologo»³²⁰ e per questo le vengono dedicate delle inquadrature a sé stanti. Vi sono sequenze che fanno eccezione, e avremo modo di rifletterci, ma buona parte del film privilegia le opzioni stilistiche che abbiamo indicato. Al movimento frenetico della macchina da presa di *Fino all'ultimo respiro* si sostituiscono numerose immagini fisse: la capitale non è più, o è sempre meno, un luogo di vita che percorriamo insieme ai personaggi, e si trasforma in oggetto di indagine. Com'è noto già in altre sequenze del cinema godardiano, in *Questa è la mia vita* ad esempio, la macchina da presa osservava i passanti indipendentemente dal personaggio: tuttavia lo sguardo del regista era in qualche modo "innocente", desideroso di captare il reale, secondo una modalità *flâneuse*, "immersiva" all'interno della città. Al contrario, in *Due o tre cose che so di lei* lo sguardo è lontano (l'uso dei campi lunghi) e immobile, rappresenta il punto di vista "privilegiato" dell'intellettuale che espone il suo discorso. Tale mutamento è dovuto anche, consideriamolo, alla trasformazione di quella città che il regista conosceva: si tratta proprio del film dedicato agli interventi urbanistici a Parigi. Si potrebbero comunque riscontrare delle anticipazioni di tali novità nella configurazione della città in altre pellicole quali ad esempio *Il maschio e la femmina*: si pensi per fare un esempio alla penultima sequenza, in cui a un montaggio frammentato di immagini dello

³¹⁹ Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, cit., pp.256-260.

³²⁰ Jean-Luc Godard, *La vita moderna*, cit., pp.267-268.

spazio urbano, dalle quali il protagonista (Jean-Pierre Léaud) è assente o in cui tende a eclissarsi nella folla, si sovrappone la sua voce fuoricampo che riflette sui cambiamenti del mondo contemporaneo, sui nuovi comportamenti che le *enquêtes* non sono in grado di osservare veramente, a differenza - si sembra sottintendere - dello sguardo da entomologo del cineasta («la saggezza è soltanto vedere la vita, guardare la vita è saggezza»³²¹). Una riflessione più ampia sulle opzioni stilistiche che caratterizzano la nuova configurazione della città nel cinema godardiano, in particolare il gusto per la giustapposizione di campi vuoti fissi, potrebbe considerare l'influenza dichiarata di *Muriel* di Resnais (come si ricorderà nel paragrafo dedicato a *Due o tre cose che so di lei*) e, potenzialmente, valutare quella di altri autori europei quali Michelangelo Antonioni, che il concesse una famosa intervista a Godard proprio l'anno precedente a proposito di *Deserto rosso* (1964)³²².

Se nel cinema di Godard i cambiamenti sono macroscopici, e investono in modo evidente la scelta stessa di determinate tipologie di inquadrature, la cessata identificazione con lo sguardo del personaggio, di cui si è parlato, è evidente anche in pellicole di altri registi. Si pensi a *Zazie nel metrò*, su cui abbiamo spesso insistito: se anche tale aspetto è riconducibile al testo letterario all'origine del film, che certo non costruisce un'identificazione psicologica classica con la piccola protagonista, dobbiamo comunque rilevare come Malle, pur trovandosi a descrivere un percorso di scoperta della città, utilizzi pochissime soggettive e semisoggettive, e anzi, quel che è più interessante, trovi dei mezzi per “demistificarle” quando vi ricorre. I carrelli sulle merci in vendita al mercato delle pulci, ad esempio, si rivelano dopo un po' delle false soggettive poiché i personaggi entrano in campo; le “vere” soggettive di *Zazie* nella sequenza in cui vaga tra la folla, invece, sono in accelerato e questo vanifica una piena identificazione con il suo sguardo.

In altri casi il personaggio principale tende a perdere il proprio statuto privilegiato, dileguandosi fra altri personaggi che entrano in scena per il tempo di una sola gag. È il caso di alcuni film comici di Tati (*Playtime*) e Étaix (il secondo episodio di *Tant qu'on a la santé*, 1966), entrambi incentrati a livello tematico sulle dinamiche generate dalla vita urbana contemporanea. La constatazione desolata dell'affermarsi della società di massa, in cui il soggetto tende a scomparire nella folla³²³,

³²¹ Questa è la traduzione del doppiaggio italiano, abbastanza rispettosa – a paragone con altri casi - dell'originale: «*La sagesse, ça serait si on pouvait voir la vie, vraiment voir*».

³²² *La nuit, l'éclipse, l'aurore. Entretien avec Michelangelo Antonioni par Jean-Luc Godard*, in «Cahiers du Cinéma» n.160, novembre 1964, pp.8-17. Si tratta proprio del numero che segnò il passaggio ad un nuovo periodo nella vita della rivista, caratterizzato dall'apertura al cinema «moderno» e ad autori quali appunto Michelangelo Antonioni: cfr. Antoine de Baecque, *Les «Cahiers du Cinéma»: histoire d'une revue. Tome II. Cinéma, tours détours: 1959-81*, Cahiers du Cinéma, Paris 1991, p.94. (trad. it. *Assalto al cinema*, Il Saggiatore, Milano 1993).

³²³ Lo sottolinea a proposito di *Playtime* Emmanuel Doutriaux, *Jacques Tati et la ville moderne*, cit., p.220.

induce a modificare la stessa struttura narrativa delle pellicole, in opposizione ad altre opere realizzate dagli stessi registi o, nel caso di Étaix, agli altri episodi della medesima pellicola.

Dedichiamo un po' di spazio alle riflessioni sul film di Pierre Étaix, ex assistente di Tati il cui nome compare nella lista di esordienti nei «Cahiers»³²⁴. Dopo la prima versione del 1966, *Tant qu'on a la santé* ne conoscerà una seconda risalente al 1973, con i tre episodi montati in ordine diverso e fatti precedere da un cortometraggio a colori del regista, *L'insomnie* (girato nel 1963)³²⁵. Al di là de *L'insomnie* appunto, gli episodi originariamente pensati per *Tant qu'on a la santé* sembrano legati da una sotterranea domanda: è possibile mantenere la salute (fisica, mentale) nel mondo contemporaneo?

Il primo episodio gioca sulle difficoltà causate al protagonista (interpretato dallo stesso Étaix) dal sovraffollamento all'interno di un cinema, e quindi – sfruttando un motivo già annunciato dai “consigli per gli acquisti” che precedevano la proiezione, e reiterato dagli *affiches* sui palazzi di fronte a cui passa l'uomo – ironizza sul linguaggio pubblicitario e sulla sua pervasività, che determina ormai tematiche, lessico, dizione e gestualità del dialogo quotidiano, come dimostrano gli amici che Étaix va a trovare (tornano subito alla memoria, in proposito, numerose sequenze godardiane). Il secondo episodio, su cui ci soffermeremo particolarmente, propone una serie di *gag* legate agli inconvenienti della vita urbana. Il terzo, infine, sembra negare la validità della scappatoia preferita dai parigini, la gita fuori porta: più che da problemi di traffico, però, la serenità della coppia fugge in campagna è ostacolata dalla presenza del maldestro Étaix.

Iniziamo con una considerazione generale. Il cinema comico prospera spesso (si pensi alla coeva commedia all'italiana) in momenti di grandi cambiamenti sociali: l'adattamento maldestro alle novità da parte di uno o più personaggi permette infatti di produrre nel pubblico la risata – oltre, in qualche modo, a una forma di identificazione, di riconoscimento delle proprie difficoltà quotidiane. Tali meccanismi funzionano chiaramente in molto cinema di Tati, e anche in quest'opera di Étaix, il quale invece in altri casi, come il film d'esordio *Io e la donna* (*Le Soupissant*, 1963) o l'ultimo episodio dello stesso *Tant qu'on a la santé*, non si interessa invece in modo particolare alle dinamiche sociali. Il film di Étaix parte da un assunto ben preciso, definito dal titolo: (tutto va bene...) «finché c'è la salute», ma sembra proprio la salute fisica (e psicologica? si pensi al discorso sulla pubblicità) a mancare nella vita contemporanea, in particolare nella dimensione urbana del

³²⁴ «Cahiers du Cinéma» n.138, dicembre 1962, p.67. La nota dedicata al regista termina con la profetica frase : «E la N.V. [sic] avrà forse il suo Buster Keaton...».

³²⁵ Cfr. Maurice Bessy, Raymond Chirat, André Bernard, *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films 1961-1965*, cit., scheda n.441. La versione cui si riferisce la mia analisi (ed il relativo ordine degli episodi che propongo) è quella del 1973, che ho potuto vedere agli Archives Françaises du Film.

secondo episodio, connotata dallo smog e dal rumore, in cui il protagonista si reca peraltro da un dottore.

Il primo motivo d'interesse del film è che l'accostamento dei tre episodi dimostra come, nei discorsi dell'epoca e anche in certa produzione cinematografica, i lavori urbanistici (in questo caso simboleggiati dalla presenza dei cantieri) venissero spesso accostati alla critica della società dei consumi, e come la vita della città, più in generale, venisse in molti casi descritta in luce negativa, non più luogo di affermazione e libertà individuale, ma al contrario di soffocamento del soggetto. Il primo episodio denuncia la nostra trasformazione in automi manovrati dalla pubblicità, classico biasimo rivolto alla nuova società, e anticipa il motivo del sovraffollamento metropolitano (la sequenza del cinema); il terzo ricorda la "falsa soluzione" delle gite fuori porta, necessarie per sfuggire alla città, anche se non ne distrugge la mitologia (come fanno altri film dalla comicità leggera quali *I giochi dell'amore* o *Les moutons de Panurge*, 1961, di François Girault) e si limita a giocare sulle gag di Étaix. Il secondo episodio costruisce numerosi sketch sul traffico, lo smog, i rumori (che dimostrano un'inarristabile potere di penetrare ovunque, un po' come nel cinema di Godard), nonché sulle difficoltà causate dalla folla, che rappresenta un vero e proprio impedimento ai percorsi del singolo, nel riproporsi della difficile dialettica individuo/collettività. Si pensi all'episodio dell'uomo che non riesce a uscire di casa per l'orda di persone che cammina davanti alla sua porta, o allo stesso Étaix costretto a rifugiarsi in un caffè, o ancora al potere devastatore della folla che col suo solo passaggio distrugge la parte anteriore di un'automobile. Come si vedrà nel capitolo sui cantieri, Étaix costruisce numerose gag sui lavori in corso, inserendoli dunque fra le difficoltà della vita quotidiana che si verificano nell'epoca dei consumi.

L'altro aspetto che mi interessa ricordare, a proposito del film, è la presenza di Étaix quale protagonista quasi incontrastato delle gag nel terzo episodio, e parzialmente nel primo, ma non nel secondo. Al contrario, qui numerosi personaggi entrano nel mondo diegetico per il solo tempo di una gag, un po' come avverrà (in modo assai più netto, accentuato anche da scelte tecniche quali il 70 mm o la prevalenza di campi lunghi) in *Playtime*, mentre perdiamo di vista il protagonista. Esiste cioè una tendenza, in certi film dal registro comico che mostrano esplicitamente l'intenzione di parlarci di una nuova società (in una nuova città, nel caso di Tati), a privilegiare una struttura narrativa diversa, per cui il personaggio principale tende a scomparire fra la folla. Come si è già evidenziato, tale indicazione sembra andare nella stessa direzione di quello svuotamento del personaggio (simbolo del soggetto contemporaneo) che si constata, su un altro registro e in altre forme, nel cinema di Godard. Il singolo è privato della propria peculiarità, anche perché tutti gli "automi" sembrano trovarsi nella medesima condizione, manovrata da strutture sociali non contrastabili.

L'influenza, sulle strutture narrative di alcuni film, di una precisa idea relativa al progressivo svuotamento del singolo nell'epoca contemporanea, è ben chiarita da Paolo Bertetto nella sua analisi di alcune sequenze di *Una donna sposata*:

Il numero di inquadrature dedicate alla rivista sottolinea l'importanza delle immagini esterne e mediatiche nell'orizzonte dell'esistenza e nell'esperienza dei soggetti nella metropoli moderna. La protagonista appare condizionata nelle sue scelte quotidiane e nelle sue opzioni esistenziali dal tessuto comunicativo della società massmediatica che – sostiene Godard – forma i soggetti in funzione del consumo. (...) Le immagini dei media sovrastano i soggetti, li dominano anche dal punto di vista spaziale. Il soggetto antropomorfo pare più piccolo dei media che lo avvolgono, lo condizionano e lo trasformano. L'immagine di Charlotte nettamente più piccola del grande manifesto di pubblicità del reggiseno è un segno, una traccia forte della subalternità del soggetto ai media (...). Nella sequenza all'interno della caffetteria (...) la scrittura dilata alcune procedure e alcune possibilità della messa in scena per realizzare una progressiva riduzione della funzione del soggetto, che viene invaso e dominato dall'esterno, cioè dalla variegata e molteplice foresta dell'altro. La protagonista del film appare infatti svuotata di una soggettività autonoma, e diventa il ricettacolo inerte di una serie di elementi disposti attorno a lei, che ne occupano gradualmente lo spazio vitale e mentale. L'abituale funzione di punto di vista del protagonista del film è smontata, decostruita e ridotta a mero termine di componenti molteplici che occupano l'universo diegetico audiovisivo³²⁶.

Bertetto sottolinea in seguito l'occupazione del soggetto non solo da parte delle immagini mediatiche, ma anche dai rumori invadenti nella sequenza della caffetteria. L'invasività del rumore quale fattore disumanizzante è un elemento chiave, come si vedrà, nella sequenza finale - assai più tradizionale - di un film duramente critico nei riguardi della contemporaneità quale *La proie pour l'ombre* di Alexandre Astruc, oltre che, ovviamente, in diverse altre opere godardiane (da *Una storia americana* a *Due o tre cose che so di lei*, in cui rispettivamente il rumore degli aerei e quello dei martelli pneumatici impediscono la comunicazione). Il sonoro si può fare carico di questa sorta di privazione dell'individuo a se stesso anche attraverso il dialogo: in numerosi film di Godard, già a partire da *Il bandito delle undici* (*Pierrot le fou*, 1965), o in altre pellicole di questi anni quali il già citato *Tant qu'on a la santé* di Étaix, i personaggi si esprimono attraverso slogan pubblicitari, il loro linguaggio è cioè in qualche modo eterodiretto.

La pubblicità stessa del resto, come sostiene Jean Baudrillard, parte proprio dall'assunto della scomparsa dell'individuo; per questo cerca di «ricostruirlo in astratto» illudendolo che un determinato bene sia prodotto esattamente in risposta alle sue specifiche esigenze, quando si tratta invece evidentemente di una merce standardizzata (è quella che il teorico definisce «produzione industriale delle differenze»):

³²⁶ Paolo Bertetto, *L'analisi interpretativa. «Mulholland Drive» e «Une femme mariée»*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari 2006, p.264-267.

Quel che dice tutta questa retorica, che si dibatte nell'impossibilità di dirlo, è precisamente *che non c'è più nessuna persona*. La «persona» in valore assoluto, coi suoi tratti irriducibili e il suo peso specifico, così come l'ha forgiata tutta la tradizione occidentale come mito organizzatore del soggetto, colle sue passioni, colla sua volontà, col suo carattere o... colle sue banalità, questa persona è assente, morta, spazzata via dal nostro universo funzionale. Ed è questa persona assente, questa istanza perduta che s'intende «personalizzare». È questo essere perduto che si intende ricostruire in astratto, mediante la forza dei segni, nel ventaglio moltiplicato delle differenze, della Mercedes, nella «leggera sfumatura chiara», nei mille altri segni aggregati, sparpagliati, per ricercare un'*individualità di sintesi*, e in fondo per esplodere nell'anonomato più totale, perché la differenza è per definizione ciò che non ha nome³²⁷.

Tornando alle inquadrature in cui le immagini pubblicitarie sovrastano o sostituiscono i soggetti, esse appaiono con la stessa funzione in altre pellicole quali *La quille* di Herman, su cui torneremo, e – caso interessante perché ambientato in campagna e in una cittadina di provincia – *Il verde prato dell'amore* (*Le Bonheur*, 1965) di Agnès Varda.

In quest'ultimo film appaiono numerosi inserti con scritte pubblicitarie su cartelli o manifesti («*la tentation*», «*j'aime*», etc), “segni” come quelli che intervallano il percorso di Cléo a Parigi, che sembrano commentare il percorso sentimentale del protagonista. L'intera pellicola è costruita sul modello dei dipinti impressionisti, attraverso una rigida selezione coloristica e evidenti richiami iconografici; il richiamo non diviene mai, però, citazione di un singolo dipinto, ma rientra piuttosto nell'ambito dello stereotipo, che non rimanda cioè a nessun originale specifico: il riferimento è sì a una corrente pittorica precisa, ma ormai assimilata e banalizzata in numerosi contesti. Il film conduce dunque un'originale riflessione sulla costruzione dei *clichés*³²⁸, a livello sociale (la famiglia felice, in cui la donna riveste un ruolo passivo) e visivo (l'Impressionismo, i manifesti pubblicitari, le riviste alla *Marie Claire*³²⁹). L'immagine simulacrale si sostituisce postmodernamente alla realtà *tout court*, significando esplicitamente gli automatismi che muovono le azioni degli individui, dettate non solo dai ruoli imposti dalla società ma anche da testi e immagini veicolati dai media.

Anche in altre pellicole dell'epoca, meno interessanti ma con ambientazione squisitamente urbana, le immagini mediatiche prendono integralmente il posto della realtà: penso ad esempio al cortometraggio *Le Rond-Point des Impasses* (1964), realizzato da personaggi gravitanti intorno alla

³²⁷ Jean Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., pp.114-115. Corsivo nel testo. Sulla «produzione industriale delle differenze», cfr. p.115-118.

³²⁸ Alison Smith, *Agnès Varda*, cit., pp.43-45.

³²⁹ Agnès Varda ha reclutato il protagonista Jean-Claude Drouot e la sua vera famiglia dopo averli scoperti sulle pagine della rivista: un'immagine perfettamente stereotipata del *bonheur* (Agnès Varda, *Varda par Agnès*, cit., p.62).

rivista «Positif»³³⁰, che adotta ironicamente i *cliché* iconografici e narrativi e il linguaggio per fotogrammi del fotoromanzo, medium alla cui analisi critica è espressamente dedicata la seconda parte del film. Fra gli stereotipi smascherati dagli autori, ricordo quello – assai diffuso al tempo - del *bonheur* coniugale, con la coppia che si sposa nel mezzo di una Belleville dal volto stravolto, di fronte a un *grand ensemble* nel quale presumibilmente passerà tutta la vita. Ennesima espressione della cultura popolare, anche gli inserti a fumetti fanno capolino in pellicole già ampiamente citate quali *Zazie nel metrò* e *Una storia americana*. Numerosissimi film di questo periodo sono ambientati infine nel mondo della *haute couture* o presentano personaggi di modelle, ma ve ne sono alcuni che, al di là dello spunto tematico, ripropongono certi *clichés* iconografici della fotografia di moda: penso ad esempio ad alcune inquadrature de *Le mannequin de Belleville* o *La Quille*. Anche il colore, usato in chiave significativa e non banalmente mimetica, può farsi veicolo della riflessione sull'invasione del soggetto da parte della pubblicità e di quei «testi» che Augé reputa strumenti di una comunicazione mutata, che non si gioca più sul piano delle relazioni fra individui³³¹. I neon colorati delle insegne, in *Zazie nel metrò* come ne *Il bandito delle undici*, in continua trasformazione, si riflettono sui volti dei personaggi che diventano mero schermo, subendo una serie di variazioni “Pop” come in quegli anni accadeva al volto di Marilyn nel lavoro di Warhol. Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) e Marianne (Anna Karina) fuggono del resto proprio da tali «paesaggi dell'alienazione», rappresentati dall'universo iniziale di Ferdinand, e in questo Jean-Pierre Esquenazi legge una delle cause dell'entusiasmo del mondo intellettuale nei riguardi del film³³². Anche in *Playtime*, ennesima consonanza con *Zazie*, il neon stavolta di un unico colore tinge di verde le figure degli avventori e delle pietanze stesse del *drugstore*, lasciando Hulot (Jacques Tati) e gli altri personaggi a rivolgersi degli sguardi perplessi. Chiaramente, la presenza di insegne luminose e immagini pubblicitarie rientra nell'iconografia più classica della metropoli; la sua valenza di luogo dello spettacolo e dello sguardo³³³, la sua forma caratteristica di superficie scintillante³³⁴, la prevalenza dell'«ornamento mobile» in continuo

³³⁰ Bernard Gesbert, Guy Chalon, Gérard Gozlan. Il corto, decisamente poco noto ma visibile al Forum des Images di Parigi, era segnalato in François Thomas, *Panorama d'une génération désaccordée*, in Dominique Bluher, François Thomas (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968...*, cit., pp.297-315.

³³¹ Si ricordino anche le riflessioni della voce over di Juliette (Marina Vlady) in *Due o tre cose che so di lei*, che si interroga sulla presenza di «segni tra di noi che finiscono per farmi dubitare del linguaggio e che mi sommergono di significati, annegando il reale anziché liberarlo dall'immaginario» (proponiamo qui la nostra traduzione dall'originale francese, considerata la scarsa fedeltà del doppiaggio italiano). Inquadrature di scritte di carattere pubblicitario e insegne, lo si ricorderà, costellano il film.

³³² Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, cit., p.205 e segg.

³³³ Si pensi alle indicazioni in questo senso nel pensiero di Walter Benjamin, che richiameremo tra poco.

³³⁴ Siegfried Kracauer insiste, com'è noto, su questo aspetto. Si vedano ad esempio, per riflessioni specifiche sul rapporto tra cinema e metropoli nel pensiero di Kracauer: Nia Perivolaropoulou, *La ville cinématographique: Siegfried Kracauer*, in Laurent Creton, Kristian Feigelson (dir.), *Villes cinématographiques. Ciné-lieux*, cit. pp.13-24; Henrik Reeh, *The Street – Repressed or Redeemed? Siegfried Kracauer on Cities and Cinema*, in Charles Perraton, François Jost (a cura di), *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma...*, cit., pp.63-75; Miriam Bratu Hansen, *America, Paris, the*

rinnovamento (manifesti, luci, insegne, vetrine) su quello «fisso»³³⁵ non datano certo a questi anni, come dimostra il pensiero della prima metà del Novecento sulla metropoli. Tuttavia, tali segni sembrano convergere in numerose pellicole dell'epoca verso un'ipotesi di svuotamento dell'individuo, permeabile ad un intervento dall'esterno che ne dirige i comportamenti; la soggettività fluttuante del *flâneur*, unita alla perdita del punto di vista centrale di stampo prospettico di cui era dotato l'io di matrice cartesiana, arrivano alle estreme conseguenze del disfacimento stesso del soggetto nella sua completa invasione da parte dell'esterno. La perdita di controllo sul reale si fa assoluta, l'individuo diventa mero involucro, la cui volontà è ormai etero-determinata. Il *flâneur*, come vedremo, tende a trasformarsi in consumatore.

Questo svuotamento del soggetto nel mondo contemporaneo è il tema esplicito di un film dalle valenze psicanalitiche, *Una vita alla rovescia* (*La vie à l'envers*, 1964), primo lungometraggio di Alain Jessua, già assistente di Max Ophüls e Marcel Carné. Il protagonista Jacques (Charles Denner) è inizialmente una sorta di automa che non esercita in alcun modo la propria volontà, mettendo solo in pratica le richieste altrui al lavoro (singolare coincidenza con i temi che stiamo trattando, egli è impiegato in un'agenzia immobiliare³³⁶) e nel privato, quando sposa la fidanzata modella. Egli comincia però a poco a poco a sottrarsi alla vita: al lavoro, ai rapporti umani, ad ogni forma di azione, e infine agli oggetti stessi (le «cose» di cui parla Perec). Finisce per rinchiudersi all'interno di una stanza quasi totalmente vuota, dalle pareti bianche, nella quale attinge ad una strana serenità venata di follia. Il suo è un percorso di sottrazione alle dinamiche della società dei consumi, per ricercare il proprio io profondo: una ricerca che però si confonde pericolosamente con il totale annullamento.

Una sequenza del film mi sembra particolarmente interessante: Jacques afferma, in voce over, di essere ormai in grado di non vedere più la folla, mentre si susseguono una serie di inquadrature di luoghi vuoti; il sonoro, contraddicendo l'immagine, conferma invece la presenza di altri individui (il chiacchiericcio, il flipper, i rumori della strada etc.). Vediamo il protagonista camminare per strada, scendere in una stazione della metropolitana su scale mobili, compiere un percorso all'interno di un vagone e trovarsi nuovamente in stazione, entrare infine in una sala giochi piena di flipper. È questa la sequenza in cui maggiormente la macchina da presa si interessa allo spazio urbano parigino: significativamente, lo fa operando una selezione di «nonluoghi» emblematici di una contemporaneità caratterizzata dagli spostamenti veloci, dagli spazi di transito,

Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity, in Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (a cura di), *Cinema and the invention of modern life*, University of California Press, Berkeley 1995, pp.362 e segg.

³³⁵ Si legga ad esempio Gustave Kahn, *L'esthétique de la rue* (1900), Infolio, Paris 2008, in particolare p.205.

³³⁶ Si vedono, significativamente, diversi agenti immobiliari nel cinema di questi anni: si è già accennato ad esempio a *I giochi dell'amore* di Philippe de Broca, e si parlerà di altri casi come quello de *La millième fenêtre*.

dall'automatismo dei movimenti (la sala giochi, che assume un significato simbolico di questo tipo anche in *Actua-tilt* di Jean Herman, 1960, su cui torneremo). Il percorso di liberazione di Jacques passa dunque attraverso una fase in cui egli elimina la percezione dell'affollamento dei luoghi, letto in chiave negativa al pari dell'accumulo degli oggetti, cui egli rivolgerà la propria attenzione in seguito.

Questo ci permette di introdurre un altro aspetto, legato all'idea che alcune pellicole manifestano in questo momento sulla folla. Si è insistito nella prima parte su come il cinema della Nouvelle Vague tendenzialmente non ne proponesse – a differenza di molta iconografia urbana, non solo cinematografica – un'immagine negativa come massa informe, spersonalizzante, disturbante o addirittura pericolosa. Come abbiamo osservato, essa a volte era guardata con indifferenza, altre volte veniva profondamente “umanizzata” tramite la valorizzazione del volto dei singoli. È venuto tuttavia il momento di ricordare come in alcuni film si palesi invece un'esplicita avversione: al di là dei problemi concreti di congestione urbana, il motivo della folla si fa filtro del nuovo atteggiamento critico nei riguardi della società, divenendo la figura più adatta per inverare certi discorsi sull'alienazione di massa e sulla difficoltà di preservare la libertà individuale.

Di frequente si privilegiano così i tratti disturbanti del contatto troppo ravvicinato con l'“altro”, che perde la singolarità dei passanti di alcune pellicole godardiane o di *Cléo dalle 5 alle 7*, per configurarsi quale massa anonima. Tale percezione negativa passa attraverso una serie di immagini tipiche dell'iconografia urbana, che ricordo rapidamente, proponendo qualche titolo di film per quanto se ne possano indicare numerosi. Il traffico (si pensi a *Zazie* o al finale di *Playtime*), l'assieppamento nei mezzi di trasporto (*L'amour existe*), nei centri commerciali, nei luoghi pubblici di qualsiasi genere (ad esempio l'Università in *Brigitte et Brigitte*), sui marciapiedi stessi (*La belle vie*, *Tant qu'on a la santé*). È impossibile persino godersi un week-end in campagna, per la difficoltà di trovare un fazzoletto di terra libero (*I giochi dell'amore*) e a causa delle lunghe code per uscire dalla città (si pensi alla celeberrima sequenza di *Week-end. Un uomo e una donna dal sabato alla domenica*, *Week-end*, 1967, di Godard). Il problema della congestione urbana si sente molto più fastidiosamente rispetto ad altre pellicole che abbiamo ricordato in precedenza; si consideri ad esempio la festa del Quattordici Luglio ne *Il segno del leone*: il protagonista fatica, è vero, a muoversi tra la folla, ma si tratta di un evento particolare e non del manifestarsi di una condizione quotidiana.

I percorsi individuali, dentro e fuori le mura cittadine, sono impediti, rallentati; sovente, i tragitti che in molto cinema della Nouvelle Vague vengono dipinti come un momento di libertà (basta

ricordare la nota sequenza di *Desideri nel sole*) in altre pellicole sono invece configurati secondo l'iconografia del percorso obbligato, di routine, da effettuare in tempi stretti, spesso disagiata. *L'amour existe* ne offre una rappresentazione emblematica, sottolineando la sconcertante durata dei tragitti per i pendolari; per quanto riguarda il cinema di finzione, mi sembra interessante proporre alcune riflessioni su *Donne facili* di Chabrol.

Partiamo dalla sua origine: i produttori, i fratelli Hakim, avevano richiesto semplicemente una pellicola che fosse incentrata su delle giovani donne³³⁷. Chabrol e Gégauff, co-sceneggiatore abituale del regista, scelsero come prima cosa un *milieu* sociale di appartenenza, stabilendo di girare un film sulle commesse di un Monoprix sugli Champs-Élysées. Le riprese nel grande supermercato, tuttavia, sarebbero state difficilmente gestibili, quindi i due optarono in seguito su un piccolo negozio di elettrodomestici in zona Bastille realmente esistente, dove il flusso di clienti era ovviamente più limitato. A Chabrol, per sua stessa ammissione, non interessava tanto in realtà che le protagoniste fossero delle commesse, quanto la possibilità di mostrare come sovente le donne si trovino nella posizione di essere sfruttate da uomini di livello sociale leggermente più alto³³⁸. Mi sembra interessante rilevare subito, ad ogni modo, come la scelta di regista e sceneggiatore fosse ricaduta su un tipico «nonluogo» della contemporaneità, e come pure, spostando il set del film in un negozio di piccole dimensioni, si fosse optato per un rivenditore di elettrodomestici, oggetto-simbolo della nuova società dei consumi. In proposito, ricordo l'interpretazione che del film propone Kristin Ross, che vi legge una polarizzazione di carattere sessuale (in qualche modo in sintonia con le dichiarazioni riportate di Chabrol): da un lato infatti gli uomini apparirebbero in grado di godere dei piaceri erotici offerti dalla città, mentre dall'altro le donne sarebbero destinate a sentirsi fundamentalmente frustrate all'interno dello spazio urbano. La teorica rintraccia l'origine di tale differenza nel *topos* mediatico, all'epoca assai diffuso, che tendeva ad allontanare la coppia, e in modo particolare la donna, dalla dimensione sociale spingendola a una reinvenzione del focolare domestico: reinvenzione che passava attraverso il mito della pulizia, e l'esaltazione del suo facile conseguimento grazie all'uso appunto degli elettrodomestici³³⁹.

³³⁷ Lo ricorda Chabrol nel documentario girato "a caldo" sulla Nouvelle Vague, *La Nouvelle Vague par elle-même* (serie *Cinéma, de notre temps*) di Robert Valey, 1964.

³³⁸ Le informazioni sul film sono state fornite dallo stesso Chabrol, invitato a una recente proiezione di *Donne facili* al cinema Le Champo di Parigi (28 maggio 2009). In altre sedi, il cineasta a fatto riferimento non al Monoprix ma a grandi magazzini quali i Printemps o la Samaritaine, sempre sostenendo come fosse impossibile "bloccarli" ai fini delle riprese (Claude Chabrol, *Et pourtant je tourne*, Robert Laffont, Paris 1976, p.152)

³³⁹ Ross ricorda in proposito anche altre pellicole di registi della Nouvelle Vague: ad esempio la pubblicità del frigorifero che appare in *Desideri nel sole*, o il negozio di ombrelli che ne *Les parapluies de Cherbourg* si trasforma in rivenditore di elettrodomestici. Cfr. Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc...*, cit., pp.134-135.

Chabrol sostiene di essere attratto dalla «nozione di vita privata», e di aver sempre preferito per questo le ambientazioni provinciali a quelle parigine, poiché «questa nozione ha molta più realtà in provincia che a Parigi»³⁴⁰. A maggior ragione *Donne faciles* risulta interessante per la sua particolarità all'interno di una filmografia tendenzialmente “non parigina” come quella del regista, che quasi solo ai suoi esordi aveva ritratto la Parigi dei *copains* (si pensi a *I cugini* o *I bellimbusti*, Les godelureaux, 1961); si tratta inoltre di uno dei pochissimi film della Nouvelle Vague a non parlare dei soliti ambienti studenteschi e intellettuali del Quartiere Latino e di St.Germain, o alto-borghesi del XVI^o *arrondissement*.

Da un lato Parigi vi è configurata secondo un importante crisma Nouvelle Vague che abbiamo indicato nella precedente sezione: monumenti e quartieri sono riconoscibili, e appaiono quali luoghi attraversati, vissuti, da Place de la Bastille agli Champs-Élysées, da Pigalle al Jardin des Plantes. D'altro canto si instaura una netta polarizzazione fra luoghi di divertimento (i locali notturni, la piscina, lo zoo) e di lavoro (il negozio l'ufficio), tipica di molto cinema “urbano” dalle avanguardie al Free Cinema ma abbastanza rara nei film della Nouvelle Vague. Più in generale, sebbene le protagoniste si muovano all'interno di un centro parigino chiaramente riconoscibile (al di là della finale “fuga” in campagna), il quadro che emerge dal film è quello di una dimensione più ampiamente metropolitana, dai caratteri alienanti³⁴¹: si tocca il tema forse più classico della riflessione sulla metropoli, il difficile rapporto tra massa e individuo³⁴².

Le commesse del negozio, un po' come i protagonisti di *Momma Dont't Allow* di Karel Reisz e Tony Richardson (1956)³⁴³ – e il riferimento al Free Cinema già introduce ad un'idea della città assai diversa rispetto a quella della Nouvelle Vague -, cercano una compensazione alle frustrazioni causate dal lavoro, e la trovano nei propri sogni di evasione (l'amore da fotoromanzo di Jacqueline (Clotilde Joano)) o, soprattutto, nell'assunzione di nuove identità più appaganti in altre «scene»³⁴⁴ che la caratteristica diversità della vita urbana è in grado di offrire loro: i divertimenti serali di Jane (Bernadette Lafont) e, ancor più, l'attività notturna di cantante, travestita e sotto falso nome, di

³⁴⁰ Intervista a cura di Odile Cuaz (Parigi, settembre 1987), riportata in Jean Douchet, Gilles Nadeau, *Paris cinéma...*, cit., p.195.

³⁴¹ Chabrol definisce apertamente *Donne faciles* un «film sull'alienazione»: Claude Chabrol, *Et pourtant je tourne*, cit., p.153. Come sottolinea Geneviève Sellier, si tratta del resto dell'esempio più radicale della tendenza – minoritaria - del cinema della Nouvelle Vague a scegliere dei personaggi femminili come protagonisti: in questi casi lo sguardo dei cineasti diventa quello del «'sociologo', che descrive, con più o meno pietà o distanza, l'alienazione sociale e sessuale del personaggio femminile»: Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, cit., pp.132-133.

³⁴² Lo afferma esplicitamente ad esempio Sergio Brancato nel capitolo *Cinema e metropoli. Storia di un processo culturale da Metropolis a Matrix*, in *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Carocci, Roma 2002, pp.77-101.

³⁴³ Anche se nel caso di Reisz e Richardson si tratta di un cortometraggio documentario e non di un lungometraggio di finzione come *Donne faciles*. Per una riflessione sul film inglese che presenta molti punti di tangenza con quella qui proposta su *Donne faciles*, cfr. ad esempio Gérard Althabe, *La ville rompue*, cit., pp. 77-79.

³⁴⁴ Il riferimento, per l'uso della parola «scena», è ovviamente alle teorie goffmaniane, riassunte con molta chiarezza ad esempio nel classico di Ulf Hannerz, *Esplorare la città. Antropologia della vita urbana*, Il Mulino, Bologna 1992 (1^aed. New York 1980).

Ginette (Stéphane Audran). Le tre donne sembrano rincorrere delle soluzioni individuali per potersi sottrarre all'anonimato metropolitano ben evocato da Chabrol, soprattutto – significativamente – nel cruciale passaggio tra il giorno e la sera, tra lavoro e divertimento. Appaiono infatti in due diverse occasioni una serie di inquadrature “documentarie”, prive di personaggi, volte a descrivere questo momento: nel primo, vediamo la folla accalcarsi in strada e nei luoghi di accesso al trasporto pubblico (le scale della metro, la stazione), oltre a due inquadrature di un uomo che dispone del pesce su una bancarella (si fanno le ultime spese prima di rientrare a casa); nel secondo, dopo l'inquadratura di un orologio ve ne sono diverse riprese ancora al mercato, una che rimanda nuovamente ai trasporti (la gente che sale in tram) e di seguito numerose immagini di orologi. Per indicare semplicemente la transizione temporale, tutto sommato sarebbe bastato insistere meno a lungo... La presenza frequentissima nel film di orologi, al di là di questi due momenti, non rimanda solo allo scorrere del tempo verso la futura morte di Jacqueline (al pari di altri segni nefasti quali il ruggito della tigre), ma soprattutto alla vita scandita dei personaggi, che spesso al lavoro consultano l'ora. L'orologio è un motivo tipico dell'iconografia urbana, anche cinematografica; sappiamo del resto da Simmel che la precisione e la puntualità sono caratteristiche essenziali della vita metropolitana³⁴⁵, mentre Lefebvre ci ricorda come il tempo «scomp[ia] nello spazio sociale della modernità; non compa[ia] che sugli apparecchi di misura, essi stessi isolati e specializzati: gli orologi»³⁴⁶. Ad ogni modo, nei due segmenti indicati Chabrol amplia l'orizzonte dalla vita delle protagoniste al comune destino degli abitanti della metropoli, costretti a spostarsi in massa nei medesimi orari, a prendere mezzi di trasporto costantemente stipati. Le inquadrature di stampo un po' rohmeriano o godardiano al mercato (nel secondo segmento), girate con macchina a mano su passanti e rivenditori che guardano apertamente l'obbiettivo, suscitano l'impressione di trovarsi di fronte a una sorta di soggettiva non attribuibile ad alcun personaggio: si tratta di una modalità fortemente empatica, “immersiva”, che crea un contatto intimo dello spettatore stesso con la città, in tipico stile Nouvelle Vague. Tuttavia, esse non sono inserite in un contesto narrativo come quello de *La fornaia di Monceau* in cui il protagonista osserva il mercato per ingannare il tempo, nell'attesa di incontrare l'amata; al contrario sono “schiacciate” fra continui riferimenti all'ora in cui termina il lavoro, e a quella in cui bisogna salire in treno o metropolitana. Il tempo pubblico, rappresentato dagli orologi, contrae così quello personale, instaurando un diverso rapporto con lo spazio urbano.

Torniamo ora alle riflessioni di carattere generale. Il percorso di *routine* descritto in pellicole quali *Donne facili* si colloca evidentemente agli antipodi di quei tragitti di scoperta che abbiamo

³⁴⁵ Georg Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit.

³⁴⁶ Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p.111.

incontrato in numerosi film, quella ricerca dell'«avventura» di cui parla esplicitamente, come si vedrà, la protagonista de *La Punition* di Rouch. Il tempo dilatato dell'esplorazione non è contemplato, al contrario esso si deve «ridur[re] a un uso obbligato dello spazio»³⁴⁷. L'imperativo della rapidità porta peraltro a spostarsi in auto o con mezzi pubblici piuttosto che a piedi; l'automobile stessa, poi, non è sempre un simbolo di libertà come in molte pellicole della Nouvelle Vague, eredi di miti tutti americani³⁴⁸: essa diventa anzi un luogo di costrizione nel momento in cui ci si trova imbottigliati nel traffico, durante il tragitto per recarsi al lavoro.

La necessità degli spostamenti è in molti casi dettata dalla nuova posizione periferica della maggioranza degli alloggi. Anche a proposito dei *grands ensembles* avremo modo di rilevare come il contatto forzato con un "altro" impersonale (la cui privazione di identità è ben rappresentata dai frequenti motivi dell'accumulo di finestre, di caselle postali numerate etc.) susciti dei disagi, ad esempio per il problema, su cui insistono più pellicole, della penetrazione del rumore da un appartamento all'altro: raramente si creano invece occasioni di contatto reale, di incontro in chiave positiva. Diverso è il caso di *Mio zio*: al di là di rapide inquadrature su alcuni *grands ensembles*, la nuova idea dell'abitare è qui simbolizzata principalmente dalla villa degli Arpel, in cui si riscontra la medesima carenza di relazioni umane (in contrapposizione al vecchio quartiere di St.Maur), determinata però dall'isolamento e non dalla convivenza forzata nelle città-dormitorio.

Un film che rappresenta bene l'attitudine critica sia nei riguardi dell'affollamento negli spazi pubblici che dell'assieppamento nei *grands ensembles* è ad esempio la commedia satirica *Les moutons de Panurge* con Darry Cowl, girata da François Girault, un regista il cui nome appare nella lista di esordienti dei «Cahiers» del dicembre '62³⁴⁹, autore di film comici a vocazione commerciale di grande successo. Vale la pena di ricordare questa pellicola, sebbene non sia di particolare spessore, poiché la sceneggiatura parte proprio dall'assunto della difficoltà di vivere i rapporti umani nella città contemporanea (il titolo originale era *La grande ville*³⁵⁰), causata a causa dell'eccessivo affollamento che complica l'abitare nei *grands ensembles* quanto l'uso dei mezzi di trasporto, il lavoro in ufficio (con una serie di scrivanie ammassate in uno stanzone) quanto l'impiego del tempo libero (nei caffè o nei locali notturni, allo stadio e ai grandi magazzini, o durante i sospirati week-end fuori porta). Nel film compaiono numerose inquadrature a vocazione anche documentaria sulla folla, che tendono a precedere l'entrata in scena leggermente ritardata dei personaggi.

³⁴⁷ Questa è, secondo Lefebvre, è una delle ambizioni del cosiddetto « spazio astratto»: Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p.373.

³⁴⁸ Cfr. nota 199.

³⁴⁹ «Cahiers du cinéma» n.138, dicembre 1962, p.70.

³⁵⁰ Cfr. cfr. Maurice Bessy, Raymond Chirat, André Bernard, *Histoire du Cinéma Français...*, cit., scheda n.494.

Il titolo con cui la pellicola è stata distribuita, che si potrebbe tradurre in italiano - pur perdendo il riferimento a Rabelais - con «I pecoroni», ci permette di ricordare un ulteriore aspetto che va al di là delle difficili condizioni di vita causate dalla congestione urbana. La massa viene infatti tradizionalmente disegnata quale veicolo di comportamenti acritici, irrazionali, standardizzati. Si pensi per fare qualche esempio alle sequenze di *Zazie nel metrò* in cui le persone accalate intorno a Zazie (Catherine Demongeot) e al poliziotto (Vittorio Caprioli) si mostrano disposte in momenti diversi a credere alle fandonie dell'uno o dell'altra; oppure, in un contesto totalmente differente, ad *Alphaville* in cui uno dei primi elementi a inquietare nell'immaginaria città sono proprio le risposte tipizzate degli abitanti. Espressione della medesima critica verso la standardizzazione dei comportamenti è anche la satira del turismo di massa, frequentissima nei film di quest'epoca, da *Zazie a Playtime*, da *Brigitte et Brigitte a L'or du duc*. Pur essendo sempre stata Parigi una classica destinazione turistica, ricordiamo che proprio nel periodo in analisi si sono affermate le vacanze di massa, in seguito al cambiamento profondo dei rapporti fra lavoro e tempo libero³⁵¹. Chiaramente questo tipo di satira influenza il modo di configurare la città, come si è già evidenziato in precedenza a proposito di due delle pellicole citate.

Abbiamo parlato delle difficoltà di interazione con i luoghi e coloro che vi transitano o vi abitano, evocando gli spazi deserti da un lato, quelli congestionati dall'altro.

Un ulteriore volto della medesima inquietudine risiede nella presenza importante in alcune pellicole degli interni domestici, alla loro definizione come luoghi di alienazione, in cui l'unico contatto con il mondo si manifesta attraverso il canale televisivo (*Fahrenheit 451* declinerà all'ennesima potenza queste tendenze ambientandole in un universo distopico).

Come ricorda qualche anno dopo Jean Baudrillard,

Per essere sinceri gli uomini dell'opulenza non sono più circondati, come è sempre avvenuto, da altri uomini, bensì da oggetti. Il loro rapporto quotidiano non è più quello coi loro simili, ma, statisticamente secondo una curva crescente, con la recezione e la manipolazione di beni e di messaggi (...). I concetti di «situazione» e di «ambiente» sono senza dubbio così diffusi solo da quando viviamo, in fondo, meno in prossimità degli altri uomini, della loro presenza, dei loro discorsi, che non sotto lo sguardo muto di oggetti obbedienti e allucinanti che ci ripetono sempre lo stesso discorso, quello del nostro sbalorditivo potere, della nostra potenziale abbondanza, della nostra assenza gli uni nei confronti degli altri³⁵².

³⁵¹ Lo si afferma ad esempio nell'introduzione di Gianni Braghieri a Matteo Porrino (a cura di), *La ville en Tatirama. La città di Monsieur Hulot*, cit.

³⁵² Jean Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p.15. Corsivo nel testo.

Il film che meglio interpreta tali preoccupazioni rimane *Mio zio* di Tati, che peraltro introduce un discorso sul design poco funzionale degli arredi moderni che sarà proseguito in *Playtime*. Anche nell'opera di Godard spariscono le antiche camerette d'albergo, luoghi provvisori, di transito, per lasciar posto agli appartamenti, dotati di ogni *comfort*, nei *grands ensembles* di *Una donna sposata* o *Due o tre cose che so di lei*. Nascono nuove ossessioni legate all'igiene domestica o all'arredamento (si pensi anche al primo episodio di *Tant qu'on a la santé* di Étaix), che vanno di pari passo con il disinteresse verso la dimensione "politica" in senso lato dell'esistenza; come cerca di dimostrare Marker ne *Le joli mai*, la prima preoccupazione dei giovani è spesso quella di formarsi una famiglia, di vivere in una casa – lo ricorda Perec ne *Le cose* - se possibile arredata nel migliore dei modi. È quello che tenta di fare anche il protagonista de *La belle vie*, sebbene il richiamo finale sotto le armi infine glielo impedisca³⁵³. Come riassume sarcasticamente Barthes,

La felicità, in questo universo, sta nel giocare a una specie di reclusione domestica: questionari «psicologici», aggeggi, lavoretti, elettrodomestici, passatempi, tutto il paradiso utensile di «Elle» o de «L'Express», glorifica la chiusura del focolare, la sua introversione abitudinaria, tutto ciò che lo occupa, lo fa infantile e innocente, e lo taglia fuori da una più larga responsabilità sociale. «Due cuori, una capanna». Tuttavia, anche il mondo esiste³⁵⁴.

Dalla fine degli anni Cinquanta si afferma infatti un fenomeno che Kristin Ross definisce, sulla scia delle teorie di Castoriadis, Morin e Lefebvre come «privatizzazione del quotidiano», inteso come «chiusura in un interno comodo e depoliticizzato»³⁵⁵. La reinvenzione del focolare domestico si considera basilare per la reinvenzione della nazione in un momento critico quale la guerra in Algeria. Si esaltano l'ideale della coppia, compensatorio a fronte dell'abbandono della famiglia, e il mito dell'interno domestico igienizzato, mentre il consumo diventa il valore privato per eccellenza. L'accrescimento dell'uso individuale dei beni è direttamente proporzionale all'impovertimento delle relazioni interpersonali³⁵⁶. Il film più emblematico, in questo senso è *Mio zio* di Tati nel quale si contrappongono da un lato l'universo meccanizzato, che si pretende iper-funzionale, igienico e dotato di ogni comfort di Villa Arpel, e dall'altro lo sporco, vivace, incontrollabile quartiere popolare di St.Maur. Il sonoro esprime forse ancor più dell'immagine tale polarizzazione, per cui la calda umanità di St.Maur è caratterizzata dal chiacchericcio inarrestabile e dal continuo sfondo

³⁵³ Jean-Louis Comolli stigmatizza il film proprio affermando che, nonostante si presenti come un'opera «impegnata», *La belle vie* finisce per essere «una dolce apologia del conforto borghese» perturbato dall'emergere dei problemi sociali: cfr. la recensione del film pubblicata in «Cahiers du cinéma» n.148, ottobre 1963, p.21.

³⁵⁴ Roland Barthes, *Miti d'oggi*, cit., p.39

³⁵⁵ Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc...*, cit., pp.23-24.

³⁵⁶ Per un ampliamento di questi temi, si legga integralmente il saggio di Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc...*, cit.

musicale con tanto di tipico organetto parigino, mentre nel gelido ambiente moderno regnano il silenzio e i rumori meccanici.

Come si evince già dal richiamo al film di Tati, i nuovi ideali della «privatizzazione» si sposano perfettamente alla filosofia dell'urbanistica di questo periodo, che mette in pratica gli insegnamenti della già citata Carta di Atene assegnando un ruolo centrale al disegno dell'abitazione, secondo un'ideologia fortemente contestata come si vedrà dai Situazionisti³⁵⁷. È quella che Lefebvre definisce «crisi del monumentale»: sul «monumento», che offriva ad ogni membro della società l'immagine della propria appartenenza, tende a prevalere l'«edificio» con le sue funzioni, che però non ha alcun effetto unificante dei vari momenti della pratica sociale; nelle parole del teorico, l'*habitat* sostituisce l'*abitare*³⁵⁸. Si tratta evidentemente della filosofia che sottende agli interventi urbanistici parigini, tesi come si è visto a spopolare il centro storico (ricco di «monumenti») per creare abitazioni moderne, «igieniche», funzionali, nella lontana periferia.

Da tutte le riflessioni sinora condotte emerge evidentemente, per concludere, un diverso rapporto alla dimensione urbana rispetto a quello precedentemente delineato. In queste pellicole, la città non è certo il luogo della libertà e delle infinite possibilità: al contrario vi si manifestano in massima parte le costrizioni imposte dalla vita moderna, l'alienazione degli individui, la mercificazione; se ne tratteggia una visione critica, proposta da un punto di vista distanziato e giudice. Al contempo, si stigmatizza la scelta di molti soggetti di abbandonare il terreno urbano delle relazioni per investire sulla sfera privata e sull'universo domestico. L'unica vera via di scampo è forse la fuga verso una spiaggia isolata, come sembra suggerire il film culto di Godard, *Il bandito delle undici*.

Lasciamo adesso le considerazioni di carattere generale, e prima di terminare soffermiamoci su alcune pellicole particolarmente significative per il loro modo di configurare la città in rapporto alla critica della civiltà dei consumi, ma di cui non avremo modo di parlare nei prossimi capitoli.

Torneremo ancora su queste tematiche, infatti, solamente in rapporto ad un aspetto molto specifico: le modifiche al tessuto urbano parigino. Vale tuttavia la pena di parlare ancora un po', in chiusura, almeno di qualche film particolarmente vicino alle questioni sin qui enunciate.

Il primo è *Zazie nel metrò*, pellicola più volte ricordata e che difficilmente si potrebbe trascurare in una riflessione su Parigi nel cinema contemporaneo alla Nouvelle Vague.

³⁵⁷ Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., p.27.

³⁵⁸ Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., pp.218-221.

Trattandosi di un'opera cui sono stati dedicati molti studi, la mia intenzione non è quella di analizzarla nel dettaglio, ma unicamente di individuare un legame significativo con le tematiche sinora trattate, al di là dei singoli riferimenti già proposti. Per questo vorrei richiamare un saggio di Tom Kemper che focalizza proprio le strette connessioni esistenti fra il testo di Queneau, il film di Malle e il contesto culturale parigino della fine degli anni Cinquanta, in particolare le voci che si interessano alla nascente società dei consumi, da Barthes ai Situazionisti.

Kemper esordisce riportando le parole di Malle:

Sarei felice se questo film apparentemente comico potesse trasmettere sin dal principio l'idea che è difficile essere un essere umano in una città occidentale nel 1960. Zazie è veramente un angelo che viene ad annunciare la distruzione di Babilonia.

Volevo mostrare un'immagine terribile della moderna vita cittadina. Forse, vedendo il film, i parigini terrorizzati fuggiranno in campagna³⁵⁹.

Sulla scia di queste affermazioni, il teorico interpreta la pellicola come appunto un annuncio di distruzione, una «tassonomia della topografia urbana» della Parigi degli anni Sessanta (come quella effettuata da Barthes in *Miti d'oggi*) velata da una profonda consapevolezza dell'effimero. A creare un simile effetto è, secondo Kemper, l'oscillazione tra le «rovine» di un mondo di sogno ottocentesco (treni, stazioni in stile Art Nouveau, mercati delle pulci, i *passages*, la Torre Eiffel) e quelle del presente (cumuli di macerie, modelli di automobile ormai superati, edifici moderni in pessime condizioni):

Malle impiega i dimenticati *passages* parigini nello stesso spirito di Benjamin e dei primi Surrealisti; questi spazi fantasmagorici abitano [*haunt*: anche nel senso più forte di “perseguitare”, “ossessionare”] il fiducioso progresso del capitalismo del dopoguerra. Ci ricordano che la novità vitale della società consumistica e dell'espansione urbana possono velocemente appassire ed essere abbandonate³⁶⁰.

Rimando al saggio stesso per una disamina più completa, e mi limito qui a proporre un confronto con un altro film dell'epoca, vertendo sull'utilizzo che le due pellicole fanno del medesimo luogo. I *passages* parigini, di cui si conosce l'importanza nell'elaborazione del pensiero moderno sulla città, assumono in *Zazie* una valenza in parte simile a quella del celebre Passage Pommeraye di Nantes che appare in *Lola, donna di vita* (*Lola*, Jacques Demy, 1961): luoghi di esibizione delle merci per eccellenza, essi diventano simbolo della transitorietà. Il confronto però è utile per ricordare come

³⁵⁹ Le frasi di Malle sono citate in lingua inglese in esergo a Tom Kemper, *Zazie dans das Passagen-werk: Paris, the French New Wave, and the Cinematic City*, in Yves Clavaron, Bernard Dieterle (a cura di), *La Mémoire des Villes – The Memory of Cities*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2003, pp.155-165.

³⁶⁰ *Ivi*, p.162.

nella pellicola di Demy si lamenta malinconicamente il trascorrere dei sentimenti e dei rapporti, in una profonda identificazione tra il personaggio di Lola (Anouk Aimée) e il luogo stesso - erede peraltro di una tradizione letteraria che lo associava all'erotismo femminile³⁶¹ -, secondo una modalità tipicamente Nouvelle Vague. In *Zazie*, invece, i *passages* insieme alle altre «rovine» ottocentesche trasmettono una sensazione di caducità che dal piano strettamente personale si sposta su quello collettivo, palesando una posizione di sotterranea critica nei riguardi della società del presente in linea con i pensatori della propria epoca. In questa differenza si può dunque leggere lo slittamento operato da molte delle pellicole di cui ci stiamo occupando.

Accostiamoci ora, dopo il celebre *Zazie*, ad una filmografia invece poco nota ma assai interessante per gli argomenti trattati: quella di Jean Herman.

Scrittore sotto lo pseudonimo di Jean Vautrin, e assistente di Rivette sul set di *Paris nous appartient*, Jean Herman è uno dei pochi cineasti che si dedicano in modo regolare al cortometraggio negli anni 1959-68³⁶². *Actua-tilt* vince nel 1961 il Grand Prix al Festival del cortometraggio di Tours, mentre nel 1963 *La Quille* – fra i due, *Twist-Parade* (1962)– affronta il tema della guerra in Algeria, terreno su cui qualcuno osava finalmente avventurarsi dopo la firma da parte di alcuni registi del cosiddetto «Manifesto dei 121» (5 settembre 1960), affermazione del diritto all'insubordinazione dei militari impegnati in Algeria³⁶³. Dopo *Le chemin de la mauvaise route*, mediometraggio che costituiva un esperimento di *cinéma-vérité*, Herman passa al cinema commerciale e torna a dedicarsi alla scrittura di romanzi³⁶⁴. Il suo nome appare nella lista di esordienti pubblicata nel '62 dai «Cahiers»: i suoi film vi sono duramente criticati per la violenza dei toni e l'impiego di mezzi fra loro contrastanti (dal *cinéma-vérité* al commento over virulento e al «montaggio-mitragliatrice») al fine unico di provocare uno shock nello spettatore³⁶⁵.

Actua-tilt, integralmente basato sulla giustapposizione di materiali diversi attraverso il montaggio, esprime la paura nei riguardi della futura nascita di un mondo meccanizzato, già in germe in quello attuale, segnato dall'automatismo, dalla televisione, dalle immagini pubblicitarie e dalle produzioni della cultura industriale quali i fumetti (la cui presenza abbiamo già rilevato in *Zazie nel metrò* e in *Una storia americana*). A simboleggiare la trasformazione già avviata degli individui in automi, appaiono non solo i manichini delle vetrine, ma anche pupazzi meccanici di vario genere, ad

³⁶¹ Riprendo qui l'interpretazione proposta da Suzanne Liandrat-Guigues nel capitolo *Créatures du «passage»* in *Modernes flâneries du cinéma*, cit., pp.31-43. Per il rapporto tra *passage* e erotismo, cfr. anche Walter Benjamin, *Opere complete di Walter Benjamin*, vol.9. *I passages di Parigi*, cit., p.550.

³⁶² François Thomas, *Panorama d'une génération désaccordée*, cit.

³⁶³ Nathalie Mary, *Guerre d'Algerie*, in Jacky Evrard, Jacques Kermabon (a cura di), *Une encyclopédie du court métrage français*, Festival Côté Court / Yellow Now, Pantin (France) – Crisnée (Belgique) 2004, pp.20-23.

³⁶⁴ René Prédal, *50 ans de cinéma français...*, cit., p.259.

³⁶⁵ «Cahiers du cinéma» n.138, dicembre 1962, p.72.

esempio all'interno di una sala giochi di Pigalle. La fruizione dei giochi richiede l'applicazione di gesti meccanici, standardizzati: la sala giochi assume così un valore simbolico, come in altri film che criticano la nuova società, quali i già ricordati *Una vita alla rovescia* e *Il maschio e la femmina*. I medesimi temi e le stesse opzioni stilistiche caratterizzano anche il successivo *Twist-Parade*. Ne *La Quille*, cortometraggio di finzione, il centro parigino potrebbe sembrare un luogo di liberatorie evoluzioni per il protagonista, reduce della guerra d'Algeria, in particolare durante la sequenza della corsa solitaria lungo gli Champs-Élysées dopo l'abbandono della fidanzata. Siamo però ben lontani da una Parigi "Nouvelle Vague": la selezione di luoghi proposta da Herman ne *La Quille* non è dettata da una propensione personale del regista o del protagonista, bensì dalla costruzione di un preciso percorso simbolico in quello che è una sorta di trattato sulla ricerca del *bonheur*.

Il personaggio, reduce dall'Algeria in cui si sentiva come un animale in gabbia (lo dice lui stesso all'interno dello zoo di Vincennes) si interroga infatti su come sia possibile raggiungere il *bonheur*, riflette sull'improduttività dell'arte (la galleria d'arte) quanto della scienza (il Palais de la Découverte) di interpretare il mondo, e sull'incapacità del consumo di assicurare la felicità. A quest'ultimo tema rimandano in particolare le vetrine degli Champs-Élysées e soprattutto le numerose immagini pubblicitarie, che come in *Una donna sposata* appaiono sia in forma di manifesti che sovrastano i personaggi, sia in qualità di inserti extradiegetici che frammentano la narrazione. Il *bonheur* non è quello in cui fanno sperare le immagini della cultura di massa sovente importate dall'America, che costellano la sequenza in cui la voce over del protagonista elenca i propri desideri (dal corpo muscoloso alla ricchezza, al sogno di danzare come Gene Kelly). Si smaschera la fabbricazione artificiale dei bisogni, echeggiando la critica frequentemente rivolta dagli intellettuali ai comportamenti standardizzati generati dalla pubblicità; l'alienazione dell'uomo contemporaneo è simbolizzata anche dalla figura del pappagallo, quando il protagonista afferma che sarebbe bello avere un'idea fissa come l'animale. L'intero film è del resto intriso di immagini della cultura industriale, e definisce una realtà simulacrale costituita da una sorta di *collage* dai contorni incerti: al di là dei già ricordati inserti pubblicitari, alcune inquadrature sembrano ispirate all'iconografia delle foto di moda (la passeggiata con l'ombrellino in Place de la Concorde – del resto, la protagonista femminile fa la *cover-girl!*), mentre l'abbigliamento e soprattutto i gesti della coppia rimandano, come in molti film godardiani, al cinema di genere hollywoodiano, dal *burlesque* al western.

Se anche ci troviamo sempre in luoghi riconoscibili del centro parigino, a minare la certezza topografica relativa agli spostamenti dei personaggi - caratteristica essenziale di molto cinema della Nouvelle Vague - è la definizione spesso poco chiara dello spazio, con bruschi spostamenti da un

luogo all'altro (ad esempio nel "salto" fra la sequenza del duello e quella del negozio di animali³⁶⁶), che spesso seguono il discorso del protagonista. È come se il luogo, scelto per la sua valenza simbolica, nascesse in quanto evocato dal discorso, quale sua visualizzazione immediata: ci troviamo, in definitiva, agli antipodi della classica Parigi della Nouvelle Vague. Come nel cinema di Godard da un certo momento in poi, la città non è più (o è solo in parte) uno spazio da percorrere, da rivivere o da esplorare, ma si sfrutta quale elemento per proporre una riflessione critica più ampia sulla società dei consumi, alla quale viene sovente accostata in quanto teatro privilegiato ove verificare i nuovi stili di vita³⁶⁷. L'atteggiamento da empatico tende a farsi distaccato, da curioso a giudice, non si guardano i singoli volti da guardare con l'originario stupore ma si spiega una società tramite strumenti intellettuali e opinioni spesso già formate.

La volontà brechtiana di straniare lo spettatore per proporgli un discorso è peraltro evidenziata ne *La Quille* dall'utilizzo di una serie di espedienti, quali ad esempio le evidenti infrazioni di montaggio (dall'assenza di raccordi ai frequenti sguardi in macchina), la gestualità e la dizione degli interpreti usate in chiave anti-naturalistica, il commento musicale eccentrico e frammentario. Con *Le chemin de la mauvaise route*, Herman si avvicina al tema della delinquenza giovanile - che all'epoca destava un notevole interesse mediatico - realizzando una sorta di *docu-fiction* su una coppia di giovani "disadattati" che rilasciano interviste, si fanno seguire dalla macchina da presa, interpretano delle sequenze volte a ricostruire narrativamente alcuni episodi della loro storia personale; per quanto il film sia a posteriori classificato come un titolo del *cinéma-vérité*³⁶⁸, la voce del regista ci avverte espressamente che si tratta di *ciné-mensonge* (cine-menzogna), citando la frase di Marker per cui «*la vérité c'est l'artifice*». Dopo un prologo imposto dalla censura³⁶⁹, contenente una discussione fra tre esperti dei problemi della *jeunesse* (un giudice, un medico, un educatore) a proposito della pellicola che stiamo per vedere, comincia il film stesso, che altalena fra la dimensione dell'inchiesta generazionale (uno dei capitoli in cui esso è suddiviso è dedicato, ad esempio, al linguaggio giovanile) e l'attenzione alle vicende individuali di Jean-Claude e Colette. Come nelle altre pellicole di Herman, si verifica una vera e propria invasione di immagini (spesso fisse e di natura extradiegetica) e suoni della cultura industriale: foto e manifesti pubblicitari,

³⁶⁶ Il passaggio da una sequenza all'altra è in questo caso particolarmente spiazzante: l'inserimento dell'inquadratura del pappagallo si interpreta inizialmente come uno dei numerosi inserti extradiegetici che costellano il film, in quanto richiamata dalle parole del protagonista; subito dopo, però, è montata una panoramica a schiaffo che muove dalla donna all'uomo, la cui posizione ci spiazza perché l'avevamo lasciato, un momento prima, sdraiato a terra sulle rive della Senna. Passaggi bruschi di questo tipo, che confondono lo spettatore relativamente alla costruzione dello spazio, sono frequenti in tutto il cortometraggio.

³⁶⁷ Baudrillard ad esempio insiste su come la produzione di bisogni differenziati, alla base del sistema consumistico, sia strettamente connessa alla concentrazione urbana: cfr. Jean Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., pp.78-79.

³⁶⁸ Cfr. ad esempio René Prédal, *50 ans de cinéma français...*, cit., p.221.

³⁶⁹ Stéphane Pirot, *La censure du Chemin de la mauvaise route*, saggio contenuto nel sito del Forum des Images, 2008 (<http://www.forumdesimages.fr/Collections/parcours/P178>).

fumetti, miti del cinema e della musica americani. Si palesa così il consueto discorso critico nei riguardi della civiltà dei consumi; la volontà saggistica è resa ancora più evidente dalla suddivisione in capitoli.

Nel film non appare nessuno dei classici monumenti o quartieri frequentati dal cinema del periodo: gli unici siti riconoscibili sono il Passage du Lido (su cui torneremo) e la Foire du Trône (Fiera del Trono) nel XII° *arrondissement*, entrambi configurati come luoghi di transito³⁷⁰ e di spettacolo. Sembra di potervi rintracciare dunque – per quanto la coppia dica di abitare presso Place de l’Etoile, non certo in periferia – quella concezione del centro cittadino, di cui si è già parlato, come «*décor urbano*» in cui si transita senza che si produca alcun senso di appartenenza. Vi è poi la singolare apparizione delle *bidonvilles* di Saint-Ouen, dovuta al fatto che vi abitano degli amici del protagonista: un significativo ampliamento all’orizzonte della megalopoli.

Particolarmente interessante e degna di analisi è la lunga sequenza (ben quattro minuti, in un film che dura solo un’ora!) della passeggiata dei protagonisti all’interno delle Arcades du Lido, un *passage* costruito nel 1926 nei pressi degli Champs Elysées. Degno di nota è il ritorno, come già in *Zazie nel metrò*, dell’immagine del *passage* come residuo iconografico della città ottocentesca o primonovecentesca riproposto negli anni Sessanta quale emblema della nascente società dei consumi. Si opera così uno snaturamento della figura eversiva del *flâneur* in quella pianamente conformista del consumatore di massa, ben illustrato da David B. Clarke in riferimento alle tesi di Zygmunt Bauman, uno dei massimi teorici del postmodernità:

(...) Si può sostenere che gli apparati di potere centralizzati della modernità europea siano stati soggetti a una trasformazione postmoderna radicalmente decentralizzata e individualizzata (...). Questa trasformazione si è verificata prevalentemente attraverso l’appropriazione *sistematica* dell’esistenza in origine *anti-sistematica* del *flâneur*. L’istanza prototipica di una simile trasformazione ebbe luogo entro la sfera del consumo. Come Bauman (1993: 173) espone: dal punto d’osservazione del capitale, «Il diritto di guardare gratuitamente sarebbe stato il premio del *flâneur*, il *cliente* di domani». L’importanza, in questo processo, dei piaceri specificamente *visuali* offerti al futuro cliente/consumatore è, naturalmente, altamente significativa (...). Attraverso questa trasformazione della modernità, gli stili di vita degli abitanti della città postmoderna sono sempre più adattati ai piaceri della sensazione senza conseguenza (...)»³⁷¹.

Tale trasformazione, in qualche modo anticipata dallo stesso Benjamin³⁷², è resa in modo evidente nella sequenza che andiamo ad analizzare.

³⁷⁰ Sul *passage* come costruzione a scopo di transito, cfr. Walter Benjamin in *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995 (1^a ed. Frankfurt am Main 1955), p.146.

³⁷¹ David B. Clarke, *Introduction: Previewing the Cinematic City*, cit., pp.7-8. Corsivi nel testo.

³⁷² In riferimento al magazzino, nuovo rifugio del *flâneur* che sostituisce il *passage* e «mette anche la *flânerie* al servizio della vendita. Il magazzino è l’ultima avventura del *flâneur*. Col *flâneur* l’intelligenza si reca sul mercato. A vederlo, secondo lei; ma in realtà, già per trovare un compratore», *Parigi. La capitale del XIX secolo*, cit., p.155.

Per ben quattro minuti, la macchina a mano segue alternativamente Jean-Claude e Colette nelle loro evoluzioni all'interno del *passage*, in un tripudio di luci³⁷³ e riflessi che partecipano chiaramente della dimensione dello *spettacolo*, accentuata sul piano del filmico dalla frequenza delle soggettive. I due osservano le vetrine, toccano la merce esposta. La macchina da presa si ferma spesso, seguendo il personaggio o indipendentemente da esso, sulla soglia dei singoli negozi, a sottolineare un'impossibilità ad entrare, un gusto determinato dal semplice guardare gli oggetti, evidentemente non alla portata dei due protagonisti. Mi sembra qui opportuno evocare le parole di Benjamin, relative non ai *passages* ma alle esposizioni universali, ad essi accomunati come «avanzi di un mondo di sogno» ottocentesco³⁷⁴:

Le esposizioni universali erano l'alta scuola in cui le masse escluse dal consumo apprendevano l'empatia col valore di scambio. «Guardare tutto, non toccare niente»³⁷⁵.

Le esposizioni mondiali trasfigurano il valore di scambio delle merci; creano un ambito in cui il loro valore d'uso passa in secondo piano; inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre³⁷⁶.

E ancora, per descrivere la più generale metamorfosi della città cui abbiamo già fatto riferimento, una citazione che immagina la futura Parigi, riportata da Benjamin nel testo sui *Passages*:

Dal capitolo di Fournel intitolato *Paris futur*: « (...) On avait enfin atteint le grand but poursuivi depuis si longtemps: celui de faire de Paris un objet de luxe et de curiosité plutôt que d'usage, une *ville d'exposition*, placée sous verre... objet d'admiration et d'envie pour les étrangers, impossible à ses habitants». V. Fournel, *ibid.*, pp.235-37, 240-41³⁷⁷.

Citiamo infine, per evocare il trasformarsi di quell'abbandono alla fantasmagoria descritto da Benjamin in un'assai più concreta frustrazione caratteristica della civiltà dei consumi, in quanto causata da bisogni artificialmente indotti, un passo del romanzo francese degli anni Sessanta più emblematico per la descrizione della nuova società, *Le cose* di Georges Perec, seguito da un brano de *La società dei consumi* di Baudrillard:

Nel loro ambiente, era quasi una regola desiderare sempre più di quanto fosse consentito acquistare. Non erano stati loro a deciderlo: era una legge della civiltà, un dato di fatto del quale la pubblicità in generale, le riviste, l'arte delle

³⁷³ Si ricordi che i *passages* furono la sede della prima illuminazione a gas, come sottolinea Walter Benjamin (*Ivi*, p.146).

³⁷⁴ *Ivi*, p. 160.

³⁷⁵ Walter Benjamin, *Opere complete di Walter Benjamin, vol.9. I passages di Parigi*, cit., p.210.

³⁷⁶ Walter Benjamin, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, cit., p. 151.

³⁷⁷ Walter Benjamin, *Opere complete di Walter Benjamin, vol.9. I passages di Parigi*, cit., p.447. La citazione è riportata in francese nell'edizione italiana. Corsivo nel testo.

vetrine, lo spettacolo della strada, e perfino, sotto un certo aspetto, il complesso della produzione comunemente denominata culturale, erano le espressioni più conformi³⁷⁸.

Questo spazio specifico che è la vetrina, né interno né esterno, né privato né pubblico, che è già la strada pur mantenendo dietro la trasparenza del vetro lo statuto opaco e la distanza della merce, questo spazio specifico è anche il luogo di una specifica relazione sociale. La carrellata delle vetrine, la loro *magia calcolata* che è sempre nel contempo una frustrazione, questo valzer-esitazione dello shopping, è la danza sfrenata dei beni prima dello scambio. Gli oggetti e i prodotti vi si offrono in una messa in scena gloriosa, in un'ostentazione sacralizzante (...). Questo dono simbolico rappresentato dagli oggetti messi in scena, questo scambio simbolico, silenzioso, tra l'oggetto offerto e lo sguardo, invita evidentemente allo scambio reale, economico, all'interno del negozio. Ma non forzatamente e, in ogni modo, la comunicazione che si stabilisce al livello della vetrina non è tanto quella degli individui con gli oggetti, quanto una comunicazione generalizzata di tutti gli individui tra loro, non già attraverso la contemplazione degli stessi oggetti, ma attraverso la lettura e il riconoscimento, negli stessi oggetti, dello stesso sistema di segni e dello stesso codice gerarchico di valori. È questa acculturazione, è questo addomesticamento che ha luogo in ogni momento, per le strade, sui muri, nei corridoi del metrò, sui pannelli pubblicitari e sulle insegne luminose³⁷⁹.

Il posizionamento della sequenza del Passage du Lido, collocata esattamente dopo quella del furto, è chiaramente significativa: non servendosi delle parole, Herman introduce la propria ipotesi sulla delinquenza giovanile, relazionata in modo evidente alla produzione di nuovi bisogni generata dalla pubblicità. Espliciti in questo senso sono gli inserti extradiegetici di immagini pubblicitarie che reclamizzano merci della stessa tipologia di quelle esposte in vetrina, collocati sovente fra due inquadrature in cui i personaggi stanno ammirando le vetrine stesse. L'anticonformista *flâneur* è divenuto consumatore, e l'apparente libertà dei movimenti dei personaggi all'interno del *passage*, enfatizzata dall'uso mobilissimo della macchina a mano in *décor* reali, è contraddetta dalle immagini pubblicitarie che si intromettono a determinare i comportamenti e i desideri degli individui. Inconsapevoli di tali condizionamenti, i soggetti raccontati da Herman godono spensieratamente dell'euforia loro trasmessa dalla visita al *passage*: la sequenza si conclude con la riunione dei due, che iniziano a ballare uno sfrenato *twist* nel mezzo della galleria e poi corrono via allegramente, mano nella mano.

Un'ultima osservazione: l'unico caso in cui uno dei due personaggi, Jean-Pierre, usufruisce effettivamente di uno dei servizi offerti dal *passage* si ha quando egli si fa lucidare le scarpe. L'episodio è probabilmente inserito da Herman al fine di introdurre la già ricordata citazione di *À propos de Nice*: una sovrimpressione sovrappone infatti il piede nudo di Jean-Pierre alla calzatura, mentre il lucidascarpe la sta strofinando con un panno. Come Jean Vigo sulla Costa Azzurra, Jean Herman dichiara di voler mettere a nudo alcuni aspetti della società parigina del proprio tempo.

³⁷⁸ Georges Perec, *Le cose. Una storia degli anni sessanta*, Arnoldo Mondadori, Milano 1966, p.36 (1^a ed. Paris 1965).

³⁷⁹ Jean Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p.244.

2.2. *Un luogo emblematico: il cantiere*

La riflessione condotta dal cinema dei primi anni Sessanta sugli interventi urbanistici che sconvolgono Parigi si sviluppa sovente intorno all'apparizione di un luogo emblematico: il cantiere. Se talvolta i lavori in corso si profilano sullo sfondo di alcune sequenze, senza che vi venga prestata particolare attenzione, mi sembra interessante interrogarsi sui casi nei quali tale motivo assume un particolare valore simbolico o rilievo drammatico.

Il cantiere evoca la concrezione di tre diverse temporalità: può essere il luogo in cui si sta demolendo un edificio (il passato), oppure in cui se ne sta costruendo un altro (il futuro); al contempo, ha una propria realtà presente, fonte di disagio sensoriale a causa del rumore, della polvere, dell'aspetto miserevole dei materiali abbandonati a terra o minaccioso degli imponenti macchinari. Richiama uno stato di sospensione identitaria, fra qualcosa che non è più e qualcosa che non è ancora, e si presenta per questo come perfetto emblema della transizione fra due mondi, guardata con rimpianto (il passato perduto) o speranza (il futuro utopico).

Come ricorda Marc Augé,

Il fascino dei cantieri, dei terreni incolti in attesa [*terrains vagues*] ha sedotto cineasti, romanzieri, poeti. Oggi quel fascino dipende, mi sembra, dal suo anacronismo. Contro l'evidenza, esso mette in scena l'incertezza. Contro il presente, sottolinea la presenza ancora palpabile di un passato perduto e al tempo stesso l'imminenza incerta di quanto può accadere (...). I cantieri, eventualmente a costo di un'illusione, sono spazi poetici nel senso etimologico della parola: vi si può fare qualcosa; la loro incompiutezza contiene una promessa. (...) I terreni incolti e i cantieri oltrepassano il presente da due lati. Sono spazi in attesa che, talvolta un po' vagamente, risvegliano anche ricordi. Ridestano la tentazione del passato e del futuro. Fungono per noi da rovine³⁸⁰.

Per proporre delle considerazioni sulle possibili valenze del motivo del cantiere, è possibile operare una sorta di classificazione approssimativa basata appunto sui tre differenti piani temporali cui esso rimanda: passato, presente e futuro.

Il passato, innanzitutto. Il cantiere può ricordare quel che non esiste più in seguito alle demolizioni. In tal caso, esso assume una funzione e un'iconografia vicine a quella delle rovine, attivando quella che potremmo definire la forma del «compianto», caratteristica di molte espressioni artistiche che lamentano il continuo mutare delle realtà urbane (uno degli emblemi di questo atteggiamento

³⁸⁰ Marc Augé, *Rovine e macerie...*, cit., pp.90-93.

potrebbe essere *Il cigno* di Baudelaire)³⁸¹. Ritroveremo ad esempio questa forma proposta in chiave ironica ne *Le Mannequin de Belleville* di Douchet (la nostalgia del fotografo per la vecchia Belleville); oppure in chiave invece altamente drammatica ne *La proie pour l'ombre* di Astruc. Si accennerà poi nel prossimo capitolo ad un film successivo di qualche anno, *Le chat – L'implacabile uomo di Saint Germain* (*Le chat*, 1971), in cui il regista Pierre Granier-Deferre - che abbiamo già avuto modo di citare - racconta la fine di due vite e di un rapporto amoroso sullo sfondo della distruzione di Courbevoie, sulle cui rovine nascerà la Défense.

Mi sembra interessante ricordare, a proposito di questa proiezione dei cantieri verso il passato, il soggetto di uno sketch oggi perduto³⁸² realizzato da Agnès Varda per *Lontano dal Vietnam* (*Loin du Vietnam*, 1967), un'operazione collettiva coordinata da Chris Marker. L'episodio di Varda, dopo essere stato girato, venne tagliato al montaggio della versione definitiva del film. La trama è così descritta dalla regista stessa: si trattava della storia di una donna che scambia la demolizione dei quartieri del XX° *arrondissement* (ancora, Belleville) per i bombardamenti americani su Hanoi, e crede di vedere nelle botole delle fogne parigine i ripari sotterranei in cui si nascondevano i vietnamiti³⁸³. Basando come in altri casi la sua opera sulla percezione soggettiva della realtà da parte di un personaggio femminile (si pensi a *Cléo dalle 5 alle 7* o *L'Opéra-Mouffe*), Varda esprime un evidente giudizio di valore sugli interventi urbanistici a Belleville, considerati solo - attraverso il paragone con i bombardamenti - nella loro componente distruttiva. Un mondo che stava morendo insomma, senza alcuna speranza che qualcosa di positivo nascesse al suo posto.

A cavallo tra passato e presente, possiamo postulare l'esistenza di un'iconografia del cantiere come «rifiuto», accozzaglia di materiali che con la demolizione hanno perso sia il loro aspetto integro, che la propria precedente funzione. Vorrei qui riprendere alcune suggestioni provenienti dal saggio di Georges Didi-Hubermann *Ninfa moderna*, in cui il filosofo sostiene come, attraverso i rifiuti delle strade, «la miseria delle forme (...) irromp[a] nel paesaggio monumentale della grande città», introducendo un'inquietante estraneità nella nostra realtà familiare³⁸⁴. Egli interpreta l'«informe»

³⁸¹ Cfr. le riflessioni di Bernard Dieterle, *Ruines et chantiers de la mémoire*, introduttive al volume da lui curato insieme a Yves Clavaron dal titolo *La Mémoire des villes – The Memory of Cities*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2003, pp.7-11. Anche Jean El Gammal parla di una sorta di «*esthétique du regret*» (estetica del rimpianto) come motivo permanente nella descrizione dei percorsi parigini, da Baudelaire ai Situazionisti, e sottolinea come essa sia sovente associata ai quartieri popolari: cfr. Jean El Gammal, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, cit.

³⁸² Neppure negli archivi di Ciné-Tamaris, la casa di produzione di Varda, ne rimane traccia. Alcuni segmenti sono sopravvissuti, ricorda la regista, in quanto utilizzati in altri sketch di *Lontano dal Vietnam*, ad esempio l'inquadratura della falsa diga poi inserita nell'episodio di Godard: cfr. Agnès Varda, *Varda par Agnès*, cit., p.93.

³⁸³ *Ivi*, pp.92-93. La trama dello sketch, senza però alcuna informazione supplementare, è riportata anche in Laurent Véray, *Loin du Vietnam*, Paris Expérimental, Paris 2004, pp.14-15.

³⁸⁴ Georges Didi-Hubermann, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano 2004 (1ª ed. Paris 2002), p.80. Corsivo nel testo.

come un luogo di warburghiane «sopravvivenze», riprendendo l'idea del saggio di Deleuze *La piega* secondo il quale l'informe «non è la negazione della forma [ma piuttosto] esso pone la forma come piegata»: sarebbe dunque la piega di una forma precedente, di ciò che è stato; un addensamento di memoria³⁸⁵. Delle riflessioni sul legame tra i materiali di scarto e la memoria ci porterebbero molto lontano; limitiamoci a considerare come esso sia stato, tra l'altro, esplicitato da molta arte della seconda metà del Novecento (si pensi solo al New Dada o al Nouveau Réalisme). Restando alla nostra Nouvelle Vague, si ricordi come Alphaville, una città senza memoria del passato, sia significativamente priva di rifiuti³⁸⁶.

Se il cantiere concepito come «rifiuto» può rimandare fortemente al passato (si pensi alla casa sventrata ne *La proie pour l'ombre*), come si è sottolineato, l'iconografia del «rifiuto» può anche operare nel tempo presente: è il caso ad esempio dei cantieri in cui non si sta demolendo, bensì costruendo qualcosa di nuovo. Useremo insomma il termine di «rifiuto» non solo definendolo quale resto di un passato, bensì più in generale quale realtà appartenente alla sfera del “basso”, non considerata (e dunque espulsa, rimossa, «rifiutata») da una visione ideale, ma che tuttavia riesce a riemergere con prepotenza. Mi spiego subito con un riferimento al cinema comico, che lavora spesso sul contrasto alto/basso: ne *Le mannequin de Belleville*, ad esempio, la bruttezza della Belleville in demolizione (un «rifiuto», questo sì, legato anche al passato) ridicolizza la visione idealizzata che ne aveva il fotografo. Lo stesso scenario riscuote il medesimo effetto sul matrimonio da fotoromanzo che conclude il cortometraggio satirico *Le rond-point des Impasses*, citato nel precedente capitolo; in questo secondo caso, potremmo individuare anche un'associazione tra rifiuto materiale (il cantiere) e rifiuto sociale (la coppia di reietti), ricordando come le classi popolari furono intenzionalmente espulse dal centro parigino e segregate in periferia. Al di là di questo, è facile pensare a come la visione per eccellenza idealizzata dei luoghi, su cui giocare tale scarto alto/basso, possa essere quella del turista. Ecco che in *Brigitte et Brigitte* di Moullet si crea un effetto comico quando la giovane provinciale mostra di preferire i cantieri di Nanterre ai monumenti storici del centro parigino, da lei inseriti nel medesimo programma di visita turistica. La stessa contrapposizione la proporrà Rohmer trent'anni dopo - su toni diversi, ironici ma non certo comici - nel secondo episodio del già citato *Incontri a Parigi*: i due parigini che sino a quel momento avevano giocato a fare i turisti si lasciano, significativamente, di fronte a dei cantieri. Restando a Rohmer, ma tornando agli anni Sessanta, la scommessa del suo documentario *Métamorphoses du paysage* è, come vedremo, proprio quella di ribaltare l'idea diffusa del cantiere,

³⁸⁵ *Ivi*, p. 111.

³⁸⁶ Come ricorda ad esempio Walter Moser, *Parcours culturels dans l'archipel métropolitain: cinéma, ville et restes urbains*, cit., p.230.

inteso quale componente del paesaggio industriale, come «rifiuto», rivelandone una segreta bellezza. Il «rifiuto» che opera contro un'immagine idealizzata, può anche concretizzarsi in un elemento sonoro: il rumore assordante dei cantieri all'università costituisce infatti il controcanto realistico delle utopie di progresso di una delle due Brigitte protagoniste del film di Moullet.

Il cantiere si rapporta alla sfera del presente non solo in quanto «rifiuto», immagine o suono di per sé respingenti, ma anche in qualità di impaccio concreto, ostacolo sul piano pratico. Penso ad esempio ai rumori in *Gare du Nord* di Rouch, o alle deviazioni imposte ai percorsi degli abitanti di Parigi in *Place de l'Étoile* di Rohmer. Trattandosi di un'installazione temporanea, il cantiere può presentare situazioni disagiati, che richiedono un adattamento (cruciale nei due film rohmeriani, secondo l'interpretazione che proporrò) o che palesano, al contrario, un'incapacità di adattarsi che può anche causare situazioni di carattere comico, come nel già citato *Tant qu'on a la santé* di Pierre Étaix. Nel secondo episodio della pellicola, infatti, numerose gag sono costruite sulla presenza dei cantieri: giocano sulla polvere, sul rumore o sulle violente vibrazioni che fanno cadere ogni cosa. A ricordare poi come le demolizioni fossero effettuate senza guardare in faccia nessuno, vi è anche una gustosa gag nella quale una scavatrice alza un cumulo di terreno, senza che il guidatore si preoccupi del fatto che vi si trova sopra un vecchietto: questi stava annaffiando le piante di fronte alla propria catapecchia, evidentemente destinata all'abbattimento.

Il cantiere rimanda infine, ovviamente, al futuro. Rientrando nel vasto complesso dei simboli della modernità (fabbriche, macchinari, ciminiere etc.), ma rappresentando in più uno stadio di incompiutezza, e diventando per questo un ideale trampolino per l'immaginazione, il cantiere richiama facilmente l'idea utopica di progresso: si pensi in proposito all'estetica delle avanguardie. Nel cinema francese degli anni Sessanta, però, difficilmente si manifesta un atteggiamento di questo tipo, se non nelle parole di personaggi trattati ironicamente come Brigitte, che esalta la futura Università di Nanterre. Nelle pellicole del periodo, il cantiere diventa sì emblema dell'avvento di un nuovo mondo, ma ad esso si guarda generalmente con timore o angoscia; così nella letteratura: basti ricordare le paure espresse dal muratore Guido sullo sfondo dei cantieri dei *grands ensembles*, ne *I bambini del secolo* di Christiane Rochefort (*Les petits enfants du siècle*, 1961)³⁸⁷. Alcuni esempi significativi si incontrano nel cinema “tradizionale”: si pensi a *Mio figlio* (*Rue des Prairies*, Denis de la Patellyère, 1959), in cui il cantiere di Sarcelles diventa lo spazio privilegiato delle discussioni fra l'uomo “vecchio stampo” interpretato da Gabin e i portavoce dei nuovi (dis?)valori, come la

³⁸⁷ Christiane Rochefort, *I bambini del secolo*, Barbes, Firenze 2008 (1^aed. Paris 1961), in particolare pp.49-50.

figlia e il suo amante³⁸⁸. Per quanto riguarda i film di area Nouvelle Vague, viene subito alla mente *La proie pour l'ombre*; su un piano invece meno legato alla soggettività di un personaggio, e più orientato su un'analisi critica effettuata da una posizione distaccata, assumono la medesima funzione di “sirene” del nuovo anche i cantieri di alcuni film godardiani quali *Il maschio e la femmina* o *Due o tre cose che so di lei*. Se nella seconda pellicola, di cui avremo modo di parlare nel prossimo capitolo, le inquadrature di cantieri appaiono sistematicamente a inframmezzare la narrazione, esse rivestono la medesima funzione – in modo meno esibito - anche ne *Il maschio e la femmina*, insieme ad altre immagini dello spazio urbano, e appaiono anche nel pre-finale di cui abbiamo già parlato. Si ricorderà che il film è dedicato per l'appunto alla nascita di una nuova società e una nuova generazione di giovani, quella che ama la musica yé-yé, da cui il regista segna il proprio allontanamento tramite questa pellicola³⁸⁹. In alcuni casi, e non solo nei film godardiani (lo si vedrà a proposito di *La proie pour l'ombre* e, nel prossimo capitolo, *La millième fenêtre* di Ménégoz), il nuovo che arriva può essere esplicitamente connotato nei termini “sociologici” dell'affermazione della civiltà dei consumi; non è un caso che i titoli di testa di *Mio zio* di Tati appaiano proprio quali scritte sui cartelli di un cantiere. A proposito di *Gare du Nord*, si dirà invece come l'angoscia del futuro associata al cantiere assuma una dimensione maggiormente personale, meno consapevolmente emblematica di un cambiamento epocale in corso.

Un'ultima considerazione: il cantiere viene sovente connotato quale luogo di spettacolo, una valenza trasversale alle tre dimensioni temporali. Se da un lato riveste infatti la funzione di rovina di edifici del passato, dall'altro affascina per la presenza di macchinari in azione e infine incuriosisce chi cerca di indovinare la futura destinazione del sito. In *Brigitte et Brigitte*, il cantiere di Nanterre viene fatto rientrare esplicitamente, come si è detto, fra le attrazioni turistiche parigine, mentre il bimbo di *Métamorphoses du paysage*, in qualche modo vicario dello spettatore, osserva incantato l'opera di una scavatrice. Ne *Les aventures de Salavin* di Granier-Deferre, citato nella prima parte, un simpatico sketch mostra la “punizione” dei curiosi che spiavano dalla recinzione di un cantiere, improvvisamente accecati dalla polvere sollevata dai lavori.

Dopo questi pochi cenni generali, passiamo ad analizzare nello specifico alcune pellicole emblematiche, realizzate da tre critici provenienti dalla palestra dei «Cahiers du cinéma» (Douchet, Rohmer, Moullet) e da due registi vicini alla Nouvelle Vague, che erano stati in modi diversi determinanti per la sua nascita (Astruc e Rouch).

³⁸⁸ Lo sottolinea anche Camille Canteux in *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p.354.

³⁸⁹ Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, cit., pp.237-243.

Un mondo che cambia : *La proie pour l'ombre* (1961) di Alexandre Astruc

Nato dalla ripresa di un vecchio progetto elaborato insieme a Françoise Sagan prima della realizzazione di *Una vita* (*Une vie*, 1958)³⁹⁰, *La proie pour l'ombre* è uno dei pochi film di Alexandre Astruc con una sceneggiatura originale, stilata dalla mano del regista stesso che sino a quel momento si era particolarmente distinto per i propri adattamenti da testi letterari³⁹¹.

La pellicola esprime profondamente, secondo Raymond Bellour, la preoccupazione di Astruc di partecipare alla propria epoca, e al contempo il suo essere ossessionato dalla «memoria affettiva di un ordine antico»³⁹². Ricordiamo che il cineasta, riconosciuto unanimemente già all'epoca come uno dei precursori della Nouvelle Vague non solo per il suo lavoro teorico (il celeberrimo saggio *La caméra stylo*, 1948) ma anche per le già citate pratiche di adattamento, apparteneva tuttavia ad una generazione precedente rispetto a quella dei giovani registi. Una generazione che aveva conosciuto la guerra e la stagione d'oro dell'esistenzialismo a St.Germain-des-Près, e solo in seguito il *boom* economico e le mode importate dagli Stati Uniti. Una generazione che, secondo Geneviève Sellier, aveva dimostrato nel proprio cinema un profondo interesse verso la descrizione dei cambiamenti dei rapporti tra i sessi nel dopoguerra (si pensi a Kast, a Doniol-Valcroze), a differenza della Nouvelle Vague propriamente detta che avrebbe forgiato una «visione più superficiale ma più eccitante della libertà sessuale»³⁹³. *La proie pour l'ombre* è un film esplicitamente inteso a descrivere il nuovo mondo che si sta affermando: non solo Astruc vi conduce la propria riflessione sull'emancipazione femminile, ma vi introduce anche alcune note critiche nei confronti della civiltà dei consumi. Il titolo della pellicola fa riferimento a un proverbio (*on lache pas sa proie pour l'ombre*) che si potrebbe tradurre in italiano con: «non si lascia la propria preda per l'ombra». Il film racconta infatti il crollo delle illusioni di Anna (Annie Girardot), che abbandona il marito Eric (Daniel Gélin) per l'amante Bruno (Christian Marquand): ella spera così di emanciparsi dalla propria posizione economicamente sottomessa nei confronti del marito, e di raggiungere una reale indipendenza attraverso l'affermazione anche in ambito lavorativo (la donna dirige una galleria d'arte). Nel finale, Anna è costretta a constatare il fallimento di questo tentativo: al di là delle apparenze, Bruno si rivela indifferente tanto quanto Eric nei confronti della sua riuscita professionale, e altrettanto

³⁹⁰ Il regista lo racconta nella sua biografia: Alexandre Astruc, *Le montreur d'ombres...*, cit., pp.162 e segg.

³⁹¹ Barbey d'Aurevilly per *La tenda scarlatta*, Cécil Saint-Laurent per il già citato *Les mauvaises rencontres*, e Guy de Maupassant per *Una vita*. Il film successivo di Astruc sarà *L'educazione sentimentale* (*L'éducation sentimentale*, 1962), trasposizione contemporanea del capolavoro flaubertiano. Per delle riflessioni sugli adattamenti operati da Astruc cfr. ad esempio Michel Marie, *La Nouvelle Vague*, cit., pp.48-49 e p.91.

³⁹² Raymond Bellour, *Alexandre Astruc*, cit., p.62.

³⁹³ Cfr. il capitolo V, *Les précurseurs*, in Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, cit., pp.65-85.

possessivo; ella acquisisce così la consapevolezza dell'impossibilità di realizzare le proprie aspirazioni con un uomo accanto, e lascia Bruno.

Astruc ha affermato di aver voluto descrivere i cambiamenti sociali che hanno investito lo statuto della donna, palesando le contraddizioni tra il bisogno di affermazione professionale e la passività nei rapporti amorosi³⁹⁴. Il regista sostiene che

Siamo in una società in piena trasformazione, i rapporti tra gli esseri sono cambiati, e sono questi nuovi rapporti che bisogna definire.³⁹⁵

Interessante per il nostro lavoro è come tale emergenza di un mondo nuovo, e l'incapacità o le difficoltà di adeguamento da parte dei soggetti, passino anche attraverso la configurazione degli spazi. In questo senso si può ricordare il parallelo sovente instaurato tra questo film e il cinema di Antonioni, ad esempio da Sadoul³⁹⁶ o da Buache³⁹⁷, anche se non possiamo dimenticare le differenze che a livello formale e anche narrativo³⁹⁸ separano l'opera di Astruc da quelle del cineasta italiano.

Un altro film, successivo di un paio d'anni a *La proie pour l'ombre*, cui mi sembra utile proporre un riferimento è *La calda amante* di Truffaut. Si è già ricordato come questo sia nato dalla volontà di indagare l'«amore moderno» anche attraverso la scelta dell'ambientazione urbana e una peculiare selezione di (non)luoghi tra cui l'aeroporto di Orly. Nel caso di Truffaut si inscena un confronto tra il «vecchio» professore di letteratura (Jean Desailly) e la «giovane» *hostess* (Françoise Dorléac), mentre nel film di Astruc non compare alcun personaggio che non riveli, in fondo, di continuare ad appartenere a un mondo antico, nonostante i propri sforzi di adeguamento (Anna) o la velata illusione di essere già «moderni», che Bruno sembra talvolta far trasparire. L'aeroporto di Orly riveste tra l'altro un ruolo fondamentale anche ne *La proie pour l'ombre*, in un momento chiave quale il finale: mentre si trovano sulla pista per il decollo, accanto ad un aereo che sta partendo con a bordo Eric, Anna lascia infatti Bruno. Se i luoghi di partenza e arrivo quali le stazioni tendono spesso a rivestire un ruolo importante nelle narrazioni in quanto teatro di snodi significativi (si pensi per esempio al porto di Le Havre all'inizio e alla fine de *L'educazione sentimentale*, *L'éducation*

³⁹⁴ Intervista rilasciata da Astruc a «Le Monde», 18 aprile 1961, riportata in Raymond Bellour, *Alexandre Astruc*, cit., p.91.

³⁹⁵ La frase di Astruc è citata *ivi*, p.62.

³⁹⁶ Lo ricorda lo stesso Astruc nell'intervista rilasciata a «Télérama», 28 maggio 1961, riportata in *Ivi*, p.95.

³⁹⁷ Che cita in proposito le architetture urbane de *La notte* (1961): cfr. Raymond Borde, Freddy Buache, Jean Courtelin, *Nouvelle Vague*, cit. Astruc faceva parte, tra l'altro, della giuria che premiò *Cronaca di un amore* al Festival du Film Maudit di Biarritz nel 1949.

³⁹⁸ Astruc stesso afferma che Antonioni si interessa alla lenta trasformazione dei rapporti tra gli esseri, mentre lui è attratto dai momenti di crisi, in cui avviene qualcosa: cfr. l'intervista rilasciata a «Télérama» (cit.) Si potrebbe parafrasare ricordando come Astruc impieghi una struttura narrativa più tradizionale, a fronte di quella dei film antonioniani di cui si conosce l'originalità in termini ad esempio di utilizzo dei tempi morti.

sentimentale, 1962, dello stesso Astruc), la scelta dell'aeroporto produce qui un valore aggiunto in qualità di luogo caratteristico della modernità. Anna e Bruno faticano a sentirsi a causa del rumore assordante dei reattori: questi diventano così l'emblema dell'avanzare di un moderno «inumano», che intacca le relazioni fra gli individui producendo incomunicabilità.

Come in ogni momento di transizione, il rapporto con le novità è per ciascun personaggio venato di ambiguità, poiché spinte di uguale tensione lo indirizzano verso il passato e verso il futuro; tali ambiguità si manifestano sovente attraverso la relazione ai *décors*, definita dal regista con estrema precisione come nelle sue pellicole precedenti. I due uomini ad esempio, Bruno ed Eric, si rifiutano di accettare la “moderna” parità di ruoli rivendicata dalla donna, ma si prodigano nelle lodi delle nuove architetture. Al contrario Anna, il personaggio maggiormente gravido di contraddizioni, si batte per la propria indipendenza ma non può fare a meno (sino al finale) di appoggiarsi ad un uomo; nella sequenza del cantiere, come vedremo, la donna leva il proprio lamento sulle rovine del passato, e durante il dialogo con il pittore si rivela critica nei confronti della società che si sta affermando. Al marito Eric, da certi punti di vista alfiere del “nuovo” come si vedrà tra poco, preferisce Bruno, editore di dischi di musica classica; uno dei primi incontri amorosi fra i due consiste in una visita ad un museo (il Palais de Tokyo).

All'appartamento moderno in cui Anna abita con il marito³⁹⁹, da lei disprezzato e definito «*inhumain*», si contrappone la vecchia casa in mezzo al verde di Bruno, con i muri scrostati. Il cortile dell'edificio in cui vivono Anna e Eric è sovente attraversato dalla donna ed esplorato dai ampi movimenti della macchina da presa (tipici del cinema di Astruc), che spesso si allontana dal personaggio valorizzando l'ambiente e riservando il primo piano alle colonne di cemento e alle vetrate. Il primo momento di disaccordo fra Anna e Bruno, sottolineato dall'impiego di un commento musicale inquietante, ha luogo proprio quando l'uomo esalta i pregi delle nuove costruzioni in vetro e acciaio, suscitando lo stupore di Anna che, evidentemente pensando al marito, gli chiede se anche a lui piacciono. L'affermarsi di un nuovo mondo, in senso lato, si palesa anche attraverso il proliferare delle architetture moderne e dei nonluoghi quali il già citato aeroporto di Orly. Significative sono in proposito le parole del pittore, che parlando delle proprie opere con Anna afferma che la gente ha paura di riconoscersi nei suoi quadri, «*pas leurs figures, mais leurs snack-bars, leurs autoroutes, enfin le monde qu'ils ont construit*»⁴⁰⁰; Anna gli risponde

³⁹⁹ Sarà interessante ricordare, per dimostrare l'attenzione di Astruc alla scelta della *location*, come nei titoli di coda si indichi esplicitamente l'indirizzo dell'edificio e il nome dell'architetto che l'ha realizzato: 59 Bd. Lannes (la collocazione nel XVI° *arrondissement* ben si accorda, ovviamente, al ceto sociale dei protagonisti), a opera di M. Guisberg. Osservando l'arredamento in stile moderno degli interni, curato nei minimi dettagli, non si può non ricordare che lo scenografo è il celebre Jacques Saulnier, che in questi anni diventa anche il collaboratore privilegiato di Alain Resnais (a partire da *L'anno scorso a Marienbad*, 1961).

⁴⁰⁰ «Non le loro facce, ma i loro snack-bars, le loro autostrade, in definitiva il mondo che hanno costruito».

chiedendogli se anche lui lo trova «*inhumain*», impiegando così il medesimo aggettivo riservato, poco prima, all'appartamento in cui ella vive con Eric.

Una sequenza essenziale per la definizione del pensiero di Anna è quella che si svolge al cantiere, luogo simbolico della transizione fra i resti di un passato morente e l'originarsi di un futuro dai contorni incerti. Anna vi si reca a visitare il marito Eric, che fa l'architetto proprio come il De Smoke (Claude Sainval) di *Muriel*, ma anche il Sandro (Gabriele Ferzetti) de *L'avventura*. La sequenza inizia con due inquadrature lunghe, in movimento, che osservano dal basso le gru e gli edifici in costruzione, di fronte ai quali sopravvivono ancora delle case diroccate. Nella prima delle due inquadrature, la macchina da presa si gira a guardare una seconda volta uno dei nuovi palazzi dopo averlo superato, e si innalza a osservarne la sommità; la musica trasmette una profonda sensazione di angoscia. Alla terza inquadratura vediamo Anna scendere dal taxi, e interpretiamo i piani precedenti come sue soggettive dalla vettura. Questa inquadratura sarà un lunghissimo piano-sequenza, nel quale la macchina da presa, accompagnando la donna fra le macerie e al cospetto del marito, compie una serie di evoluzioni nello spazio del cantiere. Fra i rumori assordanti, ha luogo un significativo dialogo fra Anna e Eric:

Eric: «C'est beau, n'est-ce pas?»

Anna: «Ça me serre toujours le cœur de voir démolir une maison..»

Eric: «Ça m'aurait étonné... Toujours ton côté "concierge" qui s'attendrisse sur sa vieille charmante bâtisse, pleine de pipi de chat baudelairien, toute la poésie de la France.»⁴⁰¹

Anna entra dunque all'interno della casa in demolizione, totalmente sventrata, di cui era oggetto nel dialogo, mentre la macchina da presa la osserva rimanendo all'esterno attraverso le inferriate di una finestra; la donna esce con in mano una statuetta. Eric ironizza dicendole che dovrebbe vendere antichità e non dipinti moderni, e Anna gli risponde laconicamente: «*Je vendrais ce que tu démolis*»⁴⁰²; la macchina da presa si è mossa, nel frattempo, per inquadrare questa conversazione in modo che i due si trovino di fronte alla casa semidistrutta. La donna ritorna al taxi che riparte, ed ha così termine il piano-sequenza.

Come nel cinema di Antonioni, il personaggio femminile si rivela maggiormente ricettivo, sensibile ai cambiamenti. Anna si fa portavoce del mondo che sta scomparendo, sente – come Baudelaire - la fascinazione dell'antico, non soggiacendo a quella del moderno. La macchina da presa di Astruc, a differenza di quella di Antonioni, non manifesta nelle prime due inquadrature della sequenza

⁴⁰¹ Propongo una mia traduzione: «È bello, non è vero?» - «Mi si stringe sempre il cuore a veder demolire una casa.» - «Mi avrebbe stupito... Sempre il tuo lato "portiera" che si intenerisce sul suo vecchio affascinante fabbricato, pieno di pipì di gatto baudelairiano, tutta la poesia della Francia.»

⁴⁰² «Venderei quello che tu demolisci».

un'attrazione di tipo formale nei confronti dei nuovi edifici, non ne sfrutta le geometrie per costruire valori astratti. Esse rivolgono sì uno sguardo insistente, che trasmette sgomento, sui palazzi moderni, ma da un punto di vista sempre squisitamente umano, basso e in movimento, tanto che siamo subito condotti ad attribuirle allo sguardo di Anna dal taxi. Il lungo piano-sequenza conduce poi un'esplorazione spaziale che rimane ancorata alla scala "umana", e non perdendo mai di vista la protagonista, pur allontanandosene per includere nel campo porzioni più ampie dell'ambiente. Il cantiere si manifesta dunque in questa pellicola quale luogo emblematico della tensione fra passato e futuro, qui incarnati chiaramente dai due personaggi; prevale tuttavia il peso del passato, affidato alla protagonista il cui punto di vista viene esplicitamente privilegiato. Mi sembra significativa a questo proposito la testimonianza di Claude Brulé, che ha collaborato ai dialoghi del film: egli racconta che l'idea di iniziare *La proie pour l'ombre* con le scene al cantiere sarebbe venuta ad Astruc mentre si trovavano insieme a Roma, durante una passeggiata fra le rovine antiche⁴⁰³.

Cantieri nel *Vieux Paris* : *Le Mannequin de Belleville* (1962) di Jean Douchet

Le Mannequin de Belleville è il primo cortometraggio di Jean Douchet, uno dei critici dei *Cahiers du Cinéma* che nel 1962 non erano "ancora" passati alla regia. In quel periodo fecondo di esordi delle più importanti penne della stampa specializzata, alcuni produttori indipendenti scelgono di puntare su Douchet e affidargli la realizzazione di un cortometraggio in assoluta libertà per quanto riguarda la scelta del soggetto e la stesura della sceneggiatura⁴⁰⁴, secondo la concezione "autoriale" che si andava affermando all'epoca.

Douchet, da agguerrito cinefilo che militava accanto ai critici-cineasti della Nouvelle Vague, sceglie per sua stessa ammissione di girare un film *contro*, prendendosi esplicitamente gioco di un ben preciso *cliché* cinematografico: quello del «*Vieux Paris*», la «Vecchia Parigi» trattata in modo «falsamente poetico»⁴⁰⁵, il cui emblema era un film da lui profondamente detestato, *Il palloncino rosso* (*Le ballon rouge*, 1956) di Albert Lamorisse. È curioso ricordare come quest'opera, che rivela oggi il proprio carattere estremamente fabbricato nella ricerca del pittoresco, fosse stata al contrario percepita all'epoca come «rinfrescante» nella descrizione della zona di Belleville-Ménilmontant, a tal punto erano pesanti le convenzioni che imperavano nel panorama cinematografico del tempo

⁴⁰³ La testimonianza di Claude Brulé è riportata in Raymond Bellour, *Alexandre Astruc*, cit., p.209. Il film in realtà non inizia precisamente con la sequenza al cantiere: essa è preceduta dal breve prologo a Versailles, che segna l'inizio della relazione amorosa fra Anna e Bruno.

⁴⁰⁴ Tutte le informazioni relative alla concezione e alla realizzazione di *Le Mannequin de Belleville* mi sono state fornite dallo stesso Douchet, nel corso dell'intervista che mi ha rilasciato a Parigi nel giugno 2009.

⁴⁰⁵ Sono parole usate dal regista stesso nel corso dell'intervista (cfr. nota precedente).

prima dell'esplosione della Nouvelle Vague⁴⁰⁶. Ecco che Douchet, da sempre e ancor oggi particolarmente interessato al rapporto del cinema con il *décor* parigino⁴⁰⁷, pensa subito di ambientare la propria storia a Belleville, inserendo peraltro una strizzatina d'occhi "anti-Lamorisse" allo spettatore con la sequenza in cui viene appunto bucato il palloncino di un bambino.

Un altro *cliché* contro cui il regista sostiene di aver voluto lottare era quello diffuso nella fotografia di moda, che privilegiava in quel momento gli scatti di modelle con abiti lussuosi in quartieri estremamente poveri. A divertire Douchet era il capovolgimento permesso dall'improvvisa scoperta che la *mannequin*, che assume tutta una serie di pose compreso l'accento straniero, è in realtà originaria del quartiere stesso.

Sposando una filosofia propria a molto cinema della Nouvelle Vague, Douchet crea così un soggetto a partire da un luogo, anzi, da una ben precisa idea di quel luogo. Quartiere periferico e popolare, poco frequentato dalla Nouvelle Vague «prigioniera del valore della propria quotidianità, del proprio vissuto personale»⁴⁰⁸, ma assai più dal cinema precedente (un esempio per tutti è *Casco d'oro*, *Casque d'or*, di Jacques Becker, 1952), Belleville viene esplorato dalla macchina da presa del regista, che costruisce un soggetto "pretesto" in forma di *promenade*. La traccia narrativa è infatti molto semplice: il fotografo Olivier (Christian de Tillière) gira per il quartiere con la modella Christina (Clotilde Joano) alla ricerca dello sfondo giusto per uno scatto. I due vengono guidati da una bambina del posto (Christine Simon) che li precede sui pattini. In seguito all'incontro con la madre, che smaschera l'origine di Christina il cui vero nome è Ginette, la ragazza scappa: Olivier decide così di usare la bambina come modella e realizza l'agognata fotografia. Viene infine beffato dalla piccola, quando il padre di lei, per un equivoco, lo caccia in malo modo dal quartiere costringendolo a scappare in metrò.

In quel momento, Belleville stava subendo gli sconvolgimenti di cui abbiamo già parlato: ovunque le vecchie case pittoresche venivano demolite, mentre si delineava un paesaggio nuovo di gru ed enormi edifici in costruzione. Douchet gioca su questo elemento contingente per creare un controcanto ironico rispetto alla trita visione poetica del quartiere di cui si fa portavoce il fotografo. Il cortometraggio diventa così la storia di una smentita, di uno smascheramento del *cliché* a opera della "realtà", secondo una struttura che – come si è detto – il regista riproporrà nel successivo *Saint-Germain-des-Près*.

⁴⁰⁶ N.T.Binh, *Paris au cinéma...*, cit., p.80.

⁴⁰⁷ Lo testimonia sia la sua breve carriera cinematografica (con la già citata partecipazione a *Paris vu par...*, 1965), che la sua attività di critico e teorico: penso in particolare, ma non solo, alla pubblicazione del volume, scritto a due mani con Gilles Nadeau, *Paris cinéma. Une ville vue par le cinéma de 1895 à nos jours*, cit.

⁴⁰⁸ Lo ricorda a proposito di questo cortometraggio Jacopo Chessa, *Lo sguardo fuorilegge. L'idea di non finzione nel cinema francese tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, Carocci, Torino 2006, p.178.

Sin da subito il protagonista di *Le Mannequin de Belleville* si trova spiazzato: il muro con una finestra che dava sul vuoto, che egli aveva visto solo due mesi prima e davanti al quale avrebbe voluto scattare la fotografia, è già stato demolito. Come i personaggi di *Muriel* nella nuova Boulogne, egli si trova spaesato dalla mutata fisionomia del quartiere, non se ne capacita; il registro è tuttavia quello della commedia, e il biasimo del regista sembra andare, più che agli interventi urbanistici, a un certo cinema e a una certa fotografia di moda, che come si è detto veicolavano un'immagine pittoresca, stereotipata della città, senza fare i conti con la realtà dei luoghi. Olivier si muove dunque alla ricerca di uno sfondo in cui non si vedano le gru e si respiri quell'atmosfera "vecchiotta" tipicamente attribuita a Belleville: pur affermando continuamente di voler «saisir la réalité» e di voler ripudiare l'effetto «carte postale», il suo desiderio sembra in fondo quello di stilizzare tale realtà, di farla aderire alla propria immagine mentale. La modella stessa, vestita con abiti e gioielli lussuosi, si atteggia secondo pose estremamente artificiali: è come se il fotografo cercasse di imporre un'immagine "finta" alla verità del luogo, che però egli non riesce a domare. I lavori in corso e gli edifici moderni sono onnipresenti, mentre sempre più difficile è evitare l'ingresso dei passanti nell'inquadratura; per giunta la presunta straniera Christina si rivela essere una ragazzotta del quartiere, di origini popolari. Quand'anche Olivier si rivolgerà a una modella direttamente emersa dal *décor*, la bambina sui pattini, quest'ultima si prenderà gioco di lui: il fotografo se ne andrà così con lo sguardo interrogativo che conclude la pellicola.

Le Mannequin de Belleville è in fondo una lezione di regia: racconta la fase dei *réperages* di un film, e la sordità di un regista di fronte al richiamo di un luogo; la sua volontà di imporvi la propria visione stereotipata, con tanto di attrice truccatissima e dalle movenze artificiali, e l'incapacità di comprendere la realtà del quartiere. Le demolizioni che stanno stravolgendo Belleville costituiscono così per Douchet un mezzo per proporre un discorso che assume i toni di una dichiarazione di poetica, esprimendo già quegli assunti che saranno alla base di tutta l'operazione ideata da Schroeder con *Paris vu par...*. Se nelle parole di Olivier si insinua la logica che abbiamo definito del «compianto» («*On démolit le Vieux Paris... et pour ça!*»⁴⁰⁹), nel film l'iconografia prevalente del cantiere è quella del «rifiuto», utile a provocare lo smascheramento ironico della visione del protagonista, che viene sfruttato da Douchet per stigmatizzare i rapporti "sbagliati" istituiti da certe mode cinematografiche e fotografiche con i *décors* urbani.

⁴⁰⁹ «Si demolisce la Vecchia Parigi... e per questo!»: la battuta è pronunciata da Olivier indicando i nuovi edifici in costruzione.

Adattarsi alle novità. Éric Rohmer fra documentario e finzione: *Métamorphoses du paysage* (1964) e *Place de l'Étoile* (1965)

La filmografia rohmeriana, cinematografica e televisiva, finzionale o documentaria, si caratterizza com'è noto per la cura nella descrizione degli spazi, soprattutto parigini; nelle prime pellicole del regista compaiono assai spesso i lavori in corso disseminati sul suolo cittadino. La descrizione del quartiere nel prologo de *La fornaiia di Monceau* si conclude ad esempio con l'inquadratura di un cantiere, che si trova al posto della vecchia casa dello studente nella quale, ricorda la voce over, il protagonista cenava ai tempi in cui era studente: il cantiere assolve così la sua funzione di marcatore temporale, evocando – con relativa serenità⁴¹⁰ - un passato ormai trascorso ai tempi del quale si colloca la storia raccontata. In altri casi come il documentario televisivo *Une étudiante aujourd'hui* (1966), ideale pendant di *Nadja à Paris*⁴¹¹, le immagini dei cantieri rinviano ad un roseo futuro, alla costruzione - accolta in chiave estremamente positiva - di nuove facoltà volte a rispondere a tutti i bisogni degli studenti, soprattutto in provincia ma talvolta anche in centro (ad esempio sul sito dell'antica Halles au Vin votata alla demolizione).

Soffermiamoci tuttavia sue due sole opere rohmeriane di diversa destinazione (l'una televisiva, l'altra cinematografica), un documentario e un film di finzione, girate nello stesso 1964⁴¹².

Rohmer ha, com'è noto, lavorato assai di frequente per la televisione; oltre ai numerosi documentari degli anni Sessanta, che trattano spesso dei soggetti interessanti per l'argomento di cui ci stiamo occupando⁴¹³, si è già ricordato ad esempio come nel 1975 egli abbia girato delle trasmissioni dedicate alle *villes nouvelles*. Rohmer ribadisce che il lavoro per la televisione scolastica non è per lui solo «alimentare», e sostiene anzi che più spesso i registi dovrebbero realizzare «film d'informazione» finanziati dallo Stato o dalle imprese. Ammette la minore libertà cui si può aspirare nelle opere su commissione, ma ricorda come si siano visti «film antimilitaristi

⁴¹⁰ Anche se vi si potrebbe leggere una certa malinconia, soprattutto considerando “a posteriori” come il *foyer* in demolizione fosse un luogo di ritrovo privilegiato dello stesso Rohmer con gli altri *jeunes turcs*: cfr. Michel Marie, *Les déambulations parisiennes de la Nouvelle Vague*, cit.

⁴¹¹ Dal quale marca un'importante distanza. Se Nadja amava sfuggire alla Cité Universitaire, dotata di ogni comfort, per *flâner* nel vivace centro parigino, in *Une étudiante aujourd'hui* la voce over dipinge un Quartiere Latino ormai preda dei turisti, mentre la reale vita universitaria sembra ricollocata in provincia, intorno alle nuove Facoltà recentemente edificate. Sembrerebbe così ormai sparito quel mondo descritto dallo stesso Rohmer ne *La carriera di Suzanne*.

⁴¹² Il film è stato distribuito l'anno successivo: per questo abbiamo precedentemente indicato la data 1965.

⁴¹³ *Paysages urbains* (1963) costituisce una sorta di percorso dal passato al presente attraverso diverse città europee, *Béton dans la ville* (1969) contiene interviste ai due architetti Claude Parent e Paul Virilio, mentre *Victor Hugo, architecte* (1969) dipinge la figura del grande scrittore come il bellicoso difensore dei monumenti storici. Si legga il percorso proposto fra queste e altre opere rohmeriane in Françoise Puaux, *L'ère industrielle ou les métamorphoses du paysage rohmerien*, in Françoise Puaux (a cura di), *Architecture décor et cinéma*, cit., pp.178-186.

commissionati dal Ministero della Difesa»⁴¹⁴ (riferendosi evidentemente al celebre *Hôtel des Invalides*, 1951, di Franju).

L'ère industrielle. Métamorphoses du paysage viene girato appunto per la televisione scolastica, e si colloca a metà strada tra il film industriale e il cinema pedagogico⁴¹⁵. Il film riflette sulle modifiche subite dal paesaggio con l'avvento dell'industrializzazione, dalla metà del XIX° secolo sino agli anni Sessanta; al di là dell'utilizzo di alcuni dipinti, su cui torneremo tra poco, non si avvale di alcun documento - ad esempio di carattere fotografico - relativo ad epoche precedenti, ma utilizza

immagini tratte (...) dal mondo contemporaneo, ma dal mondo che, in Francia, in questi anni 60, porta meglio la traccia di un passato recente, di quanto non disegni ancora la figura dell'avvenire⁴¹⁶.

Nel film le modifiche che Parigi e la sua periferia stanno attualmente subendo, significate dalle numerosissime inquadrature di cantieri, non vengono infatti ricondotte ad un futuro utopico o angoscioso (se non, come si vedrà, nel finale), quanto, appunto, ad un passato recente. Le immagini dei cantieri sono associate a quelle delle fabbriche, dei piloni, dei ponti in cemento armato o delle ciminiere, equiparati in qualità di segni della civiltà industriale cui l'occhio umano farebbe bene ad abituarsi: non in modo rassegnato, ma imparando a coglierne la segreta bellezza.

Il testo pronunciato dall'onnipresente voce over invita infatti a modificare il proprio sguardo; ad un certo punto ricorderà come comprendere la bellezza del mondo moderno esiga uno sforzo, un allenamento, un'ascesi: ed è proprio un allenamento quello che viene proposto all'occhio dello spettatore durante il film. Non ci sono interviste, né alcun personaggio che – come avviene in molti documentari – accenti su di sé delle piccole narrazioni; l'intero film è costruito sul puro sguardo, spesso su luoghi svuotati dalla figura umana. Forse l'unico individuo cui la m.d.p. presti un po' di attenzione è il bambino che osserva rapito i macchinari al lavoro in un cantiere: il fatto che tali inquadrature costituiscano la prima apparizione del mondo contemporaneo, dopo la serie dedicata all'antico paesaggio industriale del mulino, ci invita in qualche modo a porci nella disposizione d'animo del bambino. Non solo il film è destinato alla televisione scolastica: quello di *Métamorphoses du paysage* è una chiara sollecitazione, più in generale, a dotarci tutti di uno sguardo vergine, che non rigetti per partito preso le nuove forme del paesaggio.

⁴¹⁴ *L'ancien et le nouveau. Entretien avec Eric Rohmer*, a cura di Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps e Jean-Louis Comolli, in «Cahiers du cinéma» n.172, novembre 1965, traduzione italiana *Intervista con Éric Rohmer. Il vecchio e il nuovo*, in Antoine de Baecque, Charles Tesson (a cura di), *La Nouvelle Vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut*, Minimum Fax, Roma 2004 (1ª ed. Paris 1999), pp.216-217.

⁴¹⁵ Sophie Bordes, Daniel Serceau, *Le film industriel: Rohmer et «Les métamorphoses du paysage»*, in René Prédal (a cura di), *Le documentaire français*, «Cinéaction» n.41, 1987, pp.178-180.

⁴¹⁶ La frase di Rohmer è citata *ivi*, p.179.

Dal punto di vista formale, il film è un esperimento interessante: Rohmer, che rifiuta abitualmente l'estetismo fine a se stesso, lavora su *cadrage*, angolazione e luce di ogni singola inquadratura, per valorizzare plasticamente silos e ciminiere, per indovinare raffinati giochi di linee nella disposizione dei piloni o negli ingranaggi dei macchinari. La voce over, dal canto suo, invita esplicitamente a lasciarsi andare alle fantasticherie (*rêveries*), a voltare le spalle alla realtà per privilegiare l'immaginazione: echeggiando le suggestive inquadrature, i silos vengono definiti castelli, le ciminiere dongioni, il cantiere del Boulevard Périphérique un Eldorado di torri e palazzi. Una delle strategie impiegate per rendere familiari i cambiamenti è assai classica: l'impiego di una serie di riferimenti al già noto, che aiuti a guardare con meno angoscia il paesaggio industriale. Al di là dell'operazione nel suo complesso, che iscrive in una prospettiva storica i cambiamenti del paesaggio contemporaneo, i singoli elementi architettonici vengono accostati a immagini fiabesche, a riferimenti letterari (dal balzachiano Rastignac al *Giro del mondo in ottanta giorni* di Verne) o pittorici (i dipinti di *fauves* e impressionisti). O ancora, a figure tradizionali come quella del seminatore («*sorti du Livre des Heures du Duc de Berry*»), che umanizza l'enorme ciminiera dietro di lui. Oppure, ad elementi naturali quali i vulcani (cui si paragonano i *terrils*, cumuli di scarti dell'estrazione mineraria), o infine a monumenti ormai facenti parte dell'orizzonte parigino ma che al momento della costruzione avevano suscitato molte resistenze, quali la Torre Eiffel.

Il film sembra dirci che se i mutamenti non sono tanto drastici da cancellare il passato, come dimostrano i riferimenti riportati, non è tuttavia possibile neppure continuare a guardare con gli stessi occhi: esiste fondamentalmente una nuova estetica cui abituarsi. Vi è infatti una sequenza nella quale, dopo le immagini di numerosi dipinti astratti di artisti celebri (da Delaunay a Kandinsky, da Klee a Mondrian), comincia una serie di inquadrature di fabbriche e cantieri tra le più studiate nella ricerca di valori formali: la voce over intanto cessa di parlare e udiamo solamente rumori metallici. È come se ci venisse qui suggerito di liberarci dalle figure del passato sinora evocate, per guardare le nuove forme contemplandone la purezza di linee, e abituarci ai nuovi suoni che lentamente entrano a costituire il paesaggio della contemporaneità. L'occhio dello spettatore viene così a poco a poco allenato, con o senza (nella sequenza appena citata) l'appoggio della voce over. Che si tratti di un vero e proprio «allenamento», per cui la stessa voce del “pedagogo” si può sbagliare, è testimoniato dalla ritrattazione del giudizio sulle campagne: prima criticate per la loro ibridazione “meschina” con la contemporaneità, a fronte della più schiettamente “nuova” zona industriale della Plaine Saint-Denis, esse vengono in seguito riabilite grazie alla scoperta di silos e piloni dalle forme affascinanti.

Per concludere, *Métamorphoses du paysage* associa la figura del cantiere agli altri segni del paesaggio industriale, quali le fabbriche. L'enorme squarcio del Boulevard Périphérique viene del

resto presentato senza soluzione di continuità con il paesaggio industriale pre-esistente: l'occhio "sognante" può leggersi, secondo la voce over, un «Eldorado» di «*tours*» costituite dalle betoniere del cantiere e di «*palais*» rappresentati dai mulini industriali di epoca precedente. In *Métamorphoses du paysages* non si sfrutta la dimensione del cantiere di "ponte" temporale verso un passato demolito di cui rimpiangere la scomparsa, o un futuro di cui auspicare o temere l'avvento; se ne fa una tra le tante immagini del presente, cui l'occhio umano dovrà abituarsi poiché destinata a entrare stabilmente nell'orizzonte visivo della contemporaneità. Presenta il cantiere secondo quella che abbiamo definito «iconografia del rifiuto», insieme a industrie, ciminiere e piloni, per ribaltarne totalmente la connotazione negativa: l'accumulo di immagini del nuovo, mutate di segno dallo stile estetizzante e dall'«arringa»⁴¹⁷ della voce over, rivelano (o si vorrebbe rivelassero) una diversa bellezza.

Esistono solo due momenti in cui si insinuano i toni del «compianto». Il primo non è associato all'immagine di un cantiere, ma all'evocazione da parte della voce over di una possibile demolizione futura. Si tratta del segmento dedicato alle passerelle di Canal St.Martin, esempi dell'architettura in ferro cui l'occhio umano si è lentamente abituato sino ad annoverarli tra i più caratteristici paesaggi parigini; il commento recita questa frase:

Ce coin perdu de Paris a gardé intégralement son cachet *fin de siècle*, et ce n'est pas sans amertume que nous le verrions livré au pics des démolisseurs⁴¹⁸.

Il secondo momento associa il «compianto» nei riguardi di un mondo in via di sparizione, al solo sguardo che nel film sia esplicitamente rivolto al futuro: esso occupa peraltro una posizione privilegiata, trattandosi del finale del documentario, che mostra un cantiere con una serie di grattacieli già innalzati⁴¹⁹. Le immagini si percepiscono subito come stridenti rispetto a quanto le aveva precedute: al di là della sezione dedicata ai monumenti di inizio Novecento divenuti caratteristici del panorama parigino (in cui appariva ad esempio la Torre Eiffel), avevamo sinora visto paesaggi industriali o cantieri che suggerivano, come sottolineato dalla voce over, «*le sueur et la peine*», «il sudore e la pena». I grattacieli del finale, destinati verosimilmente a contenere uffici o alloggi, costituiscono un rimando non agli sconvolgimenti causati dall'avvento dell'industrializzazione a partire dalla metà del XIX° secolo, con strascichi sino al presente, quanto

⁴¹⁷ Così la definisce, in modo mi sembra molto appropriato, Françoise Puaux in *L'ère industrielle...*, cit., p.180.

⁴¹⁸ «Questo angolo perduto di Parigi ha salvaguardato integralmente il suo "timbro" *fin de siècle*, e non è senza amarezza che lo vedremo abbandonato ai picconi dei demolitori».

⁴¹⁹ Françoise Puaux sostiene che si tratti della nascente Défense: *Ivi*, p.179, anche se altre fonti generalmente abbastanza prodighe di informazioni sui luoghi di *tournage*, quali la banca dati del Forum des Images, non lo specificano.

agli interventi urbanistici – a ben altra vocazione - che investono la Parigi contemporanea. La voce over recita:

Sur ce qui fut la banlieue souffreteuse se levera bientôt un monde propre, net, rangé; nos raisons de nous réjouir l'emportent sur nos regrets. Et nous osons garder l'espoir que le cadre futur de notre existence laissera, dans sa rigueur, une porte ouverte à la *rêverie*⁴²⁰.

Poco prima, il commento aveva sentenziato la fine dell'era del carbone protrattasi sino al dopoguerra, e l'inizio di quella dell'elettronica e dell'atomo: gli stessi paesaggi industriali della «periferia malaticcia» potrebbero dunque essere destinati a scomparire, sostituiti da edifici come quelli inquadrati. *Métamorphoses du paysage* si conclude così su una nota inquietante, che apre al rimpianto del passato e sembra esprimere il timore che un mondo troppo «curato, pulito, ordinato» lasci più difficilmente spazio alla fantasticheria, rispetto a quell'universo «*voué au chaos et à l'informe*», votato al caos e all'informe, disegnato dai paesaggi industriali presenti nel resto del film. Inquadrature e commento non ricercano effetti di trasfigurazione poetica dei grattacieli, come accadeva con le ciminiere o i silos; la voce over ci invita a rallegrarci, ma senza troppa convinzione. Se *Métamorphoses du paysage* costituisce, come si è visto, un tentativo di educare visivamente lo spettatore ai cambiamenti del paesaggio, e di giustificare anche alcune modifiche recenti – e la presenza stessa dei cantieri - attraverso il loro inserimento in un processo storico di vecchia data, la conclusione, che vira in modo esplicito alla più scottante contemporaneità, ci mette in guardia rispetto al futuro.

Pur invitandoci in generale ad un'accettazione “positiva” dei cambiamenti, il film esprime insomma delle perplessità rispetto a quelli che stanno intervenendo nello specifico a Parigi, dalla distruzione dei paesaggi urbani caratteristici (cui si teme venga abbandonata la zona di Canal St.Martin) all'edificazione dei grattacieli di *banlieue*. È evidente come Rohmer, anche all'interno di un film destinato alla televisione scolastica, manifesti preoccupazioni che lo toccano nel profondo, investendo anche altre forme della sua opera come gli scritti teorici. Si rileggano in proposito due passaggi della sezione dedicata all'architettura ne *La celluloides e il marmo* (1955), che echeggiano le note sul nuovo mondo «curato, pulito, ordinato» che concluderanno, dieci anni dopo,

Métamorphoses du paysage:

⁴²⁰ «Su quella che fu la periferia malaticcia si alzerà presto un mondo curato, pulito, ordinato; le nostre ragioni di rallegrarci superano i nostri rimpianti. E osiamo salvaguardare la speranza che il quadro futuro della nostra esistenza lascerà, nel suo rigore, una porta aperta alla fantasticheria».

Con l'architettura moderna, dicevo, è nata una grande speranza: la speranza di un mondo nuovo, pulito, chiaro, fatto su misura per il nostro piacere, la nostra sete di libertà. Ma come può compiere convenientemente la sua missione se essa stessa è alla base – per quanto contro la sua volontà – dell'isolamento di cui soffre l'uomo d'oggi?⁴²¹

Sono decisamente portato a credere che il male specifico della nostra epoca abbia come origine l'errata interpretazione di quella nozione di *ordine* che i filosofi hanno posto come fondamento di quella del Bello: ordine basato sull'uniformità, e non sulla diversità, così come c'insegna la natura. Non mi riferisco solo agli effetti di una inevitabile 'standardizzazione'. Intendo prendermela piuttosto con questa tentazione dell'*identico*, comune ad ogni epoca ma nei cui confronti la nostra ha eliminato ogni resistenza. A guisa d'antidoto, raccomanderò il culto fanatico della *differenza*⁴²².

E ancora da *La celluloide e il marmo*, un passo che quasi anticipa il senso ultimo di *Métamorphoses du paysage*:

Temo dunque che l'era tecnologica in cui [il cinema] si appresta a vivere, sia più povera di materia prima di quella in cui è cresciuto. Ha saputo mostrarci la bellezza delle macchine e degli strumenti che, fedeli ausiliari dell'uomo, ne assecondano ogni minimo gesto assumendone ben presto un qualche atteggiamento. Com'è invece più inquietante, più tetro lo spettacolo di un meccanicismo autonomo! In un mondo interamente prodotto in serie, la distanza tra l'apparenza esteriore e la ragion d'essere è talmente grande che non vedo per quale via traversa l'arte potrà riuscire a dire la sua⁴²³.

Tornando alla metà degli anni Sessanta, l'epoca in cui fu realizzato *Métamorphoses du paysage*, Rohmer critica poi in un'intervista il disinteresse manifestato dagli artisti verso la pianificazione del territorio: in particolare si indigna contro i cineasti, a partire dalla considerazione che «nessuna arte può mostrare meglio del cinema l'ambiente in cui viviamo»⁴²⁴. Rivendica il proprio personale impegno per la salvaguardia di Parigi, in film quali appunto *Métamorphoses du paysage* o *Nadja à Paris*, nei quali afferma di «fa[r] vedere cose che ai [suoi] occhi meritano di essere salvate»⁴²⁵. Nella medesima direzione muovono le dichiarazioni da lui rilasciate in proposito di *Place de l'Étoile*, l'opera – contemporanea a *Métamorphoses du paysage* - di cui ci accingiamo ora a discutere:

L'estetica di quelli che vegono chiamati «i *grands ensembles*» mi sembra concepita a dispetto, non dell'armonia esteriore, ma della fantasticheria [*rêverie*] più necessaria all'uomo. È una concezione adatta per la vetrina di una

⁴²¹ *La celluloide e il marmo*, cit., p.33.

⁴²² *Ivi*, p.34-35. Corsivo nel testo.

⁴²³ *Ivi*, p.35.

⁴²⁴ *Intervista con Éric Rohmer. Il vecchio e il nuovo*, cit., p.216.

⁴²⁵ *Ivi*, p.215. *Nadja à Paris* costituisce, ricordiamolo, un'esplorazione di numerosi quartieri parigini da Saint-Germain-des-Près a Belleville: il cortometraggio termina significativamente con alcune inquadrature del Boulevard Périphérique, simbolo latente del "nuovo" che avanza.

drogheria (dove si vedono delle pile di conserve disposte più o meno artisticamente). Quando abitate da qualche parte, provate il bisogno di essere a un tempo protetti dal mondo e aperti a lui. E l'urbanesimo classico otteneva questa apertura e questa protezione (che si pensi a Parigi o a Venezia). Ora non si ha più l'aria di volersi occupare di questo. E, a poco a poco, si distrugge Parigi. È per questo che credo che il mio film [*Place de l'Étoile*] tratti il soggetto e che, quando si parla di Parigi, il problema più importante sia di comprendere la sua bellezza, e di farla comprendere. Il mio film è un film impegnato⁴²⁶.

Diventa naturale far risuonare tali asserzioni con le immagini conclusive di *Métamorphoses du paysage*, tramite il riferimento al concetto di «fantasticheria». È tuttavia il momento di passare a *Place de l'Étoile*, lo sketch rohmmeriano di *Paris vu par...*: vi abbiamo già fatto cenno nella prima parte del lavoro, ma qui ci interessa particolarmente appunto perché le affermazioni del cineasta lo propongono quale ennesima risposta «impegnata» agli scempi operati sul suolo della capitale. Non mi sembra un caso che i due episodi di *Paris vu par...* maggiormente interessati a dipingere il rispettivo quartiere dal punto di vista topografico, e non solo sociale, ossia quelli di Rouch e Rohmer (anche se non bisognerebbe dimenticare l'incipit di *Saint-Germain-des-Près*), diano entrambi un certo rilievo al motivo del cantiere. Nulla di più facile che uno sguardo accurato sulle strade parigine del 1964 ricadesse sugli onnipresenti lavori in corso, si potrebbe dire; rifuggendo però le ingenuità, il fatto che i cantieri non appaiano fugacemente ma assumano un certo ruolo in entrambe le narrazioni (soprattutto in quella di Rouch) la dice lunga sulla percezione, da parte dei due cineasti, che il paesaggio parigino filmato con tanto amore negli anni precedenti stesse in qualche modo mutando. Nel caso di Rohmer con una maggiore consapevolezza, come è possibile evincere dalle dichiarazioni riportate.

Richiamiamo rapidamente l'esile trama dello sketch. Jean-Marc (Jean-Michel Rouzière), commesso in un negozio di Place de l'Étoile, urta per errore un uomo che in tutta risposta lo aggredisce. Jean-Marc lo colpisce con il suo ombrello, e vedendolo cadere a terra teme sia morto: spaventato, fugge via. Per la paura di essere scoperto, nei giorni successivi evita il consueto percorso dalla fermata della metropolitana in Avenue de Wagram al negozio, preferendo scendere in Avenue Victor Hugo e fare un tragitto alternativo. Fino al momento in cui non vede l'uomo, vivo, all'interno della metropolitana: questi dà segno di riconoscerlo, ma si volta dall'altra parte senza proferire parola. Al di là della vocazione commerciale di Place de l'Étoile⁴²⁷, per cui del tutto naturalmente il protagonista diventa un commesso, Rohmer sfrutta soprattutto la concezione topografica del sito. Nel lungo prologo documentario (che occupa ben tre minuti dello sketch), la voce over e le

⁴²⁶ Tali dichiarazioni apparvero originariamente in «Cahiers du cinéma» n.171, ottobre 1965, e sono riportate in Jean Douchet, Gilles Nadeau, *Paris cinéma...*, cit., p.193.

⁴²⁷ Che ricorda anche Jean Douchet nella sua presentazione del film, dal titolo *Six Paris... par Jean Douchet*, contenuta negli extra del DVD di *Paris vu par...*

immagini descrivono la struttura di Place de l'Étoile. Vi si rileva come i parigini, evitando il centro della piazza riservato ai turisti che visitano l'Arc de Triomphe e alle manifestazioni politiche e militari, ne percorrano unicamente il perimetro. Si ricorda come sulla piazza confluiscono dodici strade, e come il pedone che ne segue il perimetro sia appunto costretto a percorrere una serie di attraversamenti, regolati da semafori tarati sulla velocità delle automobili provenienti dalle strade periferiche e non su quella dei pedoni. Come afferma la voce over, ciascuno sopporta la situazione in modo diverso a seconda dell'età e del carattere, e «*l'individualisme parisien trouve là un vaste champ d'exercice*»⁴²⁸. Ad aumentare le difficoltà, nel 1964 sono iniziati i lavori in corso per la costruzione di una stazione della R.E.R., il che comporta una serie di deviazioni e impedimenti. Al termine di questa introduzione, la voce over ci presenta Jean-Marc indicando per prima cosa come egli abbia a disposizione due possibili percorsi fra la fermata della metropolitana in Avenue de Wagram e il negozio situato all'estremità opposta della piazza; la prima azione che lo vediamo compiere è quella di modificare il proprio abituale tragitto a causa della presenza del cantiere: il fango rischia infatti di sporcare gli eleganti abiti che indossa.

Mi sembra si possa leggere, sia nel prologo documentario che nello sviluppo drammatico della storia di Jean-Marc, una perfetta illustrazione di quelle che saranno le teorie di Michel de Certeau sulle pratiche spaziali, da lui contrapposte al concetto di Città del discorso utopico e urbanistico. Rileggiamo questo passo dedicato dal filosofo alle «enunciazioni pedonali», un concetto che abbiamo già introdotto nella prima parte del lavoro:

se è vero che un ordine spaziale organizza un insieme di possibilità (per esempio, attraverso un luogo in cui si può circolare) e di interdizioni (per esempio, un muro che impedisce di proseguire), il camminatore ne attualizza alcune. (...) Ma le disloca anche e ne inventa altre poiché le traverse, le derive o le improvvisazioni del cammino, privilegiano, mutano o abbandonano degli elementi spaziali. È così che Charlie Chaplin moltiplica le possibilità del suo bastoncino: fa altre cose con lo stesso oggetto e oltrepassa i limiti che le determinazioni di quest'ultimo fissavano al suo utilizzo. Allo stesso modo, il pedone trasforma in altra cosa ciascun significante spaziale. E se, da un lato, rende effettive solo alcune delle possibilità fissate dall'ordine costituito (va soltanto in questa direzione, ma non in quella), dall'altro accresce il numero dei possibili (per esempio, trovando scorciatoie o facendo delle deviazioni) e quello degli interdetti (per esempio, evita percorsi ritenuti leciti o obbligatori). Dunque, seleziona. «Il fruitore della città preleva frammenti dell'enunciato per attualizzarli in segreto»⁴²⁹.

Place de l'Étoile può essere definita come un luogo emblematico della manifestazione della «disciplina», cui secondo De Certeau gli usi dello spazio fanno lo «sgambetto»⁴³⁰. Innanzitutto,

⁴²⁸ «L'individualismo parigino vi trova un vasto campo d'esercizio».

⁴²⁹ Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p.152. La citazione è da un testo di Roland Barthes.

⁴³⁰ *Ivi*, p.149.

come ricorda lo stesso commento over di *Place de l'Étoile*, si tratta per eccellenza del luogo del potere, privilegiato per manifestazioni di carattere politico o militare. Poi, com'è stato notato, la piazza ha la medesima struttura di un orologio, successione di immobilità cui nello sketch di Rohmer si contrapporrebbe una sorta di flusso bergsoniano⁴³¹. Essa è difatti suddivisa dalle dodici strade che vi confluiscono, e l'attraversamento pedonale del suo perimetro è regolato, a livello temporale, dalla presenza dei semafori. In una riflessione sull'uso del colore in *Place de l'Étoile*, Rohmer peraltro lo definisce come un «film che, per il suo stesso soggetto, è un film di *segnali*»⁴³²: i semafori, ma anche i cartelli che indicano le deviazioni a causa dei lavori, hanno la medesima rilevanza nella pellicola rohmeriana che le frecce in *Mio zio* o in *Alphaville*, motivi emblematici della volontà di canalizzare i tragitti dei singoli.

I pedoni parigini riescono tuttavia a personalizzare questo spazio, innanzitutto muovendosi solo lungo il perimetro della piazza (per cui il centro viene lasciato alla politica, e ai turisti), poi adattandosi ciascuno a proprio modo alle difficoltà causate dalla regolazione dei semafori, e infine privilegiando un percorso piuttosto che un altro. Da subito, Jean-Marc viene caratterizzato per la sua possibilità di scegliere fra due tragitti, di cui uno più breve; la sua prima azione è quella di cambiare strada per via delle proprie esigenze soggettive (evitare il fango). L'incontro con lo sconosciuto, che come nello sketch di Rouch è in *Place de l'Étoile* «contingente» e «fatale»⁴³³, causa un'ulteriore modifica nel percorso: si tratta dell'ennesima manifestazione di quelle che De Certeau definisce come «retoriche podistiche»:

Il gesto del camminare (...) è esso stesso l'effetto di incontri e di occasioni successive che non cessano di alterarlo e di farne il blasone dell'altro, ovvero il propagare di ciò che sorprende, attraversa o seduce i suoi percorsi⁴³⁴.

Il personale passato di podista di Jean-Marc lo aiuta ad evitare di essere investito, quando percorre di corsa gli attraversamenti pedonali con il semaforo rosso, superando gli interdetti previsti dalla regolamentazione dei flussi. Egli tesaurizza inoltre la propria conoscenza della topografia della piazza, scegliendo anche nelle sequenze successive dei percorsi alternativi, sia a piedi che in metropolitana (scende, come si è detto, ad una fermata diversa). Come qualche anno dopo in *Frank Costello faccia d'angelo* (*Le Samourai*, Jean-Pierre Melville, 1967), in cui il protagonista (Alain Delon) sfugge alla polizia grazie alla sua perfetta padronanza dei tragitti della metropolitana parigina, risulta evidente come nell'inseguimento conti «una strategia aptica del vivere urbano in

⁴³¹ Emmanuel Siety, *L'étoile et le losange...*, cit..

⁴³² «Cahiers du cinéma» n.171, ottobre 1965, poi ripreso in Jean Douchet, Gilles Nadeau, *Paris cinéma...*, cit., p.193.

⁴³³ Lo rileva Emmanuel Siety in *L'étoile et le losange...*, cit..

⁴³⁴ Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp.155-156.

movimento»⁴³⁵. Uomo mediocre e puerile, che al di là del gesto meschino che compie abbandonando lo sconosciuto, non ha neppure il coraggio di replicare ai clienti o alla signora che gli pesta un piede, Jean-Marc dispiega tuttavia una sorta di “virtuosismo topografico” che gli permette di sfuggire a una situazione spinosa: diventa così l’emblema del pedone ingegnoso e creativo in grado di attuare le proprie «tattiche», sfuggendo ai percorsi imposti.

Tutto ciò gli è tuttavia possibile, va detto, grazie ai meriti dell’«urbanesimo classico», che Rohmer intende celebrare in questo film e che risponde secondo il cineasta al «bisogno di essere a un tempo protetti dal mondo e aperti a lui»; la geografia di Place de l’Étoile permette infatti a Jean-Marc di nascondersi, effettuando percorsi alternativi. Gli spazi prodotti dalla nuova urbanistica, come i *grands ensembles*, segnano invece - potremmo ipotizzare, a complemento delle affermazioni rohmeriane - l’avvento della completa visibilità, della disciplina, della mancanza di fantasia. Per arrivare finalmente al cantiere, bisogna rilevare che esso appare in *Place de l’Étoile*, come in *Métamorphoses du paysage*, una coordinata imprescindibile dell’attuale orizzonte parigino, con il quale è necessario fare i conti. Il cantiere non viene di per sé stigmatizzato dal cineasta, come i grattacieli nel finale di *Métamorphoses du paysage* o i già citati *grands ensembles*: si tratta del resto dei lavori per costruire una stazione della R.E.R., sui quali vi è una sorta di “sospensione di giudizio” come su quelli del Boulevard Périphérique nel documentario per la televisione scolastica. Il cantiere sembra quasi confondersi agli elementi topografici “fissi” della piazza, come in *Métamorphoses du paysage* al paesaggio industriale (in particolare appunto nella sequenza del Périphérique). Considerato quale un disagio inevitabile, il cantiere dà origine nei due cortometraggi rohmeriani - diversissimi per stile e destinazione - a una sorta di pedagogia dell’adattamento: esplicitata e operante sul piano visivo nel documentario, sotterranea e operante sul piano “aptico” nel film di finzione.

A differenza di Godard, che modifica il proprio stile nel momento in cui disegna i nuovi paesaggi urbani (in *Il maschio e la femmina* o *Due o tre cose che so di lei*), lo sguardo di Rohmer in *Place de l’Étoile* sembra lo stesso dei film parigini precedenti: un ulteriore elemento che conferma una sorta di fiducia di fondo del cineasta nella possibilità del singolo di adattarsi ai cambiamenti in corso.

Un’idea rafforzata, peraltro, da opere successive di Rohmer come quelle degli anni Ottanta ambientate nelle *villes nouvelles*, che diventano come si è ricordato, nel caso de *L’amico della mia amica*, un perfetto teatro per i *marivaudages* precedentemente ambientati nei quartieri parigini.

Attraverso la riflessione sul motivo del cantiere e il potenziale confronto ad altre pellicole (quali ad esempio *La proie pour l’ombre*) in cui esso appare, emerge come Rohmer, a differenza di altri

⁴³⁵ Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni...*, cit., p.29.

cineasti, non fosse ostile alle novità urbanistiche di per se stesse, ma ne deprecasse alcuni esiti ben specifici, quali le demolizioni nel centro parigino o la costruzione dei vituperati *grands ensembles*.

La prigionia di Odile: *Gare du Nord* (1965) di Jean Rouch come ripensamento de *La Punition* (1962)

Lo sketch girato da Jean Rouch per *Paris vu par...* è spesso considerato il più intrigante del film; se ne ricorda sovente la peculiarità tecnica: il fatto che sia stato girato quasi integralmente in piano sequenza⁴³⁶ (con m.d.p. a mano), eccezion fatta per la prima e l'ultima inquadratura.

Insieme all'episodio di Rohmer, si tratta inoltre di quello che maggiormente si attiene ai "dettami" del produttore Barbet Schroeder⁴³⁷, cui si deve l'unità di concezione di *Paris vu par...* a fronte di una pratica, come quella del film a sketch, che tendeva spesso a creare delle sorte di *pot-pourri* di cortometraggi che avevano poco a che vedere l'uno con l'altro⁴³⁸.

Se scegliamo di parlare qui di *Gare du Nord*, è per via della subitanea apparizione di un cantiere, che dà il via alla discussione fra i protagonisti, assumendo un ruolo significativo all'interno della narrazione. La riflessione su *Gare du Nord* aprirà tuttavia un orizzonte più ampio, legato alla concezione della strada nel cinema della Nouvelle Vague letta in antitesi alla tendenza della società contemporanea alla «privatizzazione», alla chiusura all'interno della dimensione domestica: avremmo dunque potuto parlarne in altre sezioni del lavoro esplicitamente dedicate a questi temi. Per comprendere in pieno la posta in gioco nell'episodio di *Paris vu par...*, mi sembra utile soffermarsi su un'opera precedente di Rouch cui abbiamo già accennato, *La Punition*, che a *Gare du Nord* è legata a doppio filo per la ripresa esplicita di alcuni elementi tematici (il desiderio di «*aventure*», il sogno di partire, l'importanza dell'Incontro) e del volto della protagonista, Nadine Ballot.

La Punition, film che scosse notevolmente l'ambiente documentario e che causò un'«amichevole ma ferma controversia» tra Rossellini e Rouch⁴³⁹, nasce a partire da una constatazione del regista relativa al suo precedente *Chronique d'un été*:

⁴³⁶ In realtà, l'apparente piano-sequenza è suddiviso in due inquadrature: all'interno dell'ascensore, l'ambiente molto buio permette l'inserimento di un taglio impercettibile (usando un espediente simile alle inquadrature sulla schiena del personaggio in *Nodo alla gola* (*The Rope*, 1950) di Hitchcock). Lo spettatore percepisce, ad ogni modo, un piano-sequenza unico.

⁴³⁷ Lo sostiene con una dettagliata analisi Emmanuel Siety in *L'étoile et le losange...*, cit.

⁴³⁸ Sulle problematiche inerenti al film a sketch, si veda Jean-Pierre Berthomé, *Dix questions sur le film à sketch*, in Anthony Fiant, Roxane Hamery (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2)...*, cit., pp.83-99.

⁴³⁹ *Entretien avec Jean Rouch*, a cura di Éric Rohmer e Louis Marcorelles, in «Cahiers du cinéma» n.144, giugno 1963, p. 1.

Quello che mi aveva colpito in *Chronique*, era ugualmente quello che accadeva in certi momenti di fronte alla macchina da presa, quando persone che non si conoscevano, o che non conoscevano certi aspetti di loro stessi, si scoprivano all'improvviso⁴⁴⁰.

Questo interesse per gli incontri fra sconosciuti spinge Rouch a realizzare *La Punition*, un'«*improvisation en trois actes*»⁴⁴¹ che parte da uno spunto finzionale di provenienza autobiografica: l'espulsione del regista adolescente dal liceo, e la conseguente giornata «di disponibilità e di libertà completa» trascorsa fino al rientro a casa serale, che era impossibile anticipare per non insospettare i genitori⁴⁴². Nadine Ballot, che appariva già in altre pellicole rouchiane⁴⁴³, a partire da questa coordinata di finzione (nel prologo, assistiamo alla sua espulsione da scuola) viene fatta incontrare in diversi momenti con tre persone-personaggi: Landry, che già conosceva per la partecipazione ad altri film di Rouch⁴⁴⁴, e due amici dello stesso Rouch e dell'operatore Brault (l'ingegnere e il giovane al Lussemburgo). Gli attori sono chiamati ad improvvisare, avendo come base una sceneggiatura di una sola pagina e ricevendo solo alcuni orientamenti da parte di Rouch, nei momenti di pausa per il cambio della bobina; è indecidibile per lo stesso regista quanto nel film essi mettano di se stessi, e quanto interpretino un personaggio⁴⁴⁵. Ci sarebbe molto da dire sul rapporto complesso che si instaura ne *La Punition* tra la dimensione documentaria e quella finzionale⁴⁴⁶, sulla dialettica tra attore e personaggio. Quel che qui ci preme principalmente sottolineare, per cogliere analogie e differenze con *Gare du Nord* (che peraltro è stato concepito come un unico piano-sequenza proprio “contro” *La Punition*, a partire dai limiti dell'esperienza⁴⁴⁷), riguarda la concezione della strada che emerge dalla pellicola, forse l'opera rouchiana più vicina – per questo e altri aspetti – al cinema della Nouvelle Vague. Elementi comuni tra *La Punition* e i film della Nouvelle Vague – senza voler sempre individuare in che direzione si esercita una reciproca influenza - sono ad esempio il rigore topografico, il gusto per la restituzione dei tragitti (a piedi o in automobile) in tempo reale, la predilezione per il centro parigino e i suoi monumenti e luoghi emblematici, le riprese con macchina a mano in *décors* reali, l'apprensione dello spazio urbano attraverso il tramite di un preciso punto di vista soggettivo.

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 2.

⁴⁴¹ Così recitano i titoli di testa.

⁴⁴² *Entretien avec Jean Rouch*, cit., p. 2.

⁴⁴³ In *Chronique d'un été* e *La pyramide humaine* (1961) ; successivamente, apparirà ne *Les veuves de 15 ans* (1964) e ovviamente *Gare du Nord*.

⁴⁴⁴ Ad esempio *Chronique d'un été*.

⁴⁴⁵ Per informazioni sulla realizzazione del film, cfr. ad esempio *Entretien avec Jean Rouch*, cit..

⁴⁴⁶ A questo proposito cfr. Jacopo Chessa, *Lo sguardo fuorilegge...*, cit., pp.100-104.

⁴⁴⁷ «Cahiers du cinéma» n.171, ottobre 1965, poi ripreso in Jean Douchet, Gilles Nadeau, *Paris cinéma...*, cit., p.194.

Nadine si trova a vivere una situazione di attesa, come Cléo o Pierre de *Il segno del leone* (il film di Rohmer è peraltro esplicitamente citato⁴⁴⁸); la sua è una *flânerie* forzata dagli eventi, che la ragazza vive tuttavia con entusiasmo, quale un'occasione unica di libertà, un momento fuori dall'ordinario che permette di vivere esperienze nuove. Si tratta di una condizione di particolare apertura, come sottolinea il primo giovane «*c'est le moment, peut-être, d'essayer de regarder vraiment*». Nadine si muove a caso (lo amette lei stessa) nei parchi e lungo le strade parigine, alla ricerca di una storia da vivere in prima persona. La sospensione narrativa conduce, come nelle pellicole citate, all'esplorazione dello spazio, ma potremmo anche dire – all'inverso – che nella storia di Nadine si riflette l'atteggiamento di molto cinema della Nouvelle Vague, che dallo sguardo sui luoghi fa nascere i propri soggetti, in un intrinseco legame fra dimensione documentaria e finzionale. A questo proposito, mi sembra interessante ricordare la citazione da *Le livre de mon ami* di Anatole France che inaugura il film:

Je vais vous dire ce que me rappellent, tous les ans, le ciel agité de l'automne, les premiers dîners à la lampe et les feuilles qui jaunissent dans les arbres qui frissonnent; je vais vous dire ce que je vois quand je traverse le Luxembourg dans les premiers jours d'octobre, alors qu'il est un peu triste et plus beau que jamais ; car c'est le temps où les feuilles tombent une à une sur les blanches épaules des statues.

La voce over, maschile, che recita queste parole si sovrappone alle immagini di un piede d'uomo che cammina. Potremmo forse interpretare tale segmento come un riferimento anticipato al giovane incontrato da Nadine al Lussemburgo, in *pendant* con il finale nel quale apparirà un uomo di spalle che possiamo ipotizzare sia lui. Mi sembra tuttavia molto più convincente leggere l'inizio del film come un prologo a opera di una sorta di narratore, anche perché esso precede l'entrata in scena di Nadine (per questo non possiamo tra l'altro attribuire la citazione letteraria al pensiero della protagonista, come le successive). Mi sembra interessante rilevare come in tale prologo si postuli l'inizio di una descrizione piuttosto che di una narrazione, l'esplorazione di un luogo dal quale il racconto sorge come effetto secondo: potrebbe trattarsi di un'efficace chiave di lettura per l'intero film.

La strada è concepita da Nadine come il luogo in cui cercare l'«avventura», termine frequentemente impiegato dalla protagonista ma presente anche nella citazione del *Grand Meaulnes* di Alain Fournier, che introduce il segmento al Lussemburgo, dove ha luogo il primo incontro:

⁴⁴⁸ Nadine afferma infatti di essere «*sous le signe du Lion*».

Pour la première fois me voilà, moi aussi, sur le chemin de l'aventure (...). Je cherche quelque chose de plus mystérieux encore. C'est le passage dont il est question dans les livres, l'ancien chemin obstrué, celui dont le prince harassé de fatigue n'a pu trouver l'entrée (...).

Tale citazione ha il merito di segnalare la “letterarietà” dei sogni di Nadine, la loro inconsistenza e lontananza da una sfera di realtà; i passaggi dai romanzi (recitati dalla voce over) costituiscono infatti nelle intenzioni del regista – che si dichiara un po' pentito del loro utilizzo- delle frasi apprese a scuola dalla ragazza, che le cita nella propria mente⁴⁴⁹. La tendenza a sognare senza appigli concreti alla realtà è una caratteristica in parte comune al personaggio di Odile di *Gare du Nord*, le cui fantasticherie non trovano tuttavia origine nei romanzi bensì – a quanto sostiene il marito – nella lettura di mediocri riviste.

L'«avventura» cercata da Nadine si concretizza nei tre incontri con i diversi uomini (di cui il primo e il terzo sconosciuti). Ricordiamo le parole di Rouch sull'Incontro:

Il tema dell'Incontro è, per me, essenziale. Ha segnato tutta la mia generazione: è l'influenza del surrealismo. André Breton, che ha visto *La Punition* alla TV, ci ha ritrovato, mi è stato detto, un po' del tono di «Nadja». E questo mi ha fatto grande piacere⁴⁵⁰.

L'influenza surrealista e l'importanza del tema dell'Incontro sono ulteriori tasselli da inserire in un terreno comune fra Rouch e la Nouvelle Vague, che agiscono evidentemente anche sul modo di configurare lo spazio della città; si pensi solo alla già ricordata parentela tra *Cléo dalle 5 alle 7* di Varda e *Nadja* di Breton. Una delle due citazioni che concludono *La Punition* (l'altra è da Pavese) proviene peraltro da *L'amour fou*:

Aujourd'hui encore, je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à la rencontre de tout.

L'Incontro è dunque evidentemente connesso all'ambiente urbano, allo spazio della strada; questo luogo connota infatti la «disponibilità» e l'apertura esistenziale, a differenza dell'altro polo - rappresentato dalla casa, stretta fisicamente e metaforicamente - che si vedrà apparire in *Gare du Nord*.

Ne *La Punition* peraltro, sostiene una studiosa⁴⁵¹, l'incontro nella forma della «*drague*» (cioè il tentativo di seduzione di una sconosciuta), figura assai ricorrente nel cinema di finzione della

⁴⁴⁹ *Entretien avec Jean Rouch*, cit., pp.4-5.

⁴⁵⁰ *Entretien avec Jean Rouch*, cit., pp.4-5.

⁴⁵¹ Maria Tortajada, *Draguer, enquête*. *La Punition*, Jean Rouch, in «Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma» n.15, primavera 1999, p.28-39.

Nouvelle Vague, viene utilizzato da Rouch per la sua *quête* documentaria. La «*drague*» viene infatti impiegata quale dispositivo finzionale (il primo e il terzo uomo cercano di sedurre Nadine) per far sorgere il dialogo dal nulla, stimolando gli attori-personaggi a parlare, senza l'artificialità propria dell'*enquête* sociologica. Sfruttiamo questa idea per ricordare come l'incontro non rappresenti ne *La Punition* un semplice snodo narrativo, seppur cruciale, di un film di finzione (come in *Gare du Nord*), ma lo stesso atto originario del *tournage*, utilizzato quale strumento al servizio di forme nuove – e decisamente ibride - di *cinéma-verité*.

Passiamo ora a *Gare du Nord*. Sui titoli di testa, si ode significativamente il rumore di un cantiere. Il film inizia con un'inquadratura di ambientazione: dal Sacré-Coeur, la m.d.p. si volta a guardare la Gare du Nord su cui opera uno zoom, per poi arrivare attraverso una panoramica, che ci svela la presenza appunto del cantiere, alla finestra di un edificio lì di fronte. Una donna sta sbattendo fuori la tovaglia: si tratta della protagonista, che questa volta si chiama Odile (forse in omaggio a Queneau⁴⁵², come in *Bande à part* di Godard?), e che sembra ripresentare alcune caratteristiche, come si potrà intuire, della Nadine de *La Punition*. La prima inquadratura introduce così due luoghi che assumeranno un rilievo di carattere drammatico nei dialoghi della prima sezione del film (fino allo “stacco” netto dell'ascensore): Sacré-Coeur e il cantiere. Rouch mostra di aver rispettato rigorosamente, come Rohmer, l'idea alla base di *Paris vu par...* che il soggetto dello sketch dovesse nascere consustanzialmente al quartiere prescelto, nei suoi tratti topografici (al di là di quelli indicati, un altro punto di riferimento del quartiere, i binari della Gare de l'Est, verrà sfruttato drammaticamente nella seconda parte) oltre che sociali. La zona è infatti tradizionalmente popolare: Odile la disprezza - invidiando i “fortunati” abitanti di Auteuil o Neuilly – ed essa diviene simbolo di quello che la donna percepisce come lo scacco della propria esistenza, la mancata ascesa sociale causata dalla scarsa intraprendenza del marito.

Dopo la prima inquadratura di ambientazione, inizia il piano-sequenza che ci accompagnerà sino al finale. Esso è in realtà “tagliato” impercettibilmente in due distinte inquadrature, dal punto di vista tecnico, ma soprattutto narrativamente è scisso in due sequenze, con differenti ambientazioni (un interno e un esterno) e personaggi; la cesura è segnata dal momento della discesa di Odile in ascensore. Nella prima parte, ci troviamo all'interno dell'appartamento di Odile: la m.d.p. a mano sta addosso alla donna e al marito (Barbet Schroeder), che si muovono negli spazi claustrofobici della piccola abitazione. I due discutono animatamente: Odile, in particolare, manifesta tutta la propria insoddisfazione, che imputa sia alla mancanza di ambizione del marito, che alla scomparsa di qualsiasi elemento di mistero - inevitabile con il passaggio del tempo – nella loro relazione. Due

⁴⁵² Tra l'altro, *Gare du Nord* è ambientato nella stessa area geografica di una parte di *Zazie nel metrò*.

dei principali argomenti di scontro sono da un lato il desiderio della donna di partire indipendentemente dalla meta (lo stesso di Nadine), un sogno non condiviso dal marito; il secondo, che ricorre di continuo, è legato proprio al loro alloggio. Come si è detto, la discussione prende vita dal cantiere, che diventa così un vero motore narrativo: Odile lamenta prima il rumore, poi, più in generale, il fatto che il marito si sia fatto raggirare con l'acquisto dell'appartamento, pagato a caro prezzo per la vista sul Sacré-Coeur e la Torre Eiffel, che è però destinata a essere presto coperta dall'edificio in costruzione. In seguito al degenerare della lite su diversi argomenti, le ultime battute di Odile torneranno proprio su questo argomento: la donna si ferma davanti a entrambe le finestre del corridoio sul pianerottolo del palazzo, sostenendo che entro sei mesi loro due si troveranno in un «tunnel».

La m.d.p. entra con Odile in ascensore; la lunga discesa al buio segna una cesura molto netta con la seconda parte del cortometraggio, che ha luogo in esterni, mentre al posto del marito entra in campo un altro personaggio, lo sconosciuto che stava per investire Odile e la avvicina per scusarsi (Gilles Quéant). Questi propone a Odile l'«avventura» che sognava: partire senza meta. Egli appare l'incarnazione esatta di quanto la donna aveva sostenuto di desiderare: vive a Auteuil, è ricco, intraprendente sul lavoro; propone nel suo discorso una serie di temi e motivi toccati un momento prima da Odile, quali il «mistero» che andrebbe ritrovato nei rapporti amorosi o il fascino per la voce delle hostess diffusa dagli altoparlanti dell'aeroporto di Orly. Lo sconosciuto dice a Odile che stava per suicidarsi, ma che non lo farà se alla fine del suo conto alla rovescia ella accetterà di partire con lui; al rifiuto della donna, lo sconosciuto si getta davanti ai suoi occhi dalla sopraelevata che stanno attraversando, schiantandosi sui binari della Gare de l'Est.

È stato necessario riassumere nel dettaglio lo sketch per proporne un'analisi che verta sulla polarizzazione netta tra i due luoghi del film: l'interno domestico e la strada, luogo dell'Incontro. Nelle interviste contemporanee all'uscita di *Paris vu par...*⁴⁵³, Rouch insiste soprattutto sulla seconda parte del suo sketch: legge l'intero film come un precipitare inesorabile degli eventi verso il dramma finale, accentuato dalla scelta del tempo reale. Il regista afferma di essersi ispirato per questo ai filmati d'epoca⁴⁵⁴ sull'audace gesto di Franz Reichelt, sarto salito nel 1912 sulla Torre Eiffel per lanciarsi con una sorta di paracadute di propria fabbricazione: le esitazioni dell'uomo poco prima di gettarsi nel vuoto furono registrate in tutta la loro durata dalle cineprese, che testimoniarono così gli interminabili minuti precedenti la sua morte. L'«avventura» inoltre, sostiene Rouch, non è solo un tema inserito «artificialmente» in *Gare du Nord*, ma impregna lo spirito delle

⁴⁵³ Per le informazioni riportate da qui in poi, si vedano l'intervista in «Cahiers du cinéma» n.171, ottobre 1965, riportata in Jean Douchet, Gilles Nadeau, *Paris cinéma...*, cit., p.194, e quella in *Les écrans de la ville*, materiali contenuti negli extra del DVD di *Paris vu par...* e provenienti dagli archivi dell'I.N.A. (Institut National de l'Audiovisuel).

⁴⁵⁴ Da lui rivisti, per sua stessa ammissione, all'interno del celebre documentario *Paris 1900* (1948) di Nicole Vedrès.

riprese stesse, effettuate con il procedimento ad altissimo rischio di errore del piano-sequenza. Potremmo dire che la scelta di una tecnica di ripresa particolarmente soggetta all'intervento della casualità "raddoppia" ed enfatizza il ruolo rivestito nella trama del film dalla casualità stessa, rappresentata dall'incontro con lo sconosciuto. Il cineasta insiste particolarmente sulla valenza del tema dell'Incontro (come abbiamo visto, già essenziale ne *La Punition*), e ne rivela egli stesso la derivazione surrealista. Il critico Claude Ollier, dal canto suo, rintraccia nel film la nozione cara ai surrealisti di «*hasard objectif*», apparentando la costruzione rouchiana di uno «spazio-durata» (diverso dallo «spazio-tempo drammatico», in cui ogni istante tende funzionalmente verso la risoluzione dell'intrigo) allo

spazio surrealista non orientato, vacante, slegato da avvenire e passato aneddotici, che dimentica, ignora la peggiore delle soggezioni: il rinvio dell'istante presente a quello – se ce ne deve essere uno – che gli succederà. Su questa zona piana offerta in permanenza al lampo e alla convulsione, l'istante consuma il suo prodotto, l'apparizione fiammeggia e non sopravvive. Il punto capitale è dunque di rendere estremamente sensibile la minaccia, e plausibile che a ogni momento l'impensabile possa abbattersi come il fulmine sull'itinerario del protagonista sconvolgendone i segnali⁴⁵⁵.

Ollier sottolinea poi come lo «straordinario» assuma un «carattere del tutto anormale» proprio a causa dell'ambientazione "realistica" nel X° *arrondissement* di Parigi, a differenza di quanto avviene ad esempio nei film di Von Sternberg nei quali la sua apparizione è "preparata" dai *décors* stravaganti⁴⁵⁶. Si conferma in tal modo il ruolo essenziale della prima parte del film, necessaria appunto alla definizione di tale "realismo" topografico e sociale.

Pur essendo un'opera integralmente finzionale, a differenza de *La Punition*, *Gare du Nord* può esserne considerato una ripresa e un ripensamento. Il personaggio di Odile manifesta le medesime ossessioni di Nadine, questa volta latenti in una donna che ha ormai un'età diversa, "prigioniera" di un interno domestico e di una certa situazione sociale descritti nella prima parte. I tre incontri de *La Punition* si condensano qui in uno unico, che assume così un valore paradigmatico e maggiore forza simbolica: le parole dello sconosciuto, del resto, ricalcano in modo tanto preciso quelle precedentemente pronunciate da Odile al marito da indurci a trascendere un livello meramente realista. Il grave senso di fatalità di questo Incontro non investe solo lo sconosciuto, che in un certo senso ne muore, ma anche Odile: l'uomo rappresenta infatti un'incarnazione tanto perfetta dei suoi desideri, da darci l'impressione che si tratti dell'ultima grande occasione per Odile di sottrarsi a una

⁴⁵⁵ Claude Ollier, *Cinéma-surréalité*, in «Cahiers du cinéma» n.172, novembre 1965, p.51.

⁴⁵⁶ *Ivi*, pp.51-52.

vita che non la soddisfa⁴⁵⁷; l'Occasione per eccellenza, persa la quale non se ne presenterà una altrettanto appetibile. Il percorso buio nell'ascensore, che sembra risucchiare la donna prima dell'Incontro, assume esso stesso un'aura "fatale", replicando peraltro l'andamento verticale del salto dell'uomo (e di quello del povero Reichelt) verso la morte. Che l'Incontro avvenga davanti alla Gare de l'Est, assume poi un chiaro valore simbolico: i binari sui cui vediamo il cadavere dell'uomo schiantato, nell'ultima inquadratura, rappresentano una possibilità di percorso (reale e simbolico) non sfruttata.

Gare du Nord conferma la visione di Rouch della strada, consonante a quella di numerosi cineasti della Nouvelle Vague, che si è già delineata a proposito de *La Punition*: luogo di libertà, Incontro, possibilità. L'interno domestico viene invece esplicitamente connotato quale luogo di prigionia: gli spazi sono stretti, come dimostra la m.d.p. "perimetrando" l'intero alloggio al seguito dei personaggi; l'unica apertura sull'esterno, rappresentata dalla finestra - motivo del quale si sottolineerà ampiamente, nel prossimo capitolo, il valore simbolico nella definizione del rapporto fra io e mondo - è destinata a una finale "chiusura", con la costruzione dell'edificio che bloccherà la vista. L'idea del «tunnel» evocata da Odile ha grande potenza immaginifica: suggerisce quasi che il destino della coppia sia quello di essere murata viva, nella propria casa ma soprattutto nella propria situazione sociale ed esistenziale. Dalla finestra, Odile non potrà più vedere il Sacré-Coeur e la Torre Eiffel, monumenti cui ella sembra pensare con amore e nostalgia, come - si vedrà - il protagonista de *La belle vie*, destinato a contemplare la sua Notre-Dame non più dalla finestra ma su un poster appeso al muro. In entrambi i casi, *Gare du Nord* e *La belle vie*, la sensazione di prigionia vissuta da un componente di una giovane coppia della classe media, dettata dal suo stato anagrafico e sociale, si figura attraverso una determinata configurazione dello spazio nel rapporto fra interni (prigionia) ed esterni (libertà), nella quale assumono rilievo il motivo della finestra da un lato e l'evocazione dei monumenti del centro cittadino dall'altro.

Se *La belle vie* è un film, come si dirà, molto «giusto» sociologicamente, è evidente che *Gare du Nord* va molto al di là delle connotazioni sociologiche per presentare una densità e ricchezza di senso di tutt'altro livello, rinforzata peraltro dal carattere sperimentale delle riprese (il virtuosismo del piano-sequenza) e dalla loro valenza esperienziale. Sebbene *Gare du Nord* sia, come si è sottolineato seguendo l'interpretazione di Ollier, un'opera dall'andamento «surrealista», non è certo improprio fornirne una lettura, come quella proposta, che tenga conto di concetti sociologici quali la già citata «privatizzazione». Odile e il marito rivelano tra l'altro di avere i medesimi obiettivi diffusi fra le giovani coppie della società consumistica: una casa più grande, l'automobile, le vacanze; i

⁴⁵⁷ Maxime Scheinfeigel parla per le due parti del film di contrapposizione tra «vita vissuta» e «vita sognata»: cfr. Maxime Scheinfeigel, *L'art du film court*, in Anthony Fiant, Roxane Hamery (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968* (2)..., cit., pp.351-361.

sogni di evasione di Odile si alternano, nelle sue parole, ad appagamenti più concreti, e la sua insofferenza verso il rapporto ormai usurato con il marito viene da lui imputata alle sciocchezze che la donna legge nelle «riviste».

Per concludere con una nota sul motivo del cantiere, possiamo constatarne in definitiva la presenza quale emblema di futuri cambiamenti la cui avanzata è inesorabile. In *Gare du Nord* ciò non attiene tuttavia ad una dimensione collettiva, non vi sono connotazioni “politiche” sulle modifiche urbanistiche o l’avvento della società dei consumi; si tratta al contrario di una sensazione imprecisata e del tutto personale vissuta dalla protagonista, angosciata dalla paura dell’“imprigionamento” simbolico che ella legge nella propria situazione sociale. Il cantiere rappresenta per Odile l’avanzare di un futuro inesorabile, cui non saprà sottrarsi neppure di fronte all’Occasione che lo spazio libero e ricco di possibilità della strada semina sul suo cammino.

Lavori in corso all’Università: *Brigitte et Brigitte* (1966) di Luc Moullet

Luc Moullet è considerato il solo regista burlesco appartenente alla Nouvelle Vague; critico ai *Cahiers du Cinéma*, gira tre cortometraggi in 35 mm⁴⁵⁸ prima di esordire nel lungometraggio con *Brigitte et Brigitte*.

A quanto sostiene Moullet, *Brigitte et Brigitte* sarebbe nato per procurare una distribuzione al suo cortometraggio *Terres noires* (1961), costituendone il lungometraggio “d’accompagnamento”; le due Brigitte del film di finzione provengono infatti dai due paesini sperduti, Mariaud sulle Alpi e Mantet sui Pirenei – entrambi privi di strade e di elettricità – cui il regista aveva precedentemente dedicato il documentario. L’origine di *Brigitte et Brigitte* va inoltre ricondotta al progetto di Rouch, Pollet e Moullet, poi abortito, di continuare la serie sulle due studentesse Charlotte e Véronique inaugurata da Rohmer e Godard⁴⁵⁹. Da questi pochi cenni, si intuisce come il film sia incentrato sulla storia di due giovani studentesse provinciali; Moullet ha sostenuto scherzosamente⁴⁶⁰ di averlo tratto da *Les héritiers* (1964) di Pierre Bourdieu, saggio in cui il sociologo dimostra l’influenza dell’origine sociale sulla riuscita scolastica e l’accesso all’università.

Brigitte (Françoise Vatel) e Brigitte (Colette Descombes) si conoscono in stazione: sono appena arrivate a Parigi per studiare all’università, l’una da Mantet e l’altra da Mariaud, e sono vestite in modo esattamente identico poiché rappresentano la «*française moyenne*». Le loro parabole sono tanto simili che le portano a incontrarsi di nuovo: le due decidono dunque di affrontare insieme le

⁴⁵⁸ *Un steak trop cuit* (1960), *Terres noires* (1961) e *Capito ?* (1962).

⁴⁵⁹ Cfr. François Thomas, *Panorama d’une génération désaccordée*, cit. Sulla serie di Charlotte e Véronique, cfr. François Thomas, *Les courts métrages des Cahiers du Cinéma ...*, cit.

⁴⁶⁰ Durante una presentazione del film al Centre Pompidou, in occasione della retrospettiva dei film del regista nell’aprile-maggio 2009.

difficoltà dell'iscrizione all'università e della ricerca di un alloggio. Trovano una stanza da condividere, e decidono di iscriversi entrambe al corso di laurea in Inglese. Fanno amicizia con due giovani, Jacques e Léon (quest'ultimo, interpretato da Claude Melki, riprende il personaggio creato da Jean-Daniel Pollet⁴⁶¹) che le portano in vacanza in campagna. Al momento del primo esame, solo una delle due Brigitte supera la prova, per essere riuscita a copiare dal libro; questo episodio, oltre a uno screzio di carattere amoroso, porta alla rottura del legame fra le due ragazze.

Nel film sono presenti numerosi segnali che rimandano ai lavori in corso in tutta la città, in modo particolare nelle strutture universitarie. La prima inquadratura è sull'Arc de Triomphe, il monumento sul quale si chiudeva *Terres noires*: nel lungometraggio, tuttavia, l'arco è coperto dalle impalcature, e così lo si vedrà anche nella sequenza del film ambientata sugli Champs-Élysées. Mentre stanno cercando un alloggio, le due Brigitte suonano a una porta sulla quale è appeso un cartello che indica la presenza di una camera in affitto; la m.d.p. tuttavia si sposta a sinistra della porta, per mostrarci come sia rimasto solo il muro esterno della casa, e dietro di esso vi sia un cantiere. Durante la gustosa sequenza della visita turistica di Parigi, Moullet si prende gioco di numerosi *clichés*; accanto ai monumenti, strade e quartieri classici, le due Brigitte visitano anche i cantieri della Facoltà di Nanterre allora in costruzione, e la neonata Maison de la Radio. Nanterre (zona della quale, in una sequenza precedente, le due avevano visto le *bidonvilles*) suscita il massimo entusiasmo da parte della Brigitte di Mantet, che vi mette sulla sua agenda un voto più alto che a Notre-Dame, e che mostrerà la propria gratitudine all'allora Ministro dell'Educazione Fouchet (1962-67) appendendo in camera una sua fotografia. Per quanto riguarda la Maison de la Radio, Moullet costruisce una gag alla *Playtime* sull'ambiguità delle nuove architetture in vetro: le due ragazze sbattono la testa sulle pareti trasparenti dell'edificio, e hanno quindi l'idea di aggrapparsi a un uomo cieco per riuscire a trovarne l'entrata.

Nelle sequenze ambientate all'università, girate non alla maniera Nouvelle Vague in interni reali, bensì ricostruiti in studio⁴⁶², è l'elemento sonoro a farla da padrone. Ricorre infatti ossessivamente l'assordante rumore dei lavori in corso, che disturba continuamente lezioni ed esami. Il film di Moullet è emblematico proprio per questa insistenza sui disagi causati dai cantieri, evocati dal suono più che dalle immagini.

Moullet descrive con ironia le difficoltà e i piaceri della vita degli studenti, ricostruendo i luoghi che essi frequentano (dal cinema alla mensa, sempre realizzati in studio), raccontandone i gusti

⁴⁶¹ La prima apparizione del personaggio si ha in *Pourvu qu'on ait l'ivresse* (1957), cortometraggio privo di dialoghi, ma egli acquisisce il nome di Léon solo a partire da *Gala* (1961). Gli altri capitoli della serie di Pollet su Léon sono *Rue St. Denis*, episodio di *Paris vu par...* (1965); *L'amour c'est gai, l'amour c'est triste* (1971); *L'acrobate* (1976).

⁴⁶² Nonostante questo, il film era decisamente a basso budget: il regista, durante la presentazione del film al Centre Pompidou (cfr nota 460), ha raccontato ad esempio di aver portato il proprio letto all'interno nello studio per arredare la camera delle due Brigitte.

culturali (l'amore per la lettura degli esistenzialisti, le passioni cinefile) e l'impegno politico. La pellicola fa costantemente riferimento ai problemi causati dall'impressionante aumento del numero di studenti nel corso degli anni Sessanta. Gli edifici non erano infatti più adatti, i corsi erano sovraffollati, le infrastrutture quali la Cité Universitaire ormai sature⁴⁶³; nel film, le due Brigitte trovano un alloggio solo a prezzo di grandi difficoltà. La soluzione più ovvia consisteva nella costruzione di nuove facoltà, in centro è in provincia: si è già ricordato come a questo tema fosse dedicato il documentario rohmeriano *Une étudiante aujourd'hui*. La Brigitte di Mantet esalta, come si è già detto, l'edificazione di Nanterre, che promette spazi più grandi destinati agli studenti; anche le strutture universitarie del centro frequentate dalle due ragazze subiscono lavori e modifiche, aspetto restituito da Moullet attraverso l'uso insistito del rumore nel film.

Il motivo del cantiere sembrerebbe dunque rimandare, attraverso il riferimento ai problemi del sovraffollamento e gli apprezzamenti di una delle due Brigitte, ad un futuro di progresso (come in *Une étudiante aujourd'hui*); inserendo i lavori di Nanterre all'interno della sequenza della visita ai monumenti parigini, Moullet enfatizza comicamente la dimensione di spettacolo degli attuali, enormi cantieri parigini. Il rumore ossessivo dei lavori in corso all'università crea tuttavia un controcanto ironico, assai concreto, ai sogni della giovane idealista Brigitte. Se Moullet sembra insomma considerare le ragioni pratiche che portarono a intraprendere i lavori urbanistici, il cineasta non risparmia il proprio sarcasmo sui disagi che essi inevitabilmente causavano.

⁴⁶³ Per qualche cenno su questo argomento si legga ad esempio Mathias Bernard, *La France de mai 1958 à mai 1981. La grande mutation*, Librairie générale française, Paris 2003, p.107 e segg.

2.3. La Parigi moderna: i grands ensembles

I *grands ensembles* costituiscono una delle manifestazioni più appariscenti dei mutamenti urbanistici che investono Parigi a partire dagli anni Cinquanta. Essi compaiono molto presto nel cinema di finzione e nella letteratura⁴⁶⁴, probabilmente anche in seguito all'interesse loro riservato da altri media: oltre alla carta stampata, si ricordino ad esempio le numerose trasmissioni televisive e i film documentari commissionati dalle istituzioni⁴⁶⁵. Si istituisce così una rete di discorsi che veicola la diffusione intermediale di numerosi stereotipi, di cui sottolineeremo di volta in volta l'emersione nel corso della nostra analisi di alcune pellicole. Gli spunti offerti dalle opere di finzione, quali film e romanzi, vengono talvolta d'altro canto rielaborati dai saggi sociologici inerenti l'argomento⁴⁶⁶.

Il cinema e gli altri media descrivono la nascita di un nuovo senso dell'abitare. Molti parigini, come si è ricordato, furono costretti ad abbandonare il centro città in favore della periferia: la lontananza dal cuore di Parigi, dalle sue bellezze estetiche e dal suo stile di vita sociale e culturale raggiunse così a quell'epoca un numero di persone in costante aumento; Henri Lefebvre nel 1970 sostiene addirittura che la «pratica spaziale moderna», in generale, è definita dalla vita quotidiana di un abitante di H.L.M.⁴⁶⁷. Anche coloro che vivevano nelle «vecchie» periferie si trovarono a far fronte a modelli abitativi che non solo differivano dai precedenti dal punto di vista architettonico ma anche creavano una diversa cornice sul piano relazionale. Tale contrapposizione è raccontata in modi diversi dal cinema tradizionale oppure da un autore quale Jacques Tati, che in *Mio zio* oppone la vecchia *banlieue* dall'aspetto umano (Saint-Maur) alla periferia di recente edificazione (in questo caso non quella degli H.L.M., ma dei *pavillons* ultramoderni)⁴⁶⁸.

Il nuovo senso dell'abitare si concentra sugli interni domestici, dotati di maggiori *comfort*, in quel generale movimento di «privatizzazione» di cui abbiamo già parlato, creando forme nuove di

⁴⁶⁴ Si pensi ad esempio al romanzo *I bambini del secolo* (1961) di Christiane Rochefort, la cui piccola protagonista vive in un *grand ensemble*. Rochefort, dal cui primo romanzo *Le repos du guerrier* (1958) Roger Vadim aveva tratto un film di successo (*Il riposo del guerriero*, *Le repos du guerrier*, 1962), ha poi collaborato in prima persona con il cinema scrivendo ad esempio la sceneggiatura di *La Ville bidon* (Jacques Baratier, girato nel 1970), che parla dell'espulsione forzata degli abitanti di una *bidonville* per lasciar posto alla costruzione della *ville nouvelle* di Créteil. Per quanto riguarda il cinema di finzione, la prima apparizione dei *grands ensembles* è forse quella di *Archimède le clochard* (Gilles Grangier, 1959).

⁴⁶⁵ Cfr. ad esempio Camille Canteux, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., o Jeanne Hamel Levasseur, *L'évolution des grands ensembles parisiens...*, cit.

⁴⁶⁶ Si veda ad esempio René Käs, *Vivre dans les grands ensembles*, Ouvrières, Paris 1963, in cui un paragrafo si intitola *Les petits enfants du siècle* (p.109), mentre un altro si apre con una citazione da *L'amour existe* di Pialat (p.134).

⁴⁶⁷ Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p.59.

⁴⁶⁸ Del resto, i tratti del quartiere popolare quale «quartiere mitico» costantemente minacciato da qualcosa che rischia di farlo scomparire, erano stati fissati già dal cinema degli anni Trenta: cfr. Annie Fourcaut, *Aux origines du film de banlieue...*, cit., p.124.

isolamento. La giustapposizione di un numero elevatissimo di alloggi in edifici di proporzioni enormi genera da un lato la scomparsa delle tradizionali relazioni di vicinato, dall'altro il verificarsi di una promiscuità fastidiosa, per cui il contatto con l'altro si risolve nell'irritazione per i rumori che si odono provenire dagli appartamenti contigui. La socialità, ridotta al minimo, è demandata alle forme previste dagli architetti-urbanisti più illuminati, che vi predispongono dei luoghi appositi quali i «centri sociali» o «centri culturali»⁴⁶⁹. La grande differenza con le «vere» città non sta solo nell'uniformità architettonica dei *grands ensembles*, ma nella monotonia dello stile di vita che li caratterizza. Quello che sta nascendo è un mondo fatto di sole case, come ben illustra questo passo dell'emblematico romanzo di Christiane Rochefort *Les petits enfants du siècle* (1961):

Quando uno muore rivede tutta la sua vita in un attimo, stavo morendo, sola, circondata da grandi case. Case, case, case, case. Come si fa a vivere in un mondo di case? «Sei tu, Guido, che fai queste case, tu che sei nato sulle colline?» (...) L'uomo è composto da un corpo e da un'anima, il corpo è tenuto sotto stretto controllo [*quadrillé*, forse anche nel senso di «quadrettato» nei moduli abitativi di cui sono costituiti gli edifici di un *grand ensemble*] dentro le case, mentre l'anima se ne va a cavalcare sulle colline, ma dove?⁴⁷⁰

Si tratta di un mondo in cui gli spazi verdi, fondamentali nell'ottica di Le Corbusier, sono creati a tavolino quanto i luoghi della socialità, un mondo pensato per la circolazione automobilistica prima che per quella pedonale. Non vi sono vetrine, ristoranti, opere d'arte, luoghi in cui gli abitanti siano portati a raccogliersi⁴⁷¹. La pratica della *flânerie* vi si svuota di senso, schiacciata da una concezione che preordina lo spazio in base alle «funzioni» (lo *zoning*), privata di ogni fascino dalla mancanza di storia da un lato e varietà architettonica dall'altro di cui soffrono le nuove *cités*. La maggiore angoscia prodotta da questi «nonluoghi», palesata persino dai film istituzionali, è proprio quella della loro mancanza di un'identità⁴⁷².

Le inchieste giornalistiche, i documentari cinematografici e televisivi, o ancora i romanzi⁴⁷³, manifestano spesso un'ambivalenza verso i *grands ensembles*: da un lato città del futuro e avanzamenti del progresso, in quanto destinati a risolvere il problema della *crise du logement*, ma

⁴⁶⁹ Si trattava di centri polifunzionali spesso presenti nei *grands ensembles*. Pierre-Henry Chombart de Lauwe, intervistato all'interno del documentario televisivo *Bâtir pour les hommes* (Jean Lallier, 1963), individua ad esempio quale funzione dei «centri sociali» quella di fornire aiuti per quanto riguarda la sanità, la sicurezza sociale e i rapporti umani in generale; li distingue così dai «centri culturali», pensati per organizzare riunioni e gestire l'animazione culturale per giovani e adulti.

⁴⁷⁰ Christiane Rochefort, *I bambini del secolo*, cit., pp. 153-154 (il termine «*quadrillé*» è stato indicato a partire dall'edizione originale, pp. 106-107).

⁴⁷¹ Cfr. René Kâës, *Vivre dans les grands ensembles*, cit., pp. 71-73 e pp. 143-145. Da questo deriva l'insistenza sulla necessità di dotare i *grands ensembles* di un maggior numero di servizi, ad esempio in Pierre-Henry Chombart de Lauwe, *Des hommes et des villes*, Payot, Paris 1965.

⁴⁷² Cfr. Camille Canteux, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p. 353.

⁴⁷³ Si pensi allo spettacolo del nuovo complesso di Sarcelles, che provoca sentimenti contrastanti nella piccola Jo ne *I bambini del secolo* (cit., pp. 136-141).

anche a inventare nuovi stili di vita; dall'altro, focolai di nuovi problemi. Il cinema di finzione sembra dal canto suo assumere un atteggiamento tendenzialmente critico. Le mitologie del progresso vengono ad esempio scherzosamente liquidate dall'incipit della già citata commedia *Les moutons de Panurge*, che ridicolizza la tendenza, frequente nei discorsi istituzionali, a inscrivere i nuovi edifici nella storia dell'evoluzione della grande architettura.

Se la pellicola più famosa sull'argomento è ovviamente *Due o tre cose che so di lei*, non mancano in precedenza numerosi film, di registi della nuova o della vecchia generazione, che si interessano alle condizioni di vita nelle nuove costruzioni. Si tratta principalmente del cinema "tradizionale", che perpetua la sua vena populista ambientando le proprie storie fra i ceti popolari delle *banlieues*, ma anche di opere di nuovi autori variamente "impegnati" quali Robert Ménégos o Chris Marker; vi è poi il caso, piuttosto significativo, di un film decisamente vicino a quelli della Nouvelle Vague quale *La belle vie* di Robert Enrico. Ho scelto di analizzare *Le Joli Mai* di Marker, che inserisce esplicitamente il tema in una prospettiva critica più ampia di analisi della società dei consumi, all'interno del prossimo capitolo, che svilupperà alcuni spunti destinati a emergere parzialmente già nelle pagine seguenti.

Il cinema tradizionale registra la diffidenza verso i *grands ensembles* erigendo la "vecchia" banlieue a rifugio della convivialità⁴⁷⁴. Nel già ricordato *Mio figlio*, ad esempio, il personaggio di Jean Gabin è un operaio che lavora nel cantiere del *grand ensemble* di Sarcelles, la "nuova" banlieue che si contrappone alla "vecchia" e vivace Rue des Prairies del titolo (XX° *arrondissement*) dove egli abita con la sua famiglia. Il personaggio di Gabin rappresenta, più in generale, un uomo del passato, operaio di solidi valori costretto ad affrontare l'avvento di un mondo nuovo, di cui fanno parte a pieno titolo i suoi stessi figli; ricordo, a proposito del contrasto generazionale, che questo film fu presentato all'epoca come il "regolamento di conti" di Gabin nei confronti della Nouvelle Vague (riscosse infatti notevoli incassi al botteghino)⁴⁷⁵. L'attore incarna in numerosi film di questi anni il tipo dell'uomo di vecchia generazione, confrontato al contempo alle novità sociali e a quelle urbanistiche⁴⁷⁶: è significativo, si è già notato, che il punto di vista del "vecchio" cinema tendesse ad associarle meccanicamente in un'ottica di generico rinnovamento, quando invece le pellicole dei

⁴⁷⁴ Si veda la voce *Banlieue*, a cura di Annie Fourcaut, in Thierry Jousse, Thierry Paquot (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., p.129. L'autrice cita anche altre pellicole oltre a quelle che ricorderò nel testo, ad esempio *Quai du point du jour* (Jean Faurez, 1960) e *La bella americana (La belle américaine)*, Robert Dhéry, 1961), quest'ultimo richiamato anche da Kristin Ross in *Rouler pus vite...*, cit., per la descrizione dell'irruzione della modernità (simboleggiata significativamente da un'automobile americana) nel quartiere popolare di La Plaine-Saint Denis.

⁴⁷⁵ Lo ricorda Antoine de Baecque attraverso una citazione di Truffaut, in *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*, cit., p.98.

⁴⁷⁶ Cfr. Patrick Glâtre, Olivier Millot, *Caméra plein champ. La banlieue au cinéma le cinéma en banlieue*, Creaphis, Paris 2003, pp.26-29.

giovani, alfieri dei cambiamenti nel costume, mostravano - come si ha avuto e si avrà modo di constatare - una certa diffidenza verso i lavori in corso. Possiamo ricordare, fra gli altri, il ruolo che Gabin interpreterà alcuni anni dopo nel già citato *Le chat – L’implacabile uomo di Saint Germain*, film che associa gli ultimi anni di vita dell’anziana coppia di protagonisti e il processo di deterioramento del loro rapporto alla morte della “vecchia” Parigi (la distruzione di Courbevoie, su cui sta nascendo la Défense)⁴⁷⁷. Oppure, nel periodo che ci interessa più da vicino, l’inquietante sequenza di apertura di *Colpo grosso al casinò (Mélodie en sous-sol*, di Henri Verneuil, 1963), in cui il protagonista torna dopo anni di prigionia a Sarcelles, dove abitava, ma non è in grado di orientarsi e ritrovare la propria casa, visti gli enormi cambiamenti intervenuti nella zona con la costruzione dei nuovi complessi (proprio quelli a partire dai quali fu coniato il termine di *sarcellite*, la già citata “malattia” causata dalla vita nei *grands ensembles*). È stato sottolineato come nei titoli di testa di questo film vi sia un tentativo da parte della m.d.p., attraverso panoramiche verticali e soprattutto una serie di inquadrature in *plongée e contre-plongée*, di valutare l’altezza dei nuovi edifici, per prendere in qualche modo le misure della loro immensità, iniziare a scrutarne i contorni⁴⁷⁸.

Anche il filone di pellicole dedicate al tema della delinquenza giovanile, che costituivano all’inizio degli anni Sessanta un vero e proprio genere⁴⁷⁹, sceglie spesso come sfondo i *grands ensembles*, considerati all’epoca l’ambiente più propizio allo sviluppo di questo tipo di problemi⁴⁸⁰. Vi aderirono registi di generazioni diverse, dai grandi del passato quali Marcel Carné a giovani esordienti come Yannick Andrei, già assistente di Jean-Pierre Melville: il suo primo lungometraggio *I ragazzi del sabato sera (Samedi soir*, 1961) appare nella lista stilata dai «Cahiers du Cinéma» nel dicembre 1962⁴⁸¹, accompagnato tuttavia da un giudizio molto duro. La pellicola inizialmente mostra gli svaghi di alcuni ragazzi di periferia, con riprese di carattere quasi documentario in esterni reali, mentre poi, nella seconda metà, assume un andamento maggiormente

⁴⁷⁷ Si riconoscerà il nome del regista di *Un uomo e due donne*, film che abbiamo analizzato nel capitolo 2.1.2 evidenziandone proprio l’ostilità nei confronti della “nuova” Parigi. Il cineasta, come si è detto, apparteneva alla generazione della Nouvelle Vague, ma dopo il suo esordio relativamente interessante (il citato *Les aventures de Salavin*) aveva ripiegato su un cinema estremamente tradizionale, il che giustifica la nostra scelta di accostarlo ora a Verneuil o a De La Patellyère.

⁴⁷⁸ Camille Canteux, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p.347.

⁴⁷⁹ La cui fortuna va rintracciata da un lato nell’interesse mediatico per il tema della *jeunesse*, dall’altro nell’influenza dei modelli americani alla James Dean: cfr. Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague: portrait d’une jeunesse*, cit., p.37.

⁴⁸⁰ A causa dell’assieppamento di un gran numero di giovani, sottratti al controllo dei padri (che durante il giorno si recavano a Parigi per lavorare), insoddisfatti all’ambiente domestico per via degli alloggi sovente sovrappopolati, e al contempo privi delle distrazioni e dei divertimenti offerti dal centro cittadino. Su questi temi cfr. ad esempio René Käes, *Vivre dans les grands ensembles*, cit., pp.113-121, e Pierre-Henry Chombart de Lauwe, *Des hommes et des villes*, cit., pp.140-141.

⁴⁸¹ «Cahiers du cinéma» n.138, dicembre 1962, p.60.

narrativo focalizzandosi su alcuni personaggi e concentrandosi intorno a un omicidio casualmente provocato da uno dei giovani. Lo sviluppo del film conduce sempre più verso uno svolgimento “a tesi”, emblematizzato dal movimento di macchina finale, che in modo assai didascalico parte dall'immagine di una chiesa per poi unire la vista di un *grand ensemble* a quella del giovane omicida accasciato a terra, morto per mano di una banda di teppisti: a suggerire ancora una volta la relazione fra il difficile ambiente delle nuove periferie e l'affiorare di fenomeni di delinquenza giovanile. La violenza che esplode fra ragazzi in mezzo ai prati deserti della *banlieue* ricorda molto da vicino una sequenza de *L'amour existe*, film di cui si parlerà tra poco, a testimoniare il riproporsi di un preciso *cliché*. Un'altra pellicola di questo filone cui si può accennare è *Les coeurs verts* (1966), esordio nel lungometraggio di Édouard Luntz, che aveva già ricevuto nel 1960 il premio Jean Vigo per il suo corto dedicato alle *bidonvilles*, che abbiamo già citato⁴⁸². Il film descrive le parabole di due giovani appartenenti a una banda del *grand ensemble* di Nanterre, i quali usciti di prigione lo stesso giorno decidono di non vivere più di espedienti e iniziare a lavorare; uno dei due, tuttavia, finirà nuovamente arrestato. L'aspetto che mi preme sottolineare è come il legame affettivo tra i due personaggi, profondo, sincero ed estraneo alle logiche perverse della banda, si instauri durante la loro unica *balade* parigina. Fuori di prigione infatti, i due si trovano per la prima volta nel centro cittadino di giorno, e approfittano di quanto la dimensione urbana “tradizionale”, a differenza delle *cités* di *banlieue*, è in grado di offrire loro: dal fascino delle zone monumentali ai mercati, dagli spettacoli degli artisti di strada ai manifesti e alle vetrine dei negozi. L'ultimo “spettacolo” parigino è un grattacielo in costruzione: dopo la sua apparizione, ha inizio il percorso in autobus che, passando di fronte allo C.N.I.T. (cui vengono dedicate ben due inquadrature) riporta i due a Nanterre. La *cité* è soggetta alla legge implacabile delle bande di periferia, e destinata a spezzare con l'arresto finale il legame nato a Parigi, in un contesto connotato da maggiore umanità. Tra l'altro, la voce narrante del protagonista ci aveva rivelato che per la prima volta egli si trovava a Parigi «*en balade*» e non per “lavorare”, di giorno e non di notte: a sottolineare chiaramente la segregazione spaziale cui erano condannati gli abitanti dei *grands ensembles* di periferia. È curioso ricordare, passando ora ai cineasti della “vecchia” generazione che si cimentarono con queste tematiche, una pellicola non molto nota di Marcel Carné, *Gioventù nuda* (*Terrain Vague*, 1960), e fare qualche rapida considerazione sul trattamento che essa riserva alla descrizione della vita nei *grands ensembles*. Dopo *Peccatori in blue jeans* (*Les Tricheurs*, 1958), enorme successo di pubblico che raccontava la gioventù esistenzialista di Saint Germain-des-Près (all'epoca del film, in

⁴⁸² Nel capitolo 2.1.1.

realtà, già “sorpasata”⁴⁸³), Carné torna ad interessarsi alla *jeunesse*, soggetto che all’epoca destava come si è detto un grande interesse mediatico. Come nel caso della pellicola precedente, tuttavia, il regista affronta l’argomento secondo modalità stilistiche e narrative proprie del «realismo poetico» degli anni Trenta, non esimendosi dall’inserire anche tematiche tipicamente prévertiane quali l’intervento di un destino fatale e il rapporto fra amore e morte. Se in *Peccatori in blue jeans* il credo nichilista dei protagonisti sembrava volerli inevitabilmente all’auto-distruzione, il medesimo determinismo contrassegna *Gioventù nuda*, in cui il “peccato originale” dei personaggi è rappresentato dalla loro nascita nei *grands ensembles* di periferia.

Al di là di alcune inquadrature in esterni sugli H.L.M. di Alfortville, Carné utilizza dei *décors* realizzati in studio, come già i caffè di Saint Germain “ricostruiti” per *Peccatori in blue jeans*: in *Gioventù nuda* si respira peraltro in modo ancor più evidente un’atmosfera irreali. Si considerino in particolare le sequenze della “prova” di Babar (Jean-Louis Bras) per entrare nella banda, e quella del suo suicidio: in entrambe, la baracca diroccata che funge da rifugio alla banda si trasforma - grazie al sapiente disegno delle scenografie, all’illuminazione tenue che rende i dettagli evanescenti, al taglio delle inquadrature dal basso - in un fondale estremamente suggestivo, che evoca immagini pittoriche di rovine. Gli scenari desolanti della vita quotidiana dei *grands ensembles*, costituiti dagli enormi edifici ma anche dalle vecchie baracche spesso sopravvissute alle demolizioni, si trasformano quasi in un dipinto di rovine di Friedrich, in una quinta teatrale perfetta per una storia romantica di amore e morte che tramuta le bande di teppistelli - come già in *Peccatori in blue jeans* la gioventù di Saint Germain - in protagonisti di una sorta di dramma elisabettiano. Gli oggetti stessi prescelti per l’arredamento della baracca acquisiscono un valore pesantemente simbolico. Penso ad esempio al cartello stradale, più volte inquadrato, che indica la Rue du Faux-Pas (letteralmente “strada del passo falso”) nel IV° *arrondissement*: possibile spia di una nostalgia dei ragazzi nei riguardi del centro, ormai vissuto come luogo “altro” da cui riportare un *souvenir*, esso rappresenta soprattutto in verità un nome parlante, presago delle future difficoltà che la banda dovrà affrontare. La potenziale “autenticità” del soggetto, nonché dei paesaggi urbani rappresentati, sfuma in un film di natura del tutto diversa, in un racconto congegnatissimo e decisamente privo di qualità “documentaria”.

Tratteggiato questo quadro, mi sembra interessante rievocare, descrivendo l’*incipit*, l’emersione nel film di Carné di alcuni degli stereotipi diffusi sui *grands ensembles*, come già in *Peccatori in blue jeans* apparivano i *clichés* sulla generazione del jazz e delle auto veloci.

⁴⁸³ Per una riflessione sulle ragioni per cui *Peccatori in blue-jeans* risultasse in generale un film “vecchio”, a confronto con una pellicola - per certi versi simile - della nuova generazione quale *I cugini*, si legga l’analisi comparata proposta in Jean-Lou Alexandre, *Les cousins des tricheurs...*, cit.

Sin da subito si stabilisce il legame acquisito tra vita nei *grands ensembles* e delinquenza giovanile, “evidenza” sociologica che nell’universo poetico di Carné diventa un fardello tragico sulle spalle dei protagonisti. La primissima sequenza in tribunale, nel quale viene sentenziata la condanna di Marcel (Constantin Andrieu) al carcere minorile, è infatti immediatamente seguita dal ritorno della madre del giovane nel *grand ensemble* dove, incontrato un vicino, la donna afferma che Marcel disporrà finalmente di ciò che non aveva in casa propria: giochi, un parco, dell’aria pura⁴⁸⁴. I titoli di testa scorrono sulla faticosa e lenta ascesa dell’anziana donna attraverso sei piani dell’immobile, mentre da ogni porta escono rumori diversi, destinati evidentemente a disturbare la quiete dei condomini (come si osserverà, la facile penetrazione dei rumori costituisce una delle critiche più frequentemente rivolte ai *grands ensembles*⁴⁸⁵). Passiamo poi all’esterno, e dalla finestra dell’alloggio della donna parte un carrello obliquo che scende di due piani sulla facciata dell’edificio, a sottolinearne al contempo l’altezza e l’ampiezza: giungiamo così alla finestra della casa in cui vive Babar, all’interno della quale entreremo nella sequenza successiva. Si utilizza quindi il dispositivo della finestra, classicamente, quale espediente per far decollare il racconto, soglia di demarcazione tra sfera pubblica e privata che ci permette di introdurci nell’abitazione di Babar.

La comparsa del motivo della finestra all’inizio di *Gioventù nuda* ci permette di ricordare come in numerose pellicole⁴⁸⁶ dell’epoca esso rivesta il ruolo di una sorta di “immagine-simbolo” che condensa il discorso critico sulle nuove abitazioni (tanto da ispirare il titolo del film “politico” di Ménégoz sui *grands ensembles*, che a breve analizzeremo). La finestra può assumere infatti una pluralità di connotazioni. In primo luogo, le caratteristiche «mille finestre» sulle facciate dei *grands ensembles* si fanno immagine della desolante monotonia delle nuove architetture e della loro eccessiva densità abitativa. Non è un caso, come si vedrà, che i registi “intellettuali”, critici nei confronti delle recenti edificazioni, prediligano le inquadrature delle facciate, facilmente attaccabili per il loro aspetto uniforme e monotono, a fronte degli interni degli alloggi che costituivano agli

⁴⁸⁴ Non a caso, la fuga finale dei protagonisti sarà diretta verso la campagna nei pressi di Tours che, assicura Lucky (Maurice Caffarelli), «non è come qui». Bisogna dire che in realtà i *grands ensembles* erano talvolta circondati da spazi verdi: si veda su questo aspetto il paragrafo dedicato a *L’amour existe*.

⁴⁸⁵ Non solo nei film che analizzerò qui o in altri già citati quali *Les moutons de Panurge* e *Colpo grosso al casinò*, ma anche nei romanzi (*I bambini del secolo*) o nei documentari cinematografici e televisivi (cfr. ad esempio Camille Canteux, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit.). Si trattava evidentemente di uno stereotipo assai diffuso, supportato da inchieste e saggi dell’epoca: si veda in proposito l’inchiesta di Paul Clerc, secondo la quale il rumore risulta uno dei maggiori inconvenienti della vita nei *grands ensembles*: Paul Clerc, *Grands ensembles banlieues nouvelles...*, cit. p.205. Oppure, l’insistenza sulla necessità dell’insonorizzazione in René Kâes, *Vivre dans les grands ensembles*, cit., in particolare pp.70-71, e in Pierre-Henry Chombart de Lauwe, *Des hommes et des villes*, cit.

⁴⁸⁶ Ma anche romanzi: si pensi ad esempio all’immagine ricorrente, nel già citato *I bambini del secolo*, delle finestre del complesso che a poco a poco si spengono, permettendo a Jo di godere l’agognata pace notturna. Vale anche per i documentari cinematografici e televisivi dedicati a Sarcelles: cfr. ancora Camille Canteux, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p.352.

occhi degli abitanti il pregio dei *grands ensembles*, per via della maggiore ampiezza e il maggior numero di stanze, in molti casi, rispetto alle sistemazioni precedenti⁴⁸⁷, e soprattutto dei maggiori *comfort* come il bagno interno e il riscaldamento centralizzato⁴⁸⁸.

Si noterà del resto come quand'anche personaggi di finzione o reali inquilini dei *grands ensembles* (nel caso del *cinéma-vérité*) esprimano nei film soddisfazione per la propria sistemazione, la loro voce venga sistematicamente esautorata in modi diversi. Svalutando ad esempio la lucidità e dunque la credibilità del personaggio in altre sequenze (*La millième fenêtre*), oppure facendolo esprimere attraverso il linguaggio della pubblicità al fine di evidenziare come il suo pensiero ne sia influenzato (*Una donna sposata*), o ancora illustrandone le precedenti, miserevoli condizioni di vita per sminuire il valore del suo attuale appagamento (*Le Joli mai*)⁴⁸⁹.

Tornando al motivo della finestra, bisogna rilevare come esso divenga spesso un emblema, nelle espressioni artistiche, della più ampia relazione che si instaura tra soggetto e mondo⁴⁹⁰. Nel caso dei *grands ensembles*, la ripetitività di tale motivo architettonico evoca la massificazione e la spersonalizzazione: le abitazioni, come le abitudini di consumo, sono ormai standardizzate, non esprimono più una personalità individuale. La forma geometrica della finestra e le sue piccole dimensioni suggeriscono inoltre una sensazione di imprigionamento, che porta sovente a parlare per i *grands ensembles* di «universo concentrazionario». La finestra non è più un teatro di osservazione, dal quale i personaggi de «La finestra d'angolo del cugino» di E.T.A. Hoffmann o «L'uomo della folla» di Edgar Allan Poe – antenati del *flâneur* - guardano verso l'esterno⁴⁹¹, bensì, in un capovolgimento del punto di vista, diventa essa stessa meta di uno sguardo giudice. Gli abitanti dei nuovi complessi sono vittime di una segregazione sociale nei loro appartamenti-cellule e, in senso lato, nelle lontane *banlieues* di Parigi. Tanto quanto alla descrizione del centro viene associato il continuo movimento dei personaggi, segno di libertà e forma di espressione del singolo, alle periferie dei *grands ensembles* si collega come vedremo un'idea di staticità forzata, prigionia collettiva, eclissi dell'individuo.

⁴⁸⁷ Bisogna comunque ricordare che in alcuni casi anche gli alloggi dei *grands ensembles* presentavano problemi di sovrappopolamento: cfr. ad esempio Pierre-Henry Chombart de Lauwe, *Des hommes et des villes*, cit., pp.138-140.

⁴⁸⁸ Curiosamente, Camille Canteux constatata la stessa tendenza a non mostrare gli interni degli alloggi anche nei film elogiati nei confronti del *grand ensemble* di Sarcelles: gli alloggi erano infatti costantemente lodati dalla voce over ma non direttamente inquadrati. Cfr. Camille Canteux, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p.349.

⁴⁸⁹ La medesima tendenza a giustificare le opinioni favorevoli espresse dagli abitanti dei *grands ensembles* sui loro alloggi in base alla carenza delle sistemazioni precedenti si riscontra di frequente. Un caso emblematico è quello del già citato documentario televisivo *Bâtir pour les hommes*: la voce over, un attimo prima di dare la parola agli abitanti, afferma perentoriamente che essi vivono nei *grands ensembles* da troppo poco tempo per poter portare dei «giudizi profondi», considerando anche le situazioni difficili in cui si trovavano precedentemente.

⁴⁹⁰ Alcuni spunti per una riflessione generale sui significati del motivo della finestra provengono dai seminari di dottorato organizzati dal Prof. Antonio Costa presso lo I.U.A.V. di Venezia.

⁴⁹¹ Notevoli sono le differenze fra queste due figure (il paralitico che osserva dalla finestra della propria abitazione, un punto di vista rialzato, e l'uomo seduto al caffè che guarda la folla dal vetro, per poi immergersi), anche rispetto a quello che sarà il *flâneur*, come spiega ampiamente Walter Benjamin: si veda ad esempio *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus...*, cit., pp.104-109.

Per seguire il passaggio dal centro alla periferia, dalla libertà di movimento alla prigionia, dall'apertura sociale alla chiusura dell'interno domestico, riflettiamo innanzitutto su un film emblematico: *La Belle Vie* di Robert Enrico.

Dal Quartiere Latino al *grand ensemble* : *La Belle Vie* (1964) di Robert Enrico

A proposito del primo “vero” lungometraggio⁴⁹² di Robert Enrico⁴⁹³, René Prédal – critico, come altri, nei riguardi delle successive pellicole “commerciali” del regista – sostiene che «*La Belle Vie* è, sociologicamente parlando, uno dei film più giusti e coraggiosi dell'inizio degli anni Sessanta»⁴⁹⁴.

Tale affermazione mi pare ampiamente condivisibile. In primo luogo, si può constatare che un passato e un presente apparentemente rimossi da molti film della Nouvelle Vague sembrano qui riemergere : da un lato l'Olocausto (o potremmo dire ad un livello più ampio, il conflitto mondiale)⁴⁹⁵, richiamato dalla proiezione di un documentario su Auschwitz cui i protagonisti assistono al cinema; dall'altro, assai più marcatamente, la guerra in Algeria, affrontata attraverso i suoi riflessi sulla vita quotidiana di un reduce. Non si tratta di fare i conti con i traumi subiti durante le operazioni militari (come in *Muriel*), né di dedicarsi alla militanza politica (come quella, ricca di ambiguità, del *Petit soldat* di Godard, 1960)⁴⁹⁶ : le conseguenze del conflitto si riverberano in modo inatteso su numerosi aspetti della vita di Frédéric (Frédéric de Pasquale), dal lungo periodo di disoccupazione che lo attende al ritorno in Francia, ai piccoli disagi quotidiani causati dai controlli di polizia o dalle manifestazioni pacifiste.

Nel lungometraggio di Enrico rientrano così di prepotenza la collettività e la storia, due grandi “escluse” dal cinema della Nouvelle Vague secondo una famosa inchiesta contemporanea, realizzata sotto l'egida di Edgar Morin⁴⁹⁷. Tale posizione andrebbe rivista, ad ogni modo, alla luce

⁴⁹² Il precedente *Au coeur de la vie* (1964) non era stato infatti concepito in quanto tale, ma nasceva dalla giustapposizione di tre cortometraggi tratti dalle novelle di Ambroise Bierce, di cui il più famoso (*La rivière du hibou*) era stato realizzato in precedenza e distribuito autonomamente. Cfr. Catherine Berthé-Gaffier, *Chickamauga: une fable pleine de bruit e t de fureur*, in Anthony Fiant, Roxane Hamery (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968* (2)..., cit., pp.61-71.

⁴⁹³ Il nome del regista compare nella lista di esordienti in «Cahiers du cinéma» n.138, dicembre 1962, p.67. Gérard Langlois, che inserisce *La belle vie* nella sua selezione di 100 pellicole della Nouvelle Vague, parla per esso di «apporto indiretto alla Nouvelle Vague» : Gérard Langlois, *La Nouvelle Vague en 100 films (1958-1968)*, cit.

⁴⁹⁴ René Prédal, *50 ans de cinéma français*, cit., p.266.

⁴⁹⁵ Il passato della seconda guerra mondiale è tuttavia ampiamente presente com'è noto nelle pellicole di Resnais, ma anche in altre opere quali *La dénonciation* di Doniol-Valcroze o *Una donna sposata* di Godard.

⁴⁹⁶ Altri due film di registi gravitanti intorno alla Nouvelle Vague che affrontarono direttamente il tema del terrorismo dell'OAS furono il già citato *La dénonciation*, e *Le combat dans l'île* di Alain Cavalier. Partono per l'Algeria i personaggi di diversi film della Nouvelle Vague, come *Desideri nel sole*, *Cléo dalle 5 alle 7* e *Les parapluies de Cherbourg*.

⁴⁹⁷ Claude Bremond, Évelyne Sullerot, Simone Berton, *Les héros des films dits «de la Nouvelle Vague»*, in «Communications» n.1, 1961, pp.142-177.

di studi recenti che interpretano alcuni aspetti dei film della Nouvelle Vague, quali l'enfasi sul tema della memoria e la costruzione di finzioni complesse (disseminate ad esempio di false piste, o prive di conclusioni soddisfacenti), come spie di una necessità - ancora non del tutto appagabile - di confrontarsi al passato della guerra mondiale. L'insistenza su una sorta di «impossibilità di ricordare» il conflitto vorrebbe anche costituire un avvertimento rispetto al pericolo di ripetere i medesimi errori nella contemporaneità, ad esempio con la guerra in Algeria⁴⁹⁸: sulla scorta di tale interpretazione si potrebbe dunque leggere il già citato riferimento all'Olocausto de *La Belle Vie*. Al di là di queste riflessioni generali, ricordiamo come la volontà di confrontarsi all'attualità nel film di Enrico sia resa ancor più esplicita dall'uso di numerose immagini provenienti da *réportages* (già a partire dai titoli di testa); esse testimoniano non solo i fatti di Algeria, ma anche episodi avvenuti in altri stati e connessi all'espressione del dissenso, dalle manifestazioni represses nel sangue in Africa e in Cina alle proteste londinesi contro gli esperimenti nucleari.

La dialettica fra individuo e collettività instaurata all'interno del film si riverbera anche sulla configurazione dello spazio cittadino, che cambia notevolmente nel corso dello sviluppo narrativo. Cominciamo dall'inizio. Dopo i titoli di testa su cui scorrono immagini documentarie di guerra, vediamo Frédéric in treno che, appena congedato dall'Algeria, sta tornando a Parigi. Dopo un banale scambio di battute con il controllore della vettura, abbiamo accesso alla soggettività di Frédéric, la cui voce over ci guida lungo una successione di inquadrature volte a dipingere la città come egli la ricorda, come si aspetta di trovarla al proprio ritorno. Ha così inizio una sequenza della durata di ben otto minuti che racchiude in qualche modo la quintessenza della Parigi "Nouvelle Vague", convocando numerosi tratti delle pellicole degli *auteurs* portati tutti, potremmo dire, ad un livello paradigmatico.

Innanzitutto, la soggettività marcata attraverso la quale si appropria la città: lo spettatore è condotto ad un'assoluta empatia con lo spazio urbano, che ha l'impressione di vivere con gli occhi e le emozioni del personaggio stesso. Il punto di vista del protagonista ci guida infatti nell'esplorazione dello spazio attraverso la voce over, procedimento caratteristico della Nouvelle Vague. Le inquadrature sono soggettive: tendiamo a interpretarle sin da subito in questo modo per il contesto narrativo (stiamo condividendo le fantasticherie del protagonista sul proprio ritorno) e l'uso della m.d.p. a mano in movimento, ad altezza d'uomo o leggermente più alta. Esse si confermano come tali quando, da un certo momento in poi, numerosi personaggi cominciano a rivolgersi alla m.d.p. dialogando con Frédéric, quasi ad esplicitare senza possibili equivoci la soggettività - in altri casi non altrettanto evidente - dello sguardo posato sullo spazio urbano dal cinema della Nouvelle

⁴⁹⁸ Queste sono le tesi sostenute da Lynn A. Higgins in *New Novel, New Wave, New Politics. Fiction and the Representation of History in the Postwar France*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1996. Per il riferimento all'Algeria, in particolare, si vedano le pp.103-104.

Vague. I luoghi selezionati costruiscono una geografia del tutto personale: la zona in cui vive il protagonista, le stradine quotidianamente percorse, i locali e negozi abitualmente frequentati, tanto che baristi e commessi rivolgono la parola a Frédéric con molta familiarità.

In secondo luogo, la ristrettezza di confini dell'area attraversata dalle fantasie del protagonista, definibile nei termini di quartiere: la prima parola pronunciata dalla voce over, non a caso, è proprio questa, che precede anche l'indicazione del nome stesso della città («*Le quartier... Mon quartier... Quelle chance j'ai d'habiter à Paris!*»). Neanche a dirlo, si tratta ovviamente del Quartiere Latino, e Frédéric abita in una *chambre de bonne* al sesto piano con vista sui tetti della capitale.

L'inserimento di punti di riferimento topografici è costante e accurata, sia per mezzo della voce over che nomina scrupolosamente strade e locali, sia tramite le consuete inquadrature di cartelli stradali e insegne, sia attraverso la comparsa di monumenti e siti ampiamente riconoscibili (da Notre-Dame a St.Séverin, dal solito Luxembourg al Théâtre de la Huchette). L'iconografia è esemplarmente limitata ai luoghi dello svago, meglio se culturale: ai monumenti e alle stradine strette del Quartiere Latino che appaiono nella prima parte della sequenza, osservati di giorno, segue una serie di piani notturni sul Boulevard St.Michel che, sostiene la voce over, è una sorta di «Broadway». Vediamo così le sagre allestite per il Quattordici luglio, una serie di caffè e negozi aperti la sera, locali notturni sovente nominati, e infine il Théâtre de la Huchette (esso stesso chiamato con il proprio nome dalla voce over); alcune inquadrature ci mostrano anche dall'interno del teatro il celeberrimo spettacolo, già allora proposto da anni, *La cantatrice calva* di Ionesco. Non si nomina, né si osserva, alcun luogo che Frédéric possa associare ad un'attività lavorativa. Nella sezione finale, assistiamo ad una curiosa fantasticheria di Frédéric che immagina una sequenza da cinema burlesco che si svolge nelle stradine intorno al Théâtre de la Huchette, mentre la sua voce ricorda che «*La Huchette c'est une ville de piétons, on se croirait au temps du cinéma muet. C'est le monde de Charlot: comme il aimerait ce quartier, Charlot*»⁴⁹⁹. Si rivendica così la dimensione d'altri tempi del quartiere, riproponendo quella consueta oscillazione, caratteristica del cinema della Nouvelle Vague, tra la volontà di mostrare l'attualità della città, il manifestarsi dei nuovi costumi della gioventù (nei locali notturni, ad esempio) e invece il desiderio di tracciare delle eredità (letterarie, cinematografiche, etc.). Il modello burlesco verrà del resto riproposto in alcune sequenze del film, forse un po' dissonanti rispetto al tono generale: si pensi ad esempio al segmento in cui Frédéric accompagna i turisti.

Ad ogni modo, se la sezione finale della sequenza si presenta esplicitamente quale ricostruzione fantastica, la parte precedente, girata in esterni e interni reali spesso affollati, produce la consueta

⁴⁹⁹ «La Huchette è una città di pedoni, ci si crederebbe ai tempi del cinema muto. È il mondo di Charlot: come amerebbe questo quartiere, Charlot».

commistione tra documentario e finzione così frequente nel cinema della Nouvelle Vague. Si alternano da un lato una volontà saggistica (rohmeriana) di descrizione “oggettiva” dei luoghi, dall’altro le classiche strizzatine d’occhio allo spettatore parigino, in grado di riconoscere locali e strade nel dettaglio (perché messo nelle condizioni di farlo attraverso la disseminazione di punti di riferimento).

I monumenti si vedono, come si è detto, ma vengono osservati rapidamente, con distrazione, come luoghi amati ma familiari, quotidiani: elemento tipico già rilevato a proposito della Nouvelle Vague. Un’altra caratteristica fondamentale è il movimento costante delle inquadrature, panoramiche e carrelli molto brevi che cambiano continuamente direzione (da destra a sinistra e viceversa): l’impressione è quella dello spostamento continuo dello sguardo, abbandonato a una modalità *flâneuse*, che porta alle continue interruzioni dei movimenti di macchina (che non diventano mai ampi), ma che al contempo impedisce l’arresto contemplativo. La sequenza assume così un andamento giubilatorio, che trasmette una sensazione di libertà profonda, accentuata dalla facilità della m.d.p. nel passare dagli interni agli esterni di locali e negozi: vi è una sorta di permeabilità fra interno ed esterno, caratteristica dell’esperienza del *flâneur*, per il quale la strada è diventata un interno dalla connotazione familiare⁵⁰⁰.

Nella memoria di Frédéric, come si è evidenziato, è in definitiva depositata la più classica delle Parigi “Nouvelle Vague”, attraversata euforicamente nei pochi metri quadrati che separano i gioielli architettonici dell’Ile de la Cité dalla vivacità sociale e culturale del Quartiere Latino.

Al ritorno dall’esperienza traumatica della guerra, però, il giovane uomo si trova improvvisamente di fronte ai problemi di un adulto, dalla ricerca del lavoro alle difficoltà del matrimonio e della costituzione di una famiglia. Anche la città che egli ritrova è cambiata : se ai suoi ricordi apparteneva una Parigi simile a quella degli studenti rohmeriani, la capitale francese non sembra ora più immune dai traumi della storia, evocati dalla continua presenza dei militari o dalle immagini dei danni causati dai manifestanti. Segni inquietanti fanno la loro comparsa nella vita quotidiana di Frédéric, i cui percorsi prima liberi e spensierati all’interno del Quartiere Latino sono ora interrotti da frequenti controlli polizieschi. Rileggiamo un passo da *Le cose* di Perec a proposito di quel periodo:

Fu un’epoca triste e violenta (...). Drappelli di guardie mobili con tanto di caschi e moschetto imbracciato, vestiti di incerato nero e scarponi, facevano lentamente la ronda lungo il boulevard Sebastopol.

Siccome nella parte posteriore delle loro automobili giacevano spesso vecchi numeri di giornale che taluni cervelli permalosi – tutto portava a crederlo - avrebbero considerati disfattisti, sovversivi, o semplicemente liberali (...) capitava

⁵⁰⁰ Sulla strada come «stanza», cfr. ad esempio le osservazioni dedicate al *flâneur* in Walter Benjamin, *Opere complete di Walter Benjamin*, vol.9. *I passages di Parigi*, cit., pp.465-509.

che perfino Jérôme, Sylvie o i loro amici provassero timori furtivi e nutrissero fantasmi inquietanti: erano seguiti, spiati, prendevano nota della loro targa, tendevano loro un tranello: cinque legionari avvinazzati sarebbero piombati loro addosso e li avrebbero lasciati come morti sul selciato umido, a un tetro angolo di strada, in un quartiere malfamato... Questa irruzione del martirio nella loro vita quotidiana, che a volte diventava ossessiva e che, pareva loro, era tipica di un certo atteggiamento collettivo, conferiva ai giorni, agli eventi, ai pensieri una particolare sfumatura. Immagini di sangue, di esplosione, di violenza, di terrore, li accompagnavano di continuo. (...) E per tutto l'inverno, man mano che si avvicinavano all'armistizio, fantasticarono della primavera successiva, delle vacanze future, dell'anno dopo, quando, come dicevano i giornali, le passioni fratricide si sarebbero placate, quando di nuovo sarebbe stato possibile bighellonare [*flâner*], passeggiare nella notte, il cuore tranquillo, il corpo sano e salvo⁵⁰¹.

La dimensione prettamente individuale che caratterizza i rapporti intrattenuti dai protagonisti delle pellicole della Nouvelle Vague con il territorio parigino si trova così, nel caso di Frédéric, a incrinarsi improvvisamente.

La trasformazione della città da spazio soggettivo a spazio collettivo, vissuta con sofferenza, può essere letta in filigrana anche attraverso il rapporto del protagonista con la folla che abita la metropoli. Se durante i festeggiamenti del Quattordici luglio, infatti, all'inizio del film, Frédéric si destreggia abilmente tra la gente e riesce persino nell'ardua impresa di trovare la fidanzata, successivamente, nella sequenza in cui la ragazza fugge dopo avergli rivelato di essere incinta, sarà proprio la folla a impedirgli di raggiungerla⁵⁰².

Fra i temi della contemporaneità che fanno la loro comparsa ne *La Belle Vie*, c'è anche quello della *crise du logement*, che riguardava da vicino i giovani dell'epoca⁵⁰³. Si tratta di una questione che emerge raramente nei film della Nouvelle Vague: la ragione si potrebbe indicare nel fatto che, quando non siano ambientate nel "bel mondo" del XVI^o *arrondissement*, queste pellicole tendono ad avere per protagonisti degli studenti; i problemi di alloggio si manifestano dunque nella sola necessità di convivere con altri ragazzi, in spazi ristretti⁵⁰⁴. Raramente si parla di giovani coppie, destinate a risentire maggiormente della *crise du logement*: un'eccezione è costituita ad esempio da *Gare du Nord*, di cui si è già parlato ampiamente. A proposito del cortometraggio di Rouch, sarà interessante rilevare come la polarizzazione che vi si è riscontrata tra casa (la culla del mito contemporaneo della «coppia» e del «*bonheur*» domestico) e strada (luogo di libertà, incontri,

⁵⁰¹ Georges Perec, *Le cose...*, cit., pp.59-60.

⁵⁰² La figura della folla che divide una coppia di amanti è ricorrente nel cinema francese di questi anni (si pensi a *Hiroshima mon amour*): citazione volontaria, o ricordo inconscio, del modello rosselliniano di *Viaggio in Italia*?

⁵⁰³ Anche se consultando la famosa inchiesta di Françoise Giroud *La nouvelle vague*, si riscontrano dei dati contraddittori, che emergono in risposta a differenti domande. Ad esempio, solo il 4% dei giovani intervistati considera il *logement* come «il problema nazionale n.1 dei francesi», ma ben l'86% dice che è «quello che va male in Francia». Cfr. Françoise Giroud, *La Nouvelle Vague, portraits de la "jeunesse"*, Gallimard, Paris 1958.

⁵⁰⁴ Si pensi alle piccole stanze in cui vivono gli studenti rohmmeriani, o alle due Brigitte (*Brigitte et Brigitte*) di Moullet. In *Tous les garçons s'appellent Patrick* di Godard, come ha notato giustamente Jean-Pierre Esquenazi, c'è un riferimento esplicito alla *crise du logement*: cfr. Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, cit., p.57.

esperienze) appartenga anche al mondo poetico de *La belle vie*. Tale contrapposizione si ripresenterà, in forme diverse, in alcune opere di registi che avevano fatto parte della Nouvelle Vague, qualche anno dopo però rispetto alla stagione che ci interessa - forse anche a causa della crescita anagrafica degli *auteurs* (almeno nel caso di Truffaut). Particolarmente emblematici in questo senso sono infatti due film del 1970: il già ricordato *L'amore il pomeriggio* di Rohmer, e *Non drammatizziamo... è solo questione di corna (Domicile conjugal)* di Truffaut. In questa pellicola, il cineasta tende ad abbandonare le strade di Parigi - attraversate con entusiasmo nei film precedenti da un più giovane Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) - per concentrarsi soprattutto sul cortile dell'abitazione in cui il protagonista vive con la moglie: proprio quel *Domicile conjugal* che significativamente dà il titolo al film.

Torniamo però a *La belle vie* e alla *crise du logement*. Futuro padre di famiglia, Frédéric si trova costretto ad abbandonare l'amata *chambre de bonne* del Quartiere Latino, per cercare una sistemazione più confortevole. Le abitazioni in centro costano troppo: la soluzione è suggerita dalla visita all'appartamento di un'amica modella. La donna vive infatti in un *grand ensemble*: si lamenta delle pareti sottili e della penetrazione dei rumori, di cui però si soffre solo in orari serali, poiché durante il giorno - come spesso avviene nelle città-dormitorio - non c'è nessuno. Un'inquadratura dell'esterno dell'edificio presenta il consueto, uniforme allineamento di finestre, e chiude la sequenza. Successivamente, scopriremo che il protagonista ha acquistato l'appartamento dell'amica: durante la festa con gli amici organizzata per inaugurare il nuovo alloggio, essi regalano a Frédéric un poster di Notre-Dame - che egli vedeva, ci aveva avvisato la voce over nella prima sequenza, dalla finestra della vecchia *chambre de bonne*; su un'inquadratura del poster si termina la sequenza, a sottolineare il doloroso cambiamento nella vita del giovane. Alle brevi inquadrature in movimento che caratterizzavano i ricordi parigini del protagonista, per il quale la cattedrale rappresentava un luogo di vita fugacemente accarezzato da uno sguardo mobile, si sostituisce ora un'immagine statica, fissata per sempre, un *cliché* fotografico non dissimile da quello che ammirerebbe un turista.

Un film politico: *La millième fenêtre* (1960) di Robert Ménégos

Il nome di Robert Ménégos rientra fra quelli dei documentaristi del Groupe des Trente che, passando al lungometraggio di finzione, non hanno realizzato opere particolarmente originali sul piano narrativo - come ad esempio un Alain Resnais - nè innovative dal punto di vista

produttivo⁵⁰⁵. Già autore nei primi anni Cinquanta di due cortometraggi prodotti dal Partito Comunista, di cui uno, *Vivent les dockers* (1951), incorso nella censura⁵⁰⁶, Ménégoz può essere considerato a buon diritto una sorta di inventore del film militante *ante litteram*⁵⁰⁷. Dopo un primo lungometraggio realizzato in Cina (*Derrière la grande muraille*), con il suo secondo film, *La millième fenêtre*, assai lontano dalle pellicole della Nouvelle Vague per stile – molto tradizionale –, temi e scelta degli interpreti⁵⁰⁸, Ménégoz conferma la propria vocazione di regista impegnato e realizza “a caldo” una pellicola di denuncia contro i neonati *grands ensembles*.

Il film racconta le vicende dell’anziano Monsieur Vallin (Pierre Fresnay), che rifiuta di vendere il proprio «*taudis*» (tugurio), una catapecchia in pessime condizioni che riveste un notevole interesse agli occhi di una società costruttrice di *grands ensembles*: si trova infatti su un terreno situato nel mezzo di alcuni nuovi complessi, il luogo ideale per l’edificazione di un «centro sociale» a beneficio degli abitanti. Vallin resiste, pur privato della visione del sole a causa dell’altezza degli edifici che circondano la sua casa, pur guardato con astio dalle mille finestre dei palazzi, in una disperata quanto inutile lotta per salvaguardare il passato a fronte dei cambiamenti incalzanti che egli disprezza profondamente.

Il lungometraggio ripropone così una serie di argomenti, pro e contro le nuove strutture, abitualmente utilizzati nei diversi media da sostenitori e detrattori. Nella sequenza all’interno dell’agenzia immobiliare, ad esempio, le parole del venditore esaltano la calma del sito, il *comfort* degli appartamenti, la frequenza dei collegamenti con Parigi, nonché la prossima disponibilità di una serie di servizi (asilo, biblioteca etc.) che dovrebbero trovarsi all’interno del futuro «centro sociale».

Le critiche, invece, riguardano come sempre le dimensioni eccessive, la desolante uniformità delle architetture, l’aspetto «concentrazionario» ma anche i limiti dello stile di vita che si genera nelle *cités*. La prima inquadratura che Ménégoz dedica alla facciata del *grand ensemble*, con il suo infinito numero di finestre, è una soggettiva psicologica di un padre di famiglia appena trasferito: si tratta di un movimento di macchina orizzontale che a un certo punto traballa verso l’alto e poi nuovamente verso il basso, evocando la sensazione di mancamento provata dall’uomo ed evitando di includere nel piano i contorni dell’edificio (quelli laterali o quello superiore), “limiti” che

⁵⁰⁵ Lo rilevava già “a caldo” Jacques Siclier, in *Nouvelle Vague?*, cit., p.76. I «Cahiers du cinéma» criticano, dal canto loro, lo stemperarsi delle posizioni politiche di Ménégoz («le ingiurie del tempo, si direbbe, hanno fatto virare questo rosso ardente in rosa tenero»...) nel passaggio dal corto al lungometraggio: «Cahiers du cinéma» n.138, dicembre 1962, p.76.

⁵⁰⁶ Il cortometraggio è dedicato agli scioperi dei lavoratori portuali nel 1950. L’altro corto è *La Commune de Paris* (1950), ricostruzione delle vicende storiche della Comune di Parigi.

⁵⁰⁷ René Prédal, *50 ans de cinéma français*, cit., p.31.

⁵⁰⁸ Si pensi alla presenza, nel ruolo di protagonista, di un attore della “vecchia generazione” quale Pierre Fresnay, interprete di film quali *La grande illusione* (*La grande illusion*, 1937) di Renoir, *Il corvo* (*Le corbeau*, 1943) di Clouzot e, prima ancora, della cosiddetta «trilogia marsigliese» tratta da Pagnol.

attenuerebbero l'impressione angosciante che la struttura sia immensa. Un segmento narrativo è dedicato proprio allo spaesamento della famiglia di nuovi arrivati, che si manifesta in diverse forme tra cui la perplessità di fronte ai codici alfanumerici che indicano gli appartamenti (e che ricordano l'inquadratura de *L'amour existe*, su cui torneremo, sulle infinite caselle di posta numerate): nei *grands ensembles*, sembrano dire Ménégoz e Pialat, si è destinati a diventare un numero. La madre di famiglia, preoccupata del prevedibile svuotamento della *cit * durante le ore lavorative, esprime subito il timore di annoiarsi durante la giornata: proprio quel che accade anche alla protagonista di *Les moutons de Panurge*⁵⁰⁹. Monsieur Vallin, il principale detrattore dei *grands ensembles* nel film, sottolinea dal canto proprio la permeabilit  delle pareti ai rumori, e impiega in momenti diversi gli epiteti di «*caserne*» (caserma) e «*ville-dortoir*» (citt -dormitorio). Nel suo appello finale agli abitanti del complesso, egli condanna la solitudine caratteristica della vita dei *grands ensembles* e, pi  in generale, la distruzione del passato che si sta incoscientemente perpetrando (su questo torneremo a brevissimo).

Il motivo della finestra, immagine-simbolo dalla connotazione fortemente negativa, assume un particolare rilievo figurativo all'interno del lungometraggio, al punto da determinarne il titolo. Al di l  della prima inquadratura dedicata all'edificio, che abbiamo gi  ricordato, ve ne sono numerosissime che pongono l'accento su tale motivo, con soluzioni differenti. Talvolta esse assumono una funzione narrativa (il voyerista che osserva i vicini con un binocolo), altre volte appaiono pi  "gratuite" e alla ricerca di effetti originali (la visione deformata di innumerevoli finestre attraverso la boccia d'acqua del pesce del protagonista).

I personaggi degli abitanti dei *grands ensembles* si fanno portavoce, nel film, di quella soddisfazione per il proprio alloggio che sembra come si   detto trapelare da numerose inchieste dell'epoca; tuttavia, la loro voce   sin da subito esautorata: vengono infatti dipinti con paternalistica ironia quali individui incapaci di pensare in modo autonomo, vittime di condizionamenti di massa e pronti a cambiare opinione con facilit . Essi cercano con ogni mezzo di cacciare Vallin, che qualificano con lo stesso aggettivo destinato alla catapecchia, un termine che all'epoca andava per la maggiore: «*insalubre*». Per convincerlo ad abbandonare la casa, provano fra le altre cose a fargli apprezzare le comodit  di un alloggio moderno, quello che manca nel «tugurio» dell'uomo, e che loro probabilmente considerano tra i principali vantaggi delle proprie abitazioni. C'  da dire, in proposito, che Ménégoz compie (come Marker ne *Le joli mai*) una scelta precisa nel non mostrare l'interno degli appartamenti del *grand ensemble*, fermandosi all'aspetto desolante delle facciate o,

⁵⁰⁹ L'idea che le donne soffrissero in modo particolare della vita nelle cosiddette «citt -dormitorio» era assai diffusa: lo testimoniano i saggi sociologici dell'epoca (cfr. lo spazio dato a questo aspetto nella conclusione di Ren  K es, *Vivre dans les grands ensembles*, cit., pp.306-307) ma anche i documentari cinematografici e televisivi: cfr. Camille Canteux, *Sarcelles, ville r v e, ville introuvable*, cit., p.350.

al massimo, allo spaesante ingresso di uno dei condomini, nel quale ai nuovi arrivati risulta difficile orientarsi.

Fra coloro che esprimono un parere positivo sui *grands ensembles*, la sola figura “credibile” è quella dell’architetto (Jean-Louis Trintignant), rappresentato come un idealista mosso da buona fede, che esalta i nuovi edifici sottolineando come essi fossero destinati ad ospitare persone prive di alloggio a causa della *crise du logement*. Come si è già accennato a proposito di *Le Joli Mai*, i detrattori dei *grands ensembles* (quali Ménégoz) tendono spesso a sminuire i pareri positivi espressi su di essi attribuendone l’origine al confronto – dagli esiti scontati – appunto con la precedente *crise du logement*. L’architetto, ad ogni modo, si troverà infine a sposare la causa di Vallin, sanzionando definitivamente la bontà del suo punto di vista.

Osserviamo infine, anticipando l’argomento del prossimo capitolo, come l’intero lungometraggio sia pervaso dalla sensazione di assistere a un passaggio epocale. Se ne fa carico in particolare il personaggio di Vallin, accusato dagli abitanti dell’*ensemble* di essere un uomo che, da solo, cerca di arrestare il progresso: egli stesso si definisce il «*représentant d’une espèce en voie de disparition*»⁵¹⁰ e afferma, a proposito dei cambiamenti in atto, che si sta cancellando il passato in un colpo solo e che nessuno si ricorderà più di nulla; la casa che è costretto ad abbandonare, al centro della controversia narrata dal film, era del resto quella in cui avevano vissuto il padre e il nonno. La costruzione dei *grands ensembles* al posto delle vecchie catapecchie diventa insomma l’emblema dell’affermazione violenta di un mondo nuovo, destinato a inabissare qualsiasi residuo del precedente: la pellicola sposa così, sovente, i toni di quell’«estetica del rimpianto» cui abbiamo accennato nei capitoli precedenti. Il “nuovo” rifiutato da Vallin assume peraltro dei tratti ben precisi, quelli della nascente società dei consumi: «*on a réussi à leur faire croire que le bonheur c’est le frigidaire, l’automobile, la télévision*»⁵¹¹, afferma l’uomo; la televisione viene nominata assai di frequente nei dialoghi, evidenziandone il ruolo essenziale nella vita degli abitanti degli H.L.M.⁵¹², e più volte si inquadra il negozio di televisori del complesso. La pellicola di Ménégoz stabilisce dunque con chiarezza un legame fra i mutamenti urbanistici e l’avvento della società dei consumi, lamentando la nascita di un “uomo nuovo” che desidera solo un alloggio moderno per accumularvi i propri elettrodomestici.

La pervasività della retorica del «rinnovamento»⁵¹³ e la conseguente diffusione di un atteggiamento di rifiuto acritico nei confronti del passato, qui espresso dagli abitanti degli H.L.M., costituiscono

⁵¹⁰ «Rappresentante di una specie in via di sparizione».

⁵¹¹ «Si è riusciti a far credere loro che la felicità è il frigorifero, l’automobile, la televisione».

⁵¹² Statistiche di qualche anno dopo, 1965, documentano come ben il 70% degli abitanti dei *grands ensembles* possedesse una televisione, a fronte di una media nazionale che si assestava al 42%: cfr. Paul Clerc, *Grands ensembles banlieues nouvelles...*, cit., p.401.

⁵¹³ Sulla retorica del «rinnovamento», cfr. nota 205.

così il soggetto del film, attraverso la figura di un “martire” della modernità, al contempo vittima e ultimo testimone di un mondo in via di sparizione. I *grands ensembles* vi rivestono dunque la stessa funzione esercitata in molti casi dal cantiere: simboli del “nuovo” urbanistico, che sembra in alcune pellicole non poter sorgere se non a prezzo della distruzione del vecchio, essi diventano gli emblemi più in generale dell’avvento di una nuova società⁵¹⁴, cui molti personaggi si scoprono incapaci di adattarsi - quando non rifiutino, come Vallin, anche solo di provarci.

La periferia come condizione esistenziale: *L’amour existe* (1960) di Maurice Pialat

Una delle più note pellicole dedicate alla *banlieue* parigina negli anni che interessano questo studio è probabilmente il cortometraggio *L’amour existe* (1960), prima realizzazione professionale di Maurice Pialat, già autore di cinque film amatoriali in 16 mm. Trattandosi di un cineasta piuttosto conosciuto, non ci soffermeremo sui rapporti anche molto critici (soprattutto in anni successivi) che egli intrattenne con i registi della Nouvelle Vague⁵¹⁵; limitiamoci a ricordare che *L’amour existe* fu prodotto da Pierre Braunberger e venne distribuito in Francia come *complément de programme* (ossia come corto proiettato in accompagnamento ad un lungometraggio) di *Questa è la mia vita*. *L’amour existe* è stato definito un film inclassificabile: né documentario tradizionale, né “saggio” personale, esso è caratterizzato da una spiazzante imprecisione enunciativa, a causa della continua alternanza fra il commento intimo, legato ai ricordi del regista, e la dimostrazione socio-politica, che non si esime dall’elencare una serie di dati statistici⁵¹⁶. Il titolo stesso racchiude in sé un crudele enigma, non avendo apparentemente attinenza con i contenuti dell’opera: ma Pialat volle ad ogni costo salvaguardarlo, a fronte delle richieste di Braunberger di trasformarlo in un banale *Banlieues de Paris*⁵¹⁷.

Nostalgico, ma al contempo restio ad idealizzare un passato non roseo, Pialat si dimostra duro anche nei riguardi della *banlieue* della propria infanzia e non solo verso quella delle nuove costruzioni di cemento, manifestando una visione estremamente più complessa rispetto alla banale

⁵¹⁴ Alle medesime conclusioni giunge, relativamente all’apparizione del *grand ensemble* di Sarcelles nei già citati film di “vecchia generazione” *Mio figlio* e *Colpo grosso al casinò*, Camille Canteux in *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p.354 e p.359. Nel cinema di finzione, secondo Canteux, questa connotazione è particolarmente percepibile, a fronte invece dei documentari televisivi e dei film istituzionali del corpus da lei considerato.

⁵¹⁵ Per una veloce panoramica, cfr. ad esempio Stéphane Le Roux, *L’amour existe, un film périphérique de Maurice Pialat*, in Dominique Bluher, François Thomas (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968...*, cit., pp.327-340.

⁵¹⁶ Si veda in proposito Stéphane Le Roux, *L’amour existe...*, cit.

⁵¹⁷ Rémi Fontanel, *Le centre et la marge : cadrer l’extérieur. La représentation filmique de la banlieue dans L’amour existe de Maurice Pialat*, in Julie Barillet, François Heitz, Patrick Louguet, Patrick Vienne (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., p.209 n.3.

polarizzazione instaurata dal cinema tradizionale. Al contrario, la mancanza di precisi punti di riferimento spaziali e temporali porta alla costituzione ne *L'amour existe* di una sorta di «flou geografico»⁵¹⁸ in cui la vecchia e la nuova periferia tendono a fondersi, contribuendo a definire una condizione esistenziale di marginalità che trascende dalla storicità dei recenti interventi urbanistici. Dopo una prima parte maggiormente evocativa e impregnata di ricordi, dedicata alle impressioni infantili del cineasta a Courbevoie e quindi alla constatazione dell'esaurimento di quell'immaginario giocoso della *banlieue* legato alle balere sulle rive della Marna, una dissolvenza al nero segna il passaggio a una sezione del film più descrittiva, “oggettiva”, che denuncia le condizioni di vita in periferia. Compaiono inizialmente le sistemazioni privilegiate della *banlieue pavillonnaire* (costituita cioè di *pavillons*, case singole): Pialat non la disegna però in modo idilliaco, stigmatizzando al contrario la limitatezza di orizzonti e di prospettive dei suoi abitanti. Comincia poi una vera e propria requisitoria contro i *grands ensembles*: si succedono infatti numerose inquadrature di complessi, statiche e in rapida successione, che contrastano in modo evidente con i carrelli che ci facevano assaporare i luoghi in modo fortemente “empatico” nella prima parte, più personale e intimistica, del corto. La voce over, intanto, affastella una serie di critiche sull'aspetto di «caserme» dei *grands ensembles*, che costituiscono un «universo concentrazionario»; sulla concezione di fondo di un'urbanistica pensata solo in termini di circolazione delle automobili; sulla cattiva qualità dei materiali usati per la costruzione degli edifici, spesso rovinati già prima della fine dei lavori. Infine, si menzionano curiosamente non le «mille finestre», bensì la quasi totale soppressione delle finestre stesse, dovuta al fatto – secondo la voce over – che non vi sia nulla da vedere, data la tristezza del paesaggio circostante. La finestra si conferma ad ogni modo quale immagine-simbolo della riflessione sui *grands ensembles*; in questo momento ci troviamo di fronte all'unica inquadratura del corto ripresa dall'interno di un alloggio, dedicata ad una donna che sta lavando i piatti e si piega per guardare fuori da una stretta fessura, collocata all'altezza del proprio bacino.

Tale inquadratura trasmette una violenta sensazione di claustrofobia, di prigionia. Lo spazio schiaccia la figura umana: nel quadro entrano sia il soffitto che tre pareti (le due laterali, e quella di fondo), le quali sono prive di vere finestre, poiché vi sono unicamente due strette fessure collocate una al di sopra e una al di sotto dell'altezza dello sguardo della donna (quella da cui ella cerca di guardare). La figura è ripresa di spalle: così non solo non acquista alcuna umanità, poiché non le vediamo il volto, ma soprattutto il senso di “prigionia” è aumentato dal fatto che si trova circondata dalle pareti di fronte a lei, a destra e a sinistra, mentre l'unico spazio relativamente arioso si trova alle sue spalle, cioè da dove arriva lo sguardo della macchina da presa. L'abitazione sembra così

⁵¹⁸ Stéphane Le Roux, *L'amour existe...*, cit.

estremamente piccola e soffocante. Evidentemente quella di Pialat di riprendere i *grands ensembles* solo dall'esterno, dedicando quest'unica inquadratura all'interno di un alloggio, rappresenta una scelta significativa. L'interno degli appartamenti era, si è già detto, ciò che gli abitanti mostravano di apprezzare maggiormente⁵¹⁹, anche per via delle dimensioni sovente più ampie e il numero di stanze maggiore rispetto alle sistemazioni del centro (esattamente al contrario di quel che sembra suggerire Pialat). Inoltre, se la voce over sostiene che non vi è nulla da vedere dalle finestre dei *grands ensembles*, va ricordato per la verità che un vanto di molti complessi – che si rifacevano alle idee di Le Corbusier in merito - era proprio la posizione in siti periferici circondati dal verde, che molti inquilini, sempre secondo le inchieste, sembravano particolarmente gradire⁵²⁰ (si ricordi del resto la sequenza di *Una donna sposata* in cui i protagonisti esaltano le bellezze naturali intorno all'edificio). Ne *L'amour existe* è solo la voce over ad esprimere le proprie opinioni: non viene concessa la parola ad alcun abitante della *banlieue* che non sia il regista stesso. Al di là della denuncia delle condizioni materiali degli alloggi, ad ogni modo, il motivo della finestra assume evidentemente una valenza metaforica più ampia, significando la segregazione simbolica di chi vive in periferia, espressa come vedremo anche attraverso altre forme all'interno del cortometraggio. Altre critiche che Pialat sembra rivolgere ai *grands ensembles* riguardano l'impersonalità di una simile tipologia architettonica, che riduce gli abitanti a “numeri” (l'immagine eloquente di infinite caselle di posta tutte uguali, su ciascuna delle quali è indicato un numero – si arriva al 1224 - e non un nome) e, come di consueto, la penetrazione dei rumori da un alloggio all'altro: una panoramica su un edificio dall'esterno, e successive inquadrature fisse sulle finestre, si accompagnano infatti a rumori di diversa origine.

La voce over delinea inoltre un contesto privo di stimoli per i bambini, costretti a usare giochi «*preconfectionnés*» come gli scivoli posizionati di fronte ai complessi⁵²¹. Se l'idea dei seguaci di Le Corbusier era quella, come si è visto, di dotare le *cités* di tutti i servizi necessari, il risultato sembra essere, dal punto di vista dei detrattori, il chiudersi del ventaglio di possibilità offerto da una reale città in poche e insoddisfacenti soluzioni, destinate a spezzare i contatti con la vivacità della “vera” vita urbana e creare nuove forme di segregazione sociale. La voce over parla infatti di «*parachèvement de la ségrégation des classes et introduction de la ségrégation des ages*»⁵²², quest'ultima in riferimento alla selezione (da parte delle autorità competenti all'assegnazione degli alloggi popolari) di genitori grosso modo coetanei con figli della stessa età, ad accrescere la

⁵¹⁹ Secondo una già citata inchiesta risalente al 1965, a una domanda su quali fossero i vantaggi del vivere in un *grand ensemble* le due risposte più gettonate furono (ciascuna con il 23% di preferenze) da un lato l'interno dell'alloggio, dall'altro il sito in cui era collocato l'edificio: cfr. Paul Clerc, *Grands ensembles banlieues nouvelles...*, cit., p.96.

⁵²⁰ Cfr. nota precedente.

⁵²¹ Un'altra delle critiche più frequentemente rivolte ai *grands ensembles* in quegli anni riguardava proprio la mancanza di strutture per i bambini: cfr. in particolare Pierre-Henry Chombart de Lauwe, *Des hommes et des villes*, cit..

⁵²² «Perfezionamento della segregazione delle classi e introduzione della segregazione delle età».

desolante uniformità sociale di questi luoghi⁵²³. In simili scelte, Pialat legge un disciplinamento di carattere politico: la voce over afferma che la «*ceinture rouge*» (termine con il quale si designavano i sobborghi a maggioranza operaia e di orientamento politico comunista che circondavano Parigi) si sta tingendo di rosa, forse in riferimento all'arrivo in *banlieue* di un gran numero di giovani famiglie.

L'amour existe lascia quindi i *grands ensembles* e ci mostra alcune immagini delle *bidonvilles* di Nanterre, per poi proporre una disamina dei problemi che coinvolgono la periferia parigina in generale: da quello, antico, della mancanza di stimoli culturali (licei, teatri, sale di concerto) allo sviluppo della delinquenza giovanile e alla lontananza dal centro, che costringe gli abitanti della *banlieue* a trascorrere molte ore stipati nei mezzi pubblici. Il cortometraggio si conclude con un tono nuovamente lirico e riflessioni di più ampio respiro sull'arrivo della vecchiaia. Il registro strettamente politico, com'è evidente anche solo da questi brevi cenni, si alterna continuamente a quello esistenziale: la marginalità diventa il simbolo di una condizione umana che contrassegna peraltro l'intera filmografia del regista⁵²⁴.

Anche in questo film, come in molte opere della Nouvelle Vague, il luogo (reale) in cui si effettuano le riprese è fortemente investito a livello emozionale, sia per il personaggio-intermediario (qui, la voce over) che per il regista stesso, che in questo caso coincidono. Come ne *L'Opéra-Mouffe* di Agnès Varda, il luogo viene filtrato attraverso uno sguardo ben preciso: Pialat realizza anch'egli una sorta di «documentario soggettivo», scegliendo tra l'altro di parlare degli spazi della propria infanzia. La medesima tensione che spinge Truffaut a girare nel XVIII° *arrondissement*, Chabrol nella Creuse o Varda alla Pointe Courte conduce Pialat verso Courbevoie; ciò che allontana Pialat da altri cineasti interessati alla *banlieue* quali il contemporaneo Édouard Luntz, è che egli sta realizzando un'«autofiction», «sta già filmando la propria vita, nuda»⁵²⁵. Il protagonismo assoluto del luogo, e l'equazione per cui abitare – fisicamente ed emozionalmente - corrisponde a essere, svelano la parentela del cortometraggio di Pialat con le opere coeve della Nouvelle Vague e il trattamento che esse dedicano agli spazi.

Qualcuno ha sostenuto come paradossalmente *L'amour existe* possa essere considerato un film parigino, nella misura in cui Pialat tende spesso nelle proprie opere a non toccare direttamente un soggetto, ma ad approcciarne i contorni, o meglio i dintorni: sarebbe dunque Parigi il reale soggetto de *L'amour existe*, poiché il regista «dipinge la città dal lato da cui non ci si aspetta, dal lato da cui

⁵²³ L'uniformità sociale dei *grands ensembles*, che finivano spesso per essere abitati da persone tutte appartenenti ad uno stesso ceto, è denunciata ad esempio da Pierre-Henry Chombart de Lauwe, *Des hommes et des villes*, cit..

⁵²⁴ Cfr. Stéphane Le Roux, *L'amour existe...*, cit.

⁵²⁵ Hugo Bélit, *L'amour existe*, in Jacky Evrard, Jacques Kermabon (a cura di), *Une encyclopédie du court métrage français*, cit., p.25.

non la si vede, dal lato da cui la si capisce meglio»⁵²⁶. La pellicola insomma, insistendo sui confini, sul margine, sulla prima frontiera in cui Parigi “non è più”, sembrerebbe svelarci molto su quello che Parigi “è”.

A questo proposito, mi sembra interessante soffermarsi su un aspetto. Una delle marche stilistiche fondamentali del film è stata individuata nei movimenti della macchina da presa, sempre caratterizzati da una “chiusura” finale (i travellings che terminano su un muro, un cartello, una finestra etc...) che sembra segnare l'impossibilità di partire realmente, di allontanarsi dalla *banlieue*. A bloccare la macchina da presa sono talvolta gli stessi mezzi di trasporto (ad esempio nell'inquadratura in cui il treno “taglia la strada” alla cinepresa che vorrebbe guardare al di fuori della finestra), rivelando così l'ipocrisia del loro “falso movimento”; a trasmettere una sensazione di prigionia concorrerebbe anche l'abbondanza di motivi quadrati o quadrettati, quali le finestre degli edifici e le caselle di posta⁵²⁷. Si può a ragion veduta parlare di “falso movimento” poiché gli spostamenti, nel film, sono unicamente finalizzati al raggiungimento del luogo di lavoro e non hanno nulla di liberatorio; al contrario, producono un'ennesima esperienza di prigionia e “chiusura”, costringendo gli abitanti della periferia a trascorrere due, tre, quattro ore al giorno stipati all'interno delle stazioni, dei treni, delle metropolitane. La sola reale possibilità di evasione sembra essere fornita dal cinema: dalle proiezioni pomeridiane del giovedì a Courbevoie che il regista ricorda con malinconia, alla presenza, in passato, dello studio di Méliès a Montreuil, quell'unico luogo di sogno poi demolito («*merveille et plaisir s'en vont, sans bruit*»⁵²⁸, recita tristemente la voce over).

Pialat evoca dunque un'immagine della *banlieue* segnata dall'impossibilità di movimento, dalla stagnazione e dalla prigionia. Ci troviamo esattamente agli antipodi rispetto all'immagine del centro parigino nei film della Nouvelle Vague, un “fazzoletto di terra” dai confini ristretti che viene però costantemente attraversato, producendo una sorta di equazione fra libertà di movimento e libertà *tout court*. Si potrebbe dunque individuare una polarizzazione:

banlieue = staticità/prigionia/uniformità

vs

centro = movimento/libertà/varietà,

⁵²⁶ Rémi Fontanel, *Le centre et la marge...*, cit., pp.217-218.

⁵²⁷ Per l'analisi appena riportata, cfr. *ivi*, pp.213-215.

⁵²⁸ «Meraviglia e piacere se ne vanno, senza rumore».

già riscontrata a proposito, ad esempio, delle apparizioni di Notre-Dame ne *La Belle Vie*, prima luogo percepito in gioioso movimento e poi statico poster-*cliché*, emblema della nuova prigione del protagonista.

Tale dicotomia traduce evidentemente un'angoscia comune: l'abitazione in periferia, lontana dal centro e dotata – nel caso *dei grands ensembles* - di una serie di servizi volti a trattenere gli abitanti *in loco* senza che sia necessario spostarsi a Parigi per soddisfare i propri bisogni, rappresenta una forma di ghettizzazione che nel migliore dei casi origina la noia, l'«ennui», «le principale agent d'érosion des paysages pauvres»⁵²⁹ (così recita il commento over). Essa, come sostiene Jean-Louis Comolli, prende il posto ne *L'amour existe* della tradizionale «erotizzazione» della città⁵³⁰: la stretta connessione esistente fra città e desiderio, indicata fra gli altri da Italo Calvino⁵³¹, sfuma in tensione irrisolta, dolorosa impossibilità, accidiosa indolenza.

I *grands ensembles* rappresentano per Pialat un emblema fra i tanti della condizione esistenziale di marginalità che caratterizza da sempre la vita in periferia *tout court*, senza che si produca l'ingenua idealizzazione delle “vecchie” *banlieues* veicolata dal cinema tradizionale. La critica politica, specifica e puntuale, dell'architettura dei *grands ensembles* che emerge da una pellicola quale *La millième fenêtre*, si accompagna dunque nel cortometraggio di Pialat ad una dimensione esistenziale e soggettiva che permea il rapporto ai luoghi, rendendo l'opera un *entre-deux* fra il registro militante di Ménégoz e quello “privato” dei cineasti della Nouvelle Vague.

La banlieue nel cinema di Jean-Luc Godard: dall'idillio alla segregazione. *Bande à part* (1964) e *Due o tre cose che so di lei* (1967)

Il primo film di Godard che dedica ampio spazio alla *banlieue* parigina⁵³², *Bande à part*, si discosta sensibilmente dall'immagine che emergerà nella successiva produzione del regista: egli vi costruisce infatti, com'è stato affermato, un «discorso mitico sulla *banlieue*», in cui regnano «temi poetici», erigendo una sorta di ideale della periferia che si contrappone nettamente al «reale» di *Due o tre cose che so di lei*⁵³³. Si può dunque individuare anche per quanto riguarda la *banlieue* il prodursi di una cesura simile a quella che segna, nell'opera godardiana della metà degli anni Sessanta, la nascita di nuove forme di configurazione del centro parigino.

⁵²⁹ «Il principale agente d'erosione dei paesaggi poveri».

⁵³⁰ Jean-Louis Comolli, *La ville filmée*, in Gérard Althabe, Jean-Louis Comolli, *Regards sur la ville*, cit., p.26.

⁵³¹ Che vi dedica, com'è noto, una delle «serie» de *Le città invisibili*.

⁵³² Al di là di *Les Carabiniers*.

⁵³³ Jean-Bernard Pouy, *Diverses réflexions sur Bande à part de Jean-Luc Godard, et son discours latent sur une banlieue pratiquement disparue*, in Jean-Louis Robert, Myriam Tsikounas (a cura di), *Imaginaires parisiens*, cit., pp.329-334.

Se *Bande à part* è stato interpretato quale tappa fondamentale nell'elaborazione del «lutto della prima identità sociale e amorosa» del regista⁵³⁴, la pellicola rappresenta anche l'ultimo sussulto di quella visione “romantica” e personale di Parigi che caratterizza il primo Godard, precedentemente alla fase critica nei riguardi di una città segnata dall'alienazione, dal consumismo e dalla mercificazione. La composizione del centro parigino, nel quale sono ambientate alcune sequenze, presenta infatti due tratti che ho già ricordato e che vanno decisamente ricondotti alla visione delle prime pellicole godardiane: penso da un lato allo sguardo affascinato rivolto ai passanti, dall'altro alla dimensione personale di “vissuto” che assumono i monumenti, sfuggendo alle rappresentazioni stereotipate (basti ricordare la celeberrima sequenza della corsa al Louvre).

Tale “romanticismo” dalla vena malinconica si estende anche, ed è questo l'aspetto che qui ci interessa, alla caratterizzazione della *banlieue*, che vira inoltre – a differenza della Parigi propriamente detta - verso una sorta di trasfigurazione fantastica.

Innanzitutto, è importante osservare come *Bande à part* istituisca una netta polarizzazione tra centro e periferia – strategia questa, come si è detto, essenziale alla definizione di un'identità urbana “forte”.

Da un lato, infatti, la *banlieue* è connotata per la sua lontananza, tramite la frequente descrizione dei tragitti in automobile, cui vengono dedicate numerose inquadrature, tra cui alcune panoramiche assai ampie che seguono il percorso dell'automobile a una certa distanza ponendo l'accento sull'ampia porzione di spazio attraversata.

Dall'altro, il confronto tra centro e periferia assume i tratti stereotipati del tradizionale rapporto fra città e campagna. Il centro diventa così il teatro dei divertimenti, della “tentazione”, della vita sociale e dell'incontro, la periferia un luogo idilliaco di comunione con la natura: Odile (Anna Karina) dichiara schiettamente a Madame Victoria (Louisa Colpeyn) di non amare alcuno dei piaceri tipicamente urbani elencati dalla donna, ma unicamente la «natura». La città è connotata da Victoria tramite il riferimento al cinema, al teatro e ai Grands Boulevards, e le immagini del centro parigino - al di là della Bastille dove si tiene il corso d'inglese, e della sosta ai *bouquinistes* e al Louvre - si concentrano nella sequenza che descrive la vita notturna (le luci, i passanti, l'Opéra, le bancarelle, i *boulevards extérieurs* fino a Place de Clichy). La periferia dal canto suo viene riconfigurata attraverso la selezione di spazi non segnati dalla modernità: non i *grands ensembles*, che appaiono solo fugacemente sullo sfondo di qualche inquadratura, bensì i *pavillons* come il villino sul fiume, e il paesaggio idilliaco disegnato dalla vegetazione e dalle acque della Marna presso Joinville-le-Pont.

⁵³⁴ Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, cit., pp.181-184.

La voce over dello stesso Godard non è ancora quella dell'analista della società dei consumi: al contrario, privilegia un registro lirico e rappresenta una sorta di «fondo letterario valorizzante» delle «vite triviali» dei personaggi⁵³⁵; per quanto riguarda le descrizioni dei luoghi, in una sequenza in particolare, sembra riprendere dei *clichés* tipici dei racconti d'avventura. I dintorni di Joinville, con la loro «scogliera orribilmente nera e a strapiombo», divengono così un «panorama desolato», in cui «il colore inchiostro della vegetazione (...) ricorda il mare delle tenebre»; il ritorno da Parigi alla periferia si effettua «sotto dei cieli di cristallo», attraversando «ponti sospesi su fiumi impassibili», mentre nell'aria c'è «gusto di cenere»⁵³⁶. Il commento tinge i paesaggi di una dimensione magica, rafforzata dalla scelta dei toponimi (la casa in cui abita Odile si trova sull'Isola dei Corvi) e da alcune sequenze come quelle in cui Odile passa accanto alle fiere di un circo, che stazionano su un prato. Come Pialat, che ricorda malinconicamente ne *L'amour existe* la demolizione dello studio di Méliès a Montreuil, Godard ha scelto inoltre dei luoghi che richiamano alla memoria la «magia» del cinema stesso: a Saint-Maurice si era infatti installata la Gaumont nel 1929⁵³⁷.

A proposito della trasfigurazione fantastica della *banlieue* in *Bande à part* possiamo ricordare un altro tassello, precedente di diversi anni, del cinema godardiano: il missaggio effettuato dal regista sulle immagini delle inondazioni della Marna girate da Truffaut per *Une histoire d'eau* (1957). Come è stato evidenziato da una studiosa, il valore potenzialmente documentario delle riprese truffautiane è sistematicamente eluso dal sonoro: la presenza delle percussioni afro-cubane conferisce una dimensione esotica al paesaggio familiare della periferia, il cui aspetto è già stravolto dalle inondazioni stesse⁵³⁸. In entrambi i film, l'imporsi di una dimensione «altra» è dunque affidata in primo luogo all'elemento sonoro.

La periferia appariva del resto uno spazio magico e misterioso anche in *Le sang des bêtes* (1949), il celebre cortometraggio sui macelli realizzato da Georges Franju, nome tutelare del Godard di *Une histoire d'eau* nel quale il cineasta è esplicitamente citato con l'appellativo di «Le père Franju»⁵³⁹. Va evidenziato tuttavia come il gusto per l'insolito, tratto distintivo dell'opera di Franju, si manifesti nel cortometraggio soprattutto in rapporto alla descrizione dell'interno dei mattatoi, in cui ogni gesto è dispensatore di morte. Del paesaggio esterno, quello dei *terrain vagues* (aree residuali non edificate ai margini di zone urbanizzate) si dipinge piuttosto il carattere monotono, attraverso le

⁵³⁵ Sull'uso della voce over nel film, cfr. Barthélemy Amengual, *Bande à part de Jean-Luc Godard*, cit., pp.40-47.

⁵³⁶ La traduzione italiana che qui riporto è quella della versione di *Bande à part* trasmessa all'interno del programma televisivo *Fuori Orario*.

⁵³⁷ Il riferimento agli studi della Gaumont a proposito di *Bande à part* è in Jean-Bernard Pouy, *Diverses réflexions sur Bande à part de Jean-Luc Godard...*, cit..

⁵³⁸ Fabienne Costa, *Dérives d'Une histoire d'eau*, in Dominique Bluher, François Thomas (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968...*, cit., pp.287-294.

⁵³⁹ Per una riflessione sui rapporti tra *Une histoire d'eau* e *Le sang des bêtes*, si veda Valentina Valente, *Collage di fiction e documentario nel primo Godard*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Analisi e decostruzione del film*, Bulzoni, Roma 2007, in particolare pp.188-190.

inquadrature statiche, l'immobilità delle figure umane e soprattutto la luce diffusa, che si differenzia dai contrasti luministici tipici dell'estetica di Franju⁵⁴⁰. Per il regista sarebbero insomma più "vivi" gli animali destinati a essere sgozzati, di quanto lo siano gli uomini che popolano l'"urbano diffuso".

La trasfigurazione fantastica del paesaggio che caratterizza *Band à part* e *Une histoire d'eau*, ad ogni modo, può essere posta sotto il segno di un ascendente più ampio, cruciale nella formazione dello stesso Franju: mi riferisco al Surrealismo. Non dimentichiamo infatti che in *Bande à part* sono presenti citazioni non solo da Queneau (un romanzo dello scrittore provvede il nome stesso di Odile), ma anche da Breton e da Aragon⁵⁴¹; il richiamo a una lezione di Aragon sul tema della digressione costituisce peraltro, lo si ricorderà, una chiave di lettura utile (fornita all'interno dello stesso cortometraggio) per comprendere la struttura di *Une histoire d'eau*.

Passiamo ora a *Due o tre cose che so di lei*. Trattandosi di un'opera estremamente nota, che per la sua densità di temi e innovazioni formali ha dato adito a numerose e differenti letture, vorrei limitare il mio apporto sul film all'individuazione di alcuni nodi significativi per gli argomenti di questo studio, anche attraverso la focalizzazione di echi e rifrazioni con altre pellicole su cui mi sono soffermata o che tratterò nel prossimo capitolo. Non intendo tratteggiare precise filiazioni: tuttavia, per quanto attiene ad esempio alla raffigurazione dei *grands ensembles*, il riconoscimento di determinati temi o motivi permette di rimandare al comune retroterra culturale e comunicativo dell'epoca.

Innanzitutto, mi sembra produttivo rilevare come il modo di delineare la relazione fra città e periferia sia diverso in *Bande à part* e *Due o tre cose che so di lei*, il che ci aiuta a illuminare alcuni aspetti del discorso politico di Godard sulle nuove *banlieues*.

Si tratta nei due film di distinte località periferiche che si rapportano ad un unico centro, Parigi, che vi è tuttavia rappresentato secondo forme totalmente differenti: l'una riconducibile come si è detto alla produzione del primo Godard, l'altra ai cambiamenti intervenuti nell'opera del cineasta con la cosiddetta «trilogia sociale» (*Una donna sposata*, *Il maschio e la femmina*, *Due o tre cose che so di lei*). Le due diverse periferie sono ovviamente da un lato la *banlieue pavillonnaire* di *Bande à part*, regno di una natura rigogliosa un po' come nelle pellicole d'anteguerra ambientate sulle rive della Marna, dall'altro i neonati *grands ensembles* della Cité des 4000 a La Courneuve.

⁵⁴⁰ Tali aspetti sono ampiamente trattati nei due saggi di Éric Thouvenel, *Noir et blanc : le réel précisé de Georges Franju*, e di Roxane Hamery, *Le Sang des bêtes : quand le documentaire absorbe la vie à l'état de trace*, in Dominique Bluher, François Thomas (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968...*, cit., pp.219-228 e pp.229-234.

⁵⁴¹ Per la fondamentale influenza di Queneau su *Bande à part*, e i riferimenti a Breton e Aragon, si veda Barthélemy Amengual, *Bande à part de Jean-Luc Godard*, cit., pp.27, 35-39, 50 e segg..

In *Bande à part*, si è detto, città e periferia sono realtà antitetiche (società vs natura), lontane fra loro, ma il trascorrere dall'una all'altra tramite un lungo percorso appare un atto semplice, naturale: i continui tragitti in automobile effettuati dai protagonisti, che ci vengono puntualmente mostrati, portano a «tesse[re] la continuità/contiguità fisica, geografica, cosmica, del décor: Parigi»⁵⁴².

In *Due o tre cose che so di lei*, il rapporto è notevolmente più complesso. Il film è costellato di inquadrature dedicate al cantiere del Boulevard Périphérique, l'enorme tangenziale ad anello destinata a circondare Parigi, di cui abbiamo già rilevato la valenza simbolica di nuova frontiera tra il centro ("ripulito" attraverso la demolizione dei quartieri popolari) e la periferia (destinata ad accogliere gli abitanti che da quei luoghi erano stati cacciati). Katherine Shonfield, che propone una comparazione fra *Due o tre cose che so di lei* e il romanzo *Nana* (1880) di Zola alla luce degli interventi urbanistici delle due epoche, sottolinea la differenza che intercorre tra la concezione del Boulevard Périphérique e quella delle strade di epoca haussmanniana. Se le strade ottocentesche erano infatti ideate insieme alla disposizione degli edifici al fine di costituire un *continuum* armonioso,

la relazione formale istituita dal *Périphérique* non ha una simile reciprocità: è di assoluta differenza. Questa differenza formale delinea e distingue la strada come altra rispetto a quanto la circonda.

Il *Périphérique* di Godard passa attraverso la città ad un livello alto, ignorando la gerarchia spaziale verticale degli edifici che attraversa, isolandoli, e rendendoli oggetti abbandonati, subordinati al potere sinuoso della strada⁵⁴³.

Le inquadrature godardiane, efficacemente descritte da Shonfield, configurano il Périphérique come una ferita nel tessuto urbano, linea "altra" nel suo andamento curvo che isola gli edifici in blocchi. Il corpo di Parigi è simbolicamente fatto in pezzi, come quello di Juliette (Marina Vlady) nel sogno raccontato dalla donna stessa, è feticizzato dal capitale come quello della protagonista che si presta alla prostituzione occasionale⁵⁴⁴. Lo stesso principio dello *zoning* rappresenta una frammentazione imposta al corpo della città: il destino dell'epoca contemporanea è del resto quello della «*spécialisation integrale*», stigmatizzata da Godard - sempre attraverso una figura di prostituta, che deve scegliere se votarsi unicamente al dialogo oppure alla sessualità - nello sketch *L'Amore nel 2000*, realizzato nello stesso 1966. La frammentazione, già presente in *Il maschio e la femmina*, diventa qui la cifra stilistica dominante nella composizione dello spazio urbano. Inquadrature fisse di luoghi privi di personaggi si susseguono sovente le une alle altre. I singoli campi testimoniano una ricerca formale che lavora alla creazione di linee e volumi, valori astratti che definiscono la

⁵⁴² *Ivi*, p.12.

⁵⁴³ Katherine Shonfield, *Walls have feelings. Architecture, film and the city*, cit., p.115.

⁵⁴⁴ *Ivi*.

città non più attraverso una modalità “Nouvelle Vague”, che passa attraverso l’identificazione alla soggettività di un personaggio e una sorta di illusione mimetica: lo spazio diventa altresì oggetto di un discorso del regista, la cui voce over costituisce l’unico collante fra immagini disparate. Le lunghe serie di campi vuoti rimandano a un antecedente confessato dallo stesso Godard⁵⁴⁵: lo spazio franto di *Muriel* di Resnais.

Tornando al *Périphérique*, Godard come si è detto ne stabilisce visivamente la qualità di cesura tra Parigi e la nuova periferia. Un’altra prostituta, anch’ella abitante di un *grand ensemble*, afferma in *Due o tre cose che so di lei* di recarsi a Parigi un paio di volte al mese: la città è diventata dunque un luogo altro, di difficile accessibilità, a differenza che in *Bande à part*, con i suoi continui andirivieni. In *Due o tre cose che so di lei*, il tragitto di Juliette da La Courneuve a Parigi al contrario non ci viene mostrato: il passaggio narrativo è eluso da Godard attraverso tre inquadrature: la prima del cantiere del *Périphérique* (la frontiera), la seconda con l’immagine di una barca che passa sotto un ponte sulla Senna, la terza in cui vediamo una zona moderna della capitale ripresa da lontano, sempre dall’acqua. Nelle tre inquadrature Juliette non è presente: non compare insomma uno spostamento del personaggio a costruire un legame fra due realtà presentate in questo film come indissolubilmente “altre”.

Con una simile configurazione del rapporto fra città e periferia, tanto diversa da quella di *Bande à part*, sembra che Godard intenda palesare la concezione di fondo che sottostava secondo molti alla creazione dei *grands ensembles*: zone residenziali che si pretendevano alternative (e non complementari, come la periferia-campagna di *Bande à part*) rispetto al centro cittadino, destinate a originare le forme di segregazione che abbiamo già descritto.

Passiamo ora a parlare appunto dei *grands ensembles*, che non appaiono qui per la prima volta nel cinema godardiano: in *Alphaville* si citava infatti sarcasticamente l’acronimo H.L.M. quale abbreviazione di «*Hôpitals de Longue Maladie*» (Ospedali di Lunga Malattia), mentre in *Una donna sposata* l’alloggio di Charlotte (Macha Méril) faceva proprio parte di un *grand ensemble* – in questo caso borghese.

Il motivo-simbolo dei *grands ensembles*, la finestra, appare sin da subito nel film: mi riferisco alle due celeberrime inquadrature speculari in cui vengono brechtianamente presentate l’attrice Marina Vlady e il personaggio di Juliette. La donna si trova appunto alla finestra: alle sue spalle, prima a sinistra e poi a destra a causa della diversa angolazione dell’inquadratura, un enorme edificio

⁵⁴⁵ Vi è anche una citazione di *Muriel* all’interno di *Due o tre cose che so di lei* (in casa di Juliette è infatti appeso il manifesto del film di Resnais). Per le dichiarazioni di Godard sul rapporto tra le due pellicole, cfr. ad esempio James Monaco, *The New Wave...*, cit., p.178.

appartenente al complesso. Il fatto che esso si trovi prima ad un'estremità e poi all'altra nei due diversi piani ci comunica l'impressione di un universo chiuso su entrambi i lati.

Altre inquadrature sono assai esplicite in questo senso: in un caso, ad esempio, il complesso è inquadrato dall'interno di un vetro sul quale si riflette l'inferriata di un negozio, evocando un'immagine di prigionia. In un altro momento del film, alla voce di una donna (che non vediamo) che racconta di essere stata sfrattata dal XVI^o *arrondissement* e «*collée*» («sbattuta») a La Courneuve, si sovrappone ironicamente il piano di un cartello «*Entrée libre*», appeso su una vetrina sulla quale si riflette il *grand ensemble*. Ma soprattutto vorrei ricordare una soluzione assai più originale e sottile: la famosa panoramica di 360° che parte dal volto di Juliette, con alle sue spalle la facciata di un edificio dell'*ensemble*, il quale riempie la totalità dell'inquadratura senza che sia possibile vederne i bordi, i "limiti". La m.d.p., ruotando, inquadra gli altri edifici del complesso, disposti a maggiore o minore distanza, di orientamento orizzontale (*barres*) o verticale (*tours*), ma tutti dall'aspetto pressoché identico, sino a tornare all'immagine iniziale di Juliette: non si sono visti altro che palazzi, un soffocante «mondo di case» come quello descritto da Christiane Rochefort. È stato detto, credo in modo appropriato, che i movimenti di macchina verticali sulle facciate di un *grand ensemble* rappresentano il «motivo archetipale di questa verticalità», mentre i movimenti laterali, mostrando il *continuum* del costruito, trasmettono una sensazione di prigionia, come se la vita non si potesse concepire al di fuori dei *grands ensembles* stessi⁵⁴⁶. Godard conduce all'estremo tale vocazione del movimento orizzontale, arrivando a farlo chiudere circolarmente intorno ad una macchina da presa che, posizionata di fronte a Juliette, si trova essa stessa letteralmente "imprigionata" dagli edifici. Se la panoramica – come sostiene Jean-Louis Comolli⁵⁴⁷ - è la negazione del fuoricampo, poiché tende virtualmente ad integrarlo di continuo all'interno del campo, il completamento di Godard a 360° rappresenta la negazione assoluta di un qualsiasi fuoricampo possibile, per la vita di Juliette e degli altri abitanti del complesso. Il movimento della m.d.p. ha inizio seguendo la traiettoria di quello della testa di Juliette, subito dopo l'affermazione della donna che sostiene di aver acquisito il sentimento dei propri legami con il mondo; se il primo momento di consapevolezza di Juliette del proprio essere parte dell'universo ha avuto luogo in centro a Parigi, la scelta di riproporre la frase che equipara «*paysage*» e «*visage*» alla fine di una simile panoramica è decisamente eloquente⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ Sono riflessioni di uno studio di Sébastien Le Pajolec sulle *cités* nel cinema degli anni Novanta, riportate in Camille Canteux, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p.348.

⁵⁴⁷ Jean-Louis Comolli, *Regards sur la ville*, cit., p.37.

⁵⁴⁸ Nel doppiaggio italiano, tra l'altro, le parole di Juliette sono rese ancora più esplicite: «La sensazione di appartenere a questo ambiente, di essere fatta io stessa di cemento, di essere io la città (...) La fisionomia della città è il mio volto». Sul confronto tra versione originale e italiana del film, cfr. Farah Polato, *Deux ou trois choses que je sais d'elle di Jean-Luc Godard: dalla versione originale alla versione italiana*, in Gianfelice Peron (a cura di), *Un aspetto della*

L'identificazione tra personaggio e luogo è - come si è visto nella prima parte - una caratteristica tipica del cinema della Nouvelle Vague: in *Due o tre cose che so di lei* essa presenta tuttavia dei tratti nettamente differenti. Innanzitutto, non si istituisce quell'empatia tra luogo e personaggio (maschile) che costituisce un potenziale alter ego del regista: ci troviamo di fronte invece a una figura femminile, che diventa per il cineasta un oggetto di riflessione piuttosto che di identificazione. L'ambiguità tra personaggio e luogo suggerita sin dal titolo (cui seguirà l'emblematica didascalia «ELLE/LA REGION PARISIENNE») non è affatto innocente, date le ben note affermazioni godardiane che associano prostituzione, *aménagement* (pianificazione) della regione parigina e società industriale («per vivere nella società parigina di oggi si è costretti, a qualsiasi livello, a prostituirsi in un modo o nell'altro (...) Nella moderna società industriale la prostituzione è lo stato normale»⁵⁴⁹; a proposito della regione parigina Godard sostiene che essa viene sistemata «come un grande bordello»⁵⁵⁰). Juliette è l'emblema della società consumistica: sembra che Godard voglia suggerire che i beni di cui è portata a circondarsi le procurino l'appagamento necessario per non interrogarsi sulla segregazione di classe di cui sono vittime gli abitanti dei *grands ensembles* (si ricorderà nel prossimo capitolo come tale idea fosse diffusa nei saggi sociologici e nelle espressioni artistiche dell'epoca). Godard nei testi teorici dedicati al film insiste sul fatto che Juliette è parte di un tutto, di un «insieme [*ensemble*]», e su come occuparsi nel dettaglio di lei sia utile per «suggerire che anche le altre parti esistono in profondità»⁵⁵¹. Si instaura nel film una continua dialettica tra la dimensione emblematica di Juliette, per cui Godard invita lo spettatore a seguirlo nel proprio discorso sulla società ai fini del quale il personaggio diventa un mero strumento dimostrativo, e l'identificazione emozionale con la protagonista, cui il regista concede qualche spiraglio.

Tale dialettica si riflette anche sul rapporto ai luoghi. La panoramica che abbiamo descritto, ad esempio, costruisce un'identificazione personaggio/luogo di carattere eminentemente simbolico: la volontà di far prevalere il discorso sulla narrazione è evidente per una serie di ragioni, quali lo sguardo in macchina di Juliette (che brechtianamente fa appello alla razionalità dello spettatore, impedendo il coinvolgimento emotivo) e l'uso di una marca stilistica particolare, che “fa sentire” la m.d.p., come la panoramica a 360°. Diverso mi sembra il caso del momento in cui Juliette acquisisce per la prima volta la consapevolezza dei propri «*liens avec le monde*»: ci troviamo in centro a Parigi, la donna sta camminando lungo un viale alberato e la m.d.p. effettua tre

traduzione: il doppiaggio cinematografico. Atti del 29° convegno sulla traduzione letteraria e scientifica, Il Poligrafo, Padova 2004, pp.96-123.

⁵⁴⁹ Jean-Luc Godard, *La vita moderna*, cit., pp.271-272.

⁵⁵⁰ *Le film vu par Jean-Luc Godard*, in Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Seuil/Avant-Scène, Paris 1971, p.14.

⁵⁵¹ Jean-Luc Godard, *Il mio modo di procedere in quattro movimenti*, in *Il cinema è il cinema*, a cura di Adriano Aprà, cit., p.285.

panoramiche sullo stesso percorso (sono tre riprese diverse, ma il tratto di strada è il medesimo). Si tratta della sequenze in cui la città è configurata secondo una modalità più vicina a quelle tipiche della Nouvelle Vague: gli esterni parigini, attraversati dai passanti che entrano in campo, sono percorsi dalla figura di Juliette, osservata da una m.d.p. essa stessa in movimento; potenzialmente, si tratta di inquadrature che più facilmente potrebbero creare un'empatia tra spettatore e personaggio, un coinvolgimento di carattere emozionale. Tuttavia, l'identificazione che Juliette manifesta di provare con il mondo è di carattere potremmo dire cosmologico (preannunciata dalla precedente, celeberrima sequenza della tazzina di caffè), non vi è un attaccamento a un luogo specifico, "dimensionato" come in molto cinema della Nouvelle Vague. In secondo luogo, quello di Juliette si rivela in fondo quale un falso movimento: il tratto di strada percorso è per tre volte lo stesso, lo spostamento costruito dalla successione delle tre panoramiche da sinistra a destra è illusorio; la frase pronunciata dalla donna «*Le paysage c'est comme un visage* [Il paesaggio è come un volto]» cade sulla successiva inquadratura di un cantiere. Il crollo dell'illusione di movimento è definitivamente segnato dalla già citata panoramica a 360°, quando la voce di Juliette riprende in modo pressoché identico le parole del segmento appena analizzato (che diventano «*Le paysage c'est pareil qu'un visage* [Il paesaggio è la stessa cosa di un volto]»): l'azione della m.d.p. si completa come si è detto a segnare un imprigionamento, mentre la protagonista rimane immobile. Come in altre pellicole analizzate quali *La belle vie* o *L'amour existe*, la condizione esistenziale della periferia è identificata nella staticità; per la Juliette di *Due o tre cose che so di lei*, tuttavia, anche lo stesso centro parigino si rivela in realtà teatro di un "falso movimento".

Quella di Parigi non è più una visione romantica, "Nouvelle Vague" come nelle prime pellicole godardiane. Si è già sottolineata la presenza di numerose inquadrature fisse di (non)luoghi, quali i cantieri, privi di precisa identità topografica, non attraversati dal personaggio ma osservati da lontano (campi medi o lunghi) dalla macchina da presa e commentati dalle parole del regista. Gli occhi di Godard sono ormai quelli di un biologo, come afferma la sua stessa voce nel film. I soli siti parigini "classici", riconoscibili che vediamo nel film sono gli Champs-Élysées e successivamente Place de la Concorde: ai primi viene dedicato un piano fisso nella quale una donna (una prostituta?) sale su un taxi; la celebre piazza appare, in seguito, sfigurata dai lavori in corso, sempre con un'inquadratura fissa che inframmezza la sequenza in cui Juliette si prostituisce con l'americano (Raoul Lévy). Si misura facilmente la distanza dal modo in cui il celebre viale era configurato in opere godardiane del primo periodo come *Fino all'ultimo respiro* o *Questa è la mia vita*. Si può inoltre rimarcare la presenza di piani nei quali appaiono delle superfici dai colori vivaci, disposti per sezioni monocrome (ad esempio, sulle recinzioni di alcuni cantieri): essi evocano numerose sequenze di *Una storia americana*, tendenti come si è già constatato a irrealizzare gli spazi,

attraverso l'appiattimento bidimensionale e la selezione cromatica. Ricordo che le due pellicole sono state girate contemporaneamente⁵⁵²; per quanto riguarda la composizione della città, potrebbero essere considerate un dittico ispirato dalla medesima inquietudine, un po' come (lo si dirà) la coppia *Le Joli mai/La Jetée* di Marker, girati a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro: in entrambi i casi, un film denuncia lo stravolgimento urbanistico e sociale di Parigi, l'altro ne prefigura la definitiva scomparsa. *Una storia americana* è infatti ambientato nella fantomatica Atlantic City, una città come si è già detto inconsistente, insieme eterogeneo di superfici piatte, scritte luminose intermittenti, immagini onnipresenti (di pubblicità, film, fumetti). A differenza di *Alphaville*, Atlantic City non è una Parigi del futuro: la capitale permane come un riferimento (talvolta citato) che però non vediamo mai; potremmo dire che la "vecchia" Parigi è *altrove*, dislocata (nella nostra memoria?) in favore della città-simulacro che si dispiega di fronte ai nostri occhi.

Abbandoniamo ora le riflessioni su Parigi, e torniamo per le ultime considerazioni alla periferia di La Courneuve. Abbiamo già analizzato alcune inquadrature significative degli esterni del *grand ensemble*; focalizziamo ora la nostra attenzione, come già per i film precedenti, sul modo di Godard di inquadrare gli interni degli alloggi. Sofferamoci ad esempio sul piano di Juliette che, di spalle, sta lavando i piatti, e parla nel frattempo allo spettatore girando talvolta il capo verso la m.d.p.. Katherine Shonfield legge nel posizionamento di spalle di Juliette e nella sua «sfilata» di prodotti per la casa una forma di annientamento dell'interiorità dell'individuo, non più garantita, secondo la teorica, dall'interno "personalizzato" dell'abitazione, che sarebbe divenuto il semplice "rovescio" dell'esterno: strutture prefabbricate fra loro identiche, ricettacolo delle merci messe in circolo dal sistema consumistico. Shonfield fa riferimento per rafforzare la propria tesi anche alle due inquadrature iniziali alla finestra con la presentazione dell'attrice e del personaggio, nelle quali il volto della Vlady in controluce diventa una silhouette dalle caratteristiche anonime, al punto che persino il colore degli abiti diventa difficilmente decifrabile e dev'essere indicato dalla voce over⁵⁵³. Abbiamo già riflettuto su altre soluzioni godardiane intese a significare lo svuotamento dell'individuo nella società dei consumi, ad esempio in *Una donna sposata*; limitiamoci qui a confermare l'interpretazione di Shonfield, e a operare un confronto con un piano estremamente simile (su cui ci siamo già soffermati) de *L'amour existe* di Pialat, con una donna di spalle che lava i piatti nell'interno angusto di un alloggio di un *grand ensemble*. Se Pialat accentua le dimensioni ristrette della stanza e l'assenza di finestre, Godard insiste piuttosto sulla presenza degli oggetti, la cui disposizione e il cui colore attirano la nostra attenzione; la finestra, nell'inquadratura di *Due o*

⁵⁵² Lo racconta lo stesso Godard ad esempio in Jean-Luc Godard, *La vita moderna*, cit., p.267.

⁵⁵³ Katherine Shonfield, *Walls have feelings. Architecture, film and the city*, cit., pp.118-119.

tre cose che so di lei, è al contrario piuttosto estesa occupando quasi tutta la porzione visibile della parete di fondo, mentre l'assenza del soffitto e della parete di sinistra all'interno dell'immagine ci lasciano nell'illusione che la cucina sia sufficientemente ampia. Il discorso di Godard è – come si è visto – il medesimo di Pialat relativamente alla segregazione sociale degli abitanti della periferia, ma il cineasta elvetico evidenzia contrariamente a Pialat le attrattive dei nuovi alloggi, connettendoli esplicitamente alle dinamiche del consumo di massa. Complice nella diversa proposta godardiana è indubbiamente l'affermarsi di un certo clima culturale in cui diverse voci critiche iniziano a sottolineare lo stretto legame esistente fra gli interventi urbanistici e l'avvento della società dei consumi, che sarà l'oggetto del prossimo capitolo.

2.4. Modifiche urbanistiche e società dei consumi. Un legame a doppio filo

La stretta connessione esistente fra gli interventi urbanistici che sconvolsero il volto di Parigi a partire dalla fine degli anni Cinquanta, e la nascita della cosiddetta «società dei consumi», rappresenta un dato ormai assodato. Alcune indicazioni sono già emerse nell'analisi di alcuni film nei precedenti capitoli: il mio proposito è ora quello di raccoglierle con ordine, introducendo nuovi spunti di riflessione e richiami ad altre pellicole, con l'aggiunta di qualche considerazione, non esaustiva ma imprescindibile, sull'elaborazione teorica del Situazionismo e sull'esemplare *Playtime* di Jacques Tati. Ci spingeremo così in territori che esulano totalmente da quelli della Nouvelle Vague, con lo scopo dichiarato di riflettere su una particolare "aria del tempo".

Innanzitutto, sarà utile proporre alcuni elementi di analisi, forniti da studi sociologici, che mettono in relazione i due fenomeni considerati.

In primo luogo, si può constatare come lo sviluppo di determinate forme di consumo abbia generato delle esigenze, che urbanisti e politici⁵⁵⁴ hanno cercato di fomentare (per dare impulso alla produzione industriale) o cui hanno quantomeno cercato di rispondere, intervenendo sul tessuto della città. Si è già evidenziato in particolare come uno dei principali obiettivi della pianificazione urbanistica della regione parigina fosse l'aumento del numero di strade percorribili dalle vetture, al fine di adeguare la capitale alla moltiplicazione spropositata del numero di automobili, dovuta alla produzione in serie di modelli a un prezzo accessibile.

Si potrebbe poi parlare, più in generale, della promozione di un nuovo stile di vita, che prevedeva un maggiore investimento sulla dimensione domestica (la già citata «privatizzazione»). Da un lato, la casa era come si è ricordato la preoccupazione centrale degli urbanisti, che per risolvere la *crise du logement* avevano adottato una politica di costruzione massiva di alloggi, ospitati in strutture di enormi dimensioni quali i *grands ensembles*. Dall'altro, il consumo diventa il «valore privato per eccellenza»⁵⁵⁵ e la pubblicità spinge all'acquisto di beni di cui usufruire all'interno della propria abitazione: dalla televisione ad elettrodomestici quali il frigorifero e la lavatrice.

⁵⁵⁴ Si rileggano le affermazioni di Paul Delouvrier, delegato generale al distretto della regione parigina: «Era davvero ora che gli urbanisti integrassero l'automobile». La frase è citata ad esempio in Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc...*, cit., p.73.

⁵⁵⁵ *Ivi*, p.146.

I discorsi veicolati dai media intorno al concetto di «*bonheur*» associano indifferentemente il conseguimento di questa «felicità» alla possibilità di usufruire di nuovi alloggi e alla crescente disponibilità di beni di consumo. Si legga questa sarcastica descrizione dei *grands ensembles* in cui vive il personaggio principale del già citato romanzo di Christiane Rochefort:

La sera le finestre si illuminavano e dietro non c'erano altro che famiglie felici, famiglie felici, famiglie felici [*familles heureuses*]. Passando di là si potevano vedere, attraverso quelle grandi finestre, sotto la luce delle lampadine, tutte le famiglie felici [*bonheurs*], una dietro l'altra, tutte uguali, come gemelli, o come un incubo. Dalle loro case, le famiglie felici [*bonheurs*] della facciata ovest potevano vedere le famiglie felici [*bonheurs*] della facciata est, era come guardarsi in uno specchio; e tutte erano lì che mangiavano la stessa pasta comprata alla cooperativa. Le famiglie felici [*bonheurs*] si accatastavano l'una sull'altra, avrei potuto calcolarne il volume in metri cubi, in steri e in barili, visto che mi piaceva tanto risolvere i problemi.⁵⁵⁶

La famiglia della protagonista de *I bambini del secolo* è totalmente assorbita nella spirale del consumo. Attraverso il sistema degli assegni familiari, i genitori di Jo – e esattamente come loro, gli altri abitanti dell'*ensemble* – continuano a procreare “in serie”: l'aiuto economico statale che sopraggiunge alla nascita di ogni figlio permette loro di acquistare di volta in volta un diverso bene, dall'automobile al frigorifero alla lavatrice.

Come abbiamo ricordato nel capitolo precedente, Rochefort dipinge la visione angosciante della nascita di un «mondo di case»: nelle *cités* dall'aspetto monotono come quella che fa da sfondo a *I bambini del secolo*, ma anche – più in generale – in una nuova Parigi in cui spariscono gli spettacoli offerti dalla «strada» tradizionale⁵⁵⁷, diventa necessario investire su altre fantasie. Henri Lefebvre parla ad esempio di un processo di «metaforizzazione»: al fine di evacuare il desiderio dai corpi degli abitanti dei *grands ensembles*, costretti secondo il sociologo in alloggi di dimensioni troppo piccole, si propongono loro delle sorte di doppi. L'automobile, in particolare, è definita da Lefebvre quale la principale estensione del corpo, che assume la valenza simbolica di casa ambulante⁵⁵⁸.

Anche i film sembrano percepire in profondità il legame fra automobile e nuove forme dell'abitare. Ne *Le Joli mai* di Marker, ad esempio, si noterà come l'inquadratura all'interno della *cit * non segua il movimento di una figura umana, bensì di una vettura che ne costituisce in qualche modo un vicario. Nella già citata commedia *Les moutons de Panurge*, pellicola di non grande spessore ma che è curioso ricordare in rapporto a queste tematiche, la coppia di protagonisti – che abita, lo si è detto, in un *grand ensemble* – sembra finalmente giungere ad appianare le proprie difficoltà nel

⁵⁵⁶ Christiane Rochefort, *I bambini del secolo*, cit., p.91. Si sono indicati anche le parole utilizzate nell'edizione originale (p.62) per evidenziare l'uso significativo e ricorrente del termine «*bonheur*», oltre che dell'aggettivo «*heureux*».

⁵⁵⁷ Cfr. nota 211.

⁵⁵⁸ Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., pp.113-114.

momento dell'acquisto dell'agognata automobile, *status symbol* posseduto dal vicino di casa che aveva pericolosamente tentato la madre di famiglia. Poco importa che la vettura non si possa utilizzare per recarsi al lavoro a Parigi, a causa della scarsità di parcheggi, e che gli week-end fuoriporta si rivelino un incubo a causa dell'affollamento: la felicità coniugale è infine ritrovata. Una funzione ancor più rilevante, in una società che tende alla «privatizzazione», è rivestita dalla televisione. Essa rappresenta ormai per i parigini, come sostiene la voce over de *Le Joli mai*, la «*seule fenêtre ouverte sur le reste du monde*», a maggior ragione per coloro che abitano in alloggi stretti come quelli delle *bidonvilles* (e potremmo dire per estensione, nei più confortevoli ma comunque assai problematici *grands ensembles*). Il piccolo schermo rivela il proprio ruolo cruciale all'interno dei nuovi mondi descritti da Tati in *Mio zio* e *Playtime* (con il rituale dell'accensione del televisore, rispettivamente a casa Arpel e negli appartamenti di vetro in cui vive l'amico di Hulot), ma anche nella distopia girata da Truffaut nelle *new towns* inglesi, *Fahrenheit 451*. In queste pellicole, la riflessione sulla nascita di diversi stili di vita ispirati ai valori del consumo si accompagna alla scelta di *décors* (reali o ricostruiti in studio) chiaramente evocativi delle modifiche urbanistiche contemporanee. In una delle opere in questo senso più emblematiche, *Due o tre cose che so di lei*, la protagonista Juliette afferma che «*le rôle créateur et formateur de la ville sera assuré par d'autres systèmes de communication... peut-être... la télévision, la radio*»⁵⁵⁹. La sostituzione della vita con lo «spettacolo», che tanto preoccupa in questi anni il pensiero situazionista, si manifesta anche attraverso la funzione di surrogato della dimensione sociale urbana rivestita dalla televisione: non è un caso che Debord e compagni ideino come si vedrà una pratica di riappropriazione dello spazio cittadino (la *dérive*) proprio al fine di sottrarsi allo «spettacolo». Si è più volte osservato come la chiusura nell'interno domestico di fronte al televisore sia stata interpretata dai teorici della «privatizzazione» in quanto forma di depoliticizzazione; leggiamo le parole di Jean Baudrillard, allora vicino a Lefebvre e ai Situazionisti:

Viviamo così al riparo dei segni e nella negazione del reale. Sicurezza miracolosa: quando guardiamo le immagini del mondo, chi distinguerà questa breve irruzione della realtà dal profondo piacere di non esserci? L'immagine, il segno, il messaggio, tutto quello che «consumiamo», è la nostra quiete, suggellata dalla distanza dal mondo e che addormenta, più che compromettere, la nostra violenta allusione al reale (...) La relazione del consumatore col mondo reale, con la politica, con la storia, con la cultura, non è quella dell'interesse, dell'investimento, della responsabilità impegnata – e non è più neppure quella della indifferenza totale – è quella della *curiosità*⁵⁶⁰.

⁵⁵⁹ Riporto qui la versione originale francese, vista la scarsa affidabilità del doppiaggio italiano. Potremmo tradurre con: «il ruolo creatore e formatore della città sarà assicurato da altri sistemi di comunicazione... forse... la televisione, la radio».

⁵⁶⁰ Jean Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., pp.29-30.

La lontananza dal «mondo reale» è maggiormente tangibile nel caso delle *cités* periferiche, all'interno delle quali la televisione costituisce in modo ancor più palpabile uno dei fulcri dell'esistenza (lo si è ricordato a proposito de *La millième fenêtre*). Basti richiamare una nota inchiesta del 1965, che testimonia come all'epoca ben il 70% degli alloggi dei *grands ensembles* possedesse un televisore, a fronte di una media nazionale francese del 42%⁵⁶¹.

La casa diventa insomma un ricettacolo di elettrodomestici e varie tipologie di beni di consumo, come ricorda la sequenza di *Due o tre cose che so di lei* in cui Juliette fa sfilare i detersivi all'interno della propria cucina; servono alloggi per tutti, al fine di indurre gli acquisti, destinati a loro volta a rendere più tollerabili determinate situazioni abitative. La pubblicità promuove i nuovi prodotti, ma anche le nuove abitazioni: è con un linguaggio evidentemente estrapolato dalle *réclames* che Charlotte e il marito, in *Una donna sposata*, esaltano il proprio appartamento di fronte all'amico Roger (Roger Leenhardt), costruendo una sorta di “monologo a due” che ben si sposa alla contemporanea mitologia della «coppia», la stessa che induce Perec a utilizzare un generico «loro» per designare i due protagonisti de *Le cose*⁵⁶². Come ben focalizza Lefebvre a proposito dei *grands ensembles*,

l'architetto, l'impresario o anche l'utente compensano con i segni del prestigio, della felicità o di uno “stile di vita” gli svantaggi di un luogo, segni che si comprano e si vendono, malgrado la loro astrazione⁵⁶³.

Se la maggiore accessibilità dei beni di consumo rende meno sgradevole la vita nelle *cités*, Baudrillard individua d'altro canto nella nascita di queste ultime l'origine di nuove forme di disuguaglianza. Poiché lo spazio, sostiene il teorico, è divenuto una rarità a causa dell'urbanizzazione e dell'industrializzazione, è in rapporto ad esso che va ricercato il nuovo discrimine sociale: nella società dei consumi gli oggetti sono ormai alla portata di tutti (o quasi), mentre le reali disparità tendono a manifestarsi nella segregazione dell'*habitat*, con la cesura tra centro e periferia o la distinzione tra ghetti di lusso e quartieri-dormitorio⁵⁶⁴. Le forme di «uguaglianza» generate dal modello consumistico sarebbero dunque riequilibrata dalla «disuguaglianza» prodotta dagli interventi urbanistici. Non solo: quest'ultima sarebbe stata giustificata agli occhi della popolazione, secondo le teorie di Kristin Ross, tramite la strumentalizzazione di una mitologia che ossessionava la società dei consumi francese: il discorso igienista, che permeava tanto la pubblicità dei detersivi quanto la filosofia urbanistica volta a

⁵⁶¹ Cfr. nota 512.

⁵⁶² Si leggano le riflessioni proposte sul romanzo nel capitolo *Couples* in Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc...*, cit.

⁵⁶³ Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p.326.

⁵⁶⁴ Jean Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., pp.67-69.

ripulire il centro; ripulirlo fisicamente, dai «tuguri insalubri», ma anche metaforicamente dalle minoranze etniche e dai ceti popolari⁵⁶⁵.

Si sono sinora proposte ipotesi interpretative fornite dai sociologi relativamente al legame a doppio filo che mette in rapporto modifiche urbanistiche e affermazione della società dei consumi; un discorso propriamente teorico verrà ripreso in seguito a proposito del pensiero situazionista. Rimane da verificare come la consapevolezza di tale legame si dimostri operante nelle pellicole dell'epoca, a livello più o meno definito. Numerosi titoli sono stati già citati in questo capitolo, altri si sono analizzati nei precedenti: si può ad esempio ricordare un'opera esplicitamente "politica" quale *La millième fenêtre*, che postula con chiarezza determinati assunti, o le suggestioni dai contorni più sfumati che sembrano emergere da *La proie pour l'ombre*. Da un lato i film dedicati agli interventi urbanistici esprimono la paura per la nascita di un nuovo mondo, che può assumere in modo più o meno determinato i tratti della civiltà dei consumi; dall'altro, quelli impegnati a parlare della nuova società non trascurano le questioni urbanistiche, affrontate "politicamente" (si pensi a *Le Joli mai*) o evocate in modo vago attraverso la presenza dei cantieri (in *Tant qu'on a la santé*, ad esempio). La più stretta compenetrazione tra i due aspetti si produce evidentemente nelle opere di Tati (*Mio zio* e *Playtime*), oltre che nel godardiano *Due o tre cose che so di lei*. Quest'ultimo termina peraltro con l'emblematica visualizzazione di quella che abbiamo definito «città dei consumi»: penso ovviamente alla celebre inquadratura con i detersivi disposti su un prato come edifici di una nuova *cit *.

Un riferimento a prima vista meno pertinente per via dell'ambientazione inglese, ma a mio avviso tanto significativo da meritare alcune riflessioni specifiche, è quello a *Fahrenheit 451*. Sar  infatti curioso ricordare come Truffaut, che aveva scritto la sceneggiatura del film prima ancora di girare *La calda amante*, non avesse inizialmente il progetto di lavorare negli *studios* inglesi e avesse anzi effettuato dei *repérages* per ben tre anni in numerose citt , francesi e non, il cui elenco   riportato nel *Journal de tournage* di *Fahrenheit 451*⁵⁶⁶.

La lista di potenziali *location* si rivela estremamente interessante. Vi compaiono due metropoli nordamericane, Chicago e Toronto, la prima celebre per essere la culla dei grattacieli e la seconda non solo caratterizzata dalla presenza della medesima tipologia architettonica, ma anche interessata da un notevole sviluppo della propria periferia negli anni Cinquanta. Poi Stoccolma, che negli anni Sessanta aveva subito come Parigi delle profonde trasformazioni urbanistiche, con la nascita di

⁵⁶⁵ Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc...*, cit., p.214.

⁵⁶⁶ *Journal de Fahrenheit 451* (1966), cit., p.116.

villes nouvelles in periferia e la demolizione di quartieri popolari per far posto a grattacieli di uffici e ad autostrade. Unica città francese contemplata: Meudon, in Ile-de-France, nella cui foresta venne si cominciò a edificare negli anni Cinquanta una *cit  di grands ensembles*. Infine – ma nell’elenco truffautiano appare in realt  per prima – Brasilia, la nuova capitale del Brasile, costruita com’  noto “a tavolino” nella seconda met  degli anni Cinquanta dai discepoli di Le Corbusier Lucio Costa e Oscar Niemeyer: l’ideale emblema del trionfo della pianificazione urbanistica.

Parigi non   citata: a differenza del Godard di *Alphaville*, Truffaut sembra non aver mai pensato di girarvi la propria “distopia”, forse per preservare l’immagine venerata della citt  natale. Tornato nella capitale, dopo un film “itinerante” come *La sposa in nero* (*La mariée était en noir*, 1968) Truffaut riproporr  in *Baci rubati* il disegno di una Parigi tipicamente Nouvelle Vague, spazio da attraversare in piena libert , senza perdere l’orientamento grazie ai continui punti di riferimento topografici (dalle immagini dei monumenti, ai cartelli con i nomi delle strade). La paura verso il futuro nel cinema truffautiano sembra insomma essere espressa unicamente “per interposta citt ”: Parigi rimane l’amato «rifugio culturale» delle prime opere, quale la definisce Jo l Magny che ricorda anche come, nella filmografia truffautiana, la modernit  architettonica rappresenti spesso un segno di pericolo⁵⁶⁷.

Scorrendo la lista di possibili *location* considerate da Truffaut per *Fahrenheit 451* risulta evidente come si tratti di luoghi - in particolare Brasilia, Stoccolma e Meudon – emblematici della nuova urbanistica. A differenza di Kast che come si   osservato dipinge entusiasticamente il lavoro di Costa e Niemeyer in Brasile, Truffaut pensa di ambientarvi un film centrato sui temi della «sorveglianza», denunciando latamente la filosofia alla base di molti interventi degli anni Cinquanta e Sessanta. La scelta definitiva, per ragioni produttive, cade sulla costruzione delle scenografie negli studi inglesi di Pinewood: vi sono tuttavia alcune inquadrature girate in esterni nella campagna londinese, a Black Park (presso gli studi di Pinewood), a Edgcombe Park in Crowthorne, nel quartiere di Roehampton (a trenta minuti da Londra) e infine anche in Francia, presso il *monorail* sospeso di Château-neuf-sur-Loire (vicino ad Orléans)⁵⁶⁸. Particolarmente significativa   la scelta di Roehampton, «uno dei quartieri culto dell’architettura degli anni Sessanta»⁵⁶⁹, nel quale vengono girate due sequenze: quella iniziale, con la fuga dell’uomo che ha appreso al telefono di essere stato

⁵⁶⁷ Il teorico ricorda, oltre ovviamente a *Fahrenheit 451*, l’appartamento moderno di Bliss (Claude Rich) ne *La sposa in nero* e quello, in costruzione, dove ha luogo la separazione dei protagonisti de *La calda amante*: cfr. Jo l Magny, *Paris et la Nouvelle Vague*, cit., pp.130-132.

⁵⁶⁸ Per avere informazioni precise sui luoghi in cui fu girata quasi ciascuna inquadratura del film, si legga il gi  citato e accuratissimo *Journal de tournage*. Per quanto riguarda l’esterno del bungalow di Montag, del quale Truffaut non indica la posizione precisa, si pu  fare riferimento all’indicazione di Internet Movie Database (www.imdb.com).

⁵⁶⁹ Gianni Accasto, *Le angosce della protezione*, in Marco Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l’architettura, la citt *, cit., p.176.

denunciato (egli passa davanti a un edificio che Truffaut definisce «stile H.L.M.»⁵⁷⁰) e quella in cui la Jaguar che invita a catturare Montag (Oscar Werner) passa di fronte a dei piccoli *bungalows* cubici.

Si tratta della *location* che più si avvicina alle ipotesi iniziali di Truffaut sulle quali ci siamo soffermati: alla fine degli anni Cinquanta erano stati infatti edificati a Roehampton dei complessi di case popolari in stile modernista, ispirati a Le Corbusier. Per quanto non emergano in *Fahrenheit 451* delle critiche specifiche rivolte alla nuova urbanistica (come, per intendersi, in *Playtime*), la scelta di tale *location*, che pure appare assai brevemente nel film, acquisisce tuttavia un certo valore soprattutto alla luce delle precedenti idee cui il regista era stato costretto per motivi pratici a rinunciare (da Brasilia in poi). Come sottolinea Gianni Accasto, la pellicola di Truffaut smaschera in qualche modo, a caldo, le «angosce della protezione» che sottintendevano a un certo tipo di architettura⁵⁷¹, scegliendola come teatro per la descrizione di una società basata su meccanismi di «sorveglianza» originariamente pensati – come, nei migliori casi, la pianificazione urbanistica che sognava di costruire le città del futuro – per conseguire un’utopia positiva, l’allontanamento dell’uomo dall’infelicità. La configurazione dello spazio urbano in *Fahrenheit 451* non è tanto volta a significare, come in *Alphaville*, un’inumana e immensa metropoli, quanto a evocare, attraverso il ricorrere di pochi luoghi ben definiti (quali la caserma, il quartiere immerso nel verde in cui abitano Montag e Clarisse o il monorail), un’idea più vicina nella concezione a quella delle *cités* periferiche che stavano in quel momento proliferando intorno a Parigi.

La società descritta da Truffaut assume dei tratti che rifrangono chiaramente quelli della civiltà consumistica. Se anche il regista ha ripudiato l’ipotesi iniziale di inserire nel film una serie di *gadget* («la verità dell’oggetto nella società dei consumi»)⁵⁷², scoraggiato dall’uscita di pellicole che insistevano su questo motivo, dal ciclo di James Bond alle opere di Godard⁵⁷³, non si può non rilevare ad esempio il ruolo essenziale svolto dagli schermi televisivi. La televisione di Linda (Julie Christie), che Truffaut definisce scherzosamente «la moglie ‘alienata’ come direbbe il mio collega Michelangelo»⁵⁷⁴, crea un’illusione di interattività, producendo un meccanismo simile a quello della pubblicità⁵⁷⁵, e diventando un sostitutivo delle vere relazioni sociali. Si tratta di una compiuta rappresentazione di quella tendenza alla «privatizzazione» su cui abbiamo sinora insistito; nel film

⁵⁷⁰ *Journal de Fahrenheit 451*, cit., p.153.

⁵⁷¹ Gianni Accasto, *Le angosce della protezione*, cit., p.176.

⁵⁷² In quanto caratterizzato dall’inutilità funzionale, dal valore ludico e facente parte di «una logica sistematica che coglie tutta la quotidianità sotto la modalità dello spettacolo»: cfr. Jean Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., pp.154-156.

⁵⁷³ *Journal de Fahrenheit 451*, cit., p.119.

⁵⁷⁴ *Ivi*, p.139.

⁵⁷⁵ Si è già ricordata nel capitolo 2.1.4 l’analisi proposta da Baudrillard relativamente al meccanismo per cui la pubblicità crea nello spettatore l’illusione di parlare solo per lui.

si crea del resto una netta contrapposizione fra le due donne, Linda e Clarisse (ancora Julie Christie), l'una associata all'interno domestico e l'altra all'esterno.

Veniamo ora ad un'analisi più dettagliata di alcune opere. Prima di passare a *Alphaville*, la distopia godardiana che in modo assai più sistematico di *Fahrenheit 451* si serve di *location* reali di recentissima edificazione, ci soffermeremo su *Le Joli mai*, una pellicola totalmente coniugata al presente, di cui cerca di comprendere i mutamenti attraverso gli strumenti forniti dal *cinéma-verité*. Abbandoneremo dunque per un momento la riflessione sui singoli film – al di là dei riferimenti a qualche pellicola di Guy Debord - per illustrare alcune prese di posizione teoriche del Situazionismo, al fine di individuare punti di tangenza e di lontananza con il tipo di rapporto alla città che si delinea nel cinema della Nouvelle Vague. Tale messa in relazione, volta a individuare dei nuclei pulsanti di quello che potremmo definire un clima culturale diffuso, verterà prima sulla concezione generale della città, per poi toccare nello specifico il nodo che qui ci interessa delle relazioni tra interventi urbanistici e determinati meccanismi politici e sociali – anche se, piuttosto che di «società dei consumi», sarà questione di «società dello spettacolo».

Si concluderà infine con l'analisi della pellicola più rappresentativa fra quelle dedicate “a caldo” ai mutamenti parigini di quegli anni, insieme a *Due o tre cose che so di lei*: il celeberrimo *Playtime*, che si interpreterà anche alla luce di strumenti critici forniti dalle teorie situazioniste.

Un ritratto critico della società parigina: *Le Joli mai* (1962) di Chris Marker

Duramente contestato dai sostenitori del *cinéma-verité* di stampo rouchiano, con il quale il film di Marker condivideva alcune scelte tecniche (quali l'uso della Coutant e il suono in presa diretta) ma non l'atteggiamento di fondo⁵⁷⁶, *Le Joli mai* rappresenta un documento imprescindibile sulla società parigina del 1962, osservata dal punto di vista fortemente critico di un intellettuale.

Se la pellicola ci interessa in particolare per la sezione dedicata ai *grands ensembles*, non sarà possibile esimersi, in uno studio sul rapporto fra Parigi e la Nouvelle Vague (qui rappresentata da un esponente della cosiddetta Rive Gauche), da una riflessione più generale su quest'opera anche nei suoi legami con *La Jetée*, girato appena qualche mese dopo. Come sottolinea Ivelise Perniola, il cortometraggio rappresenterà infatti la rielaborazione, in chiave di parabola futuristica, del

⁵⁷⁶ Per un esauriente confronto tra il film di Marker e *Chronique d'un été*, cfr. ad esempio il capitolo dedicato a *Le Joli mai* in Ivelise Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, pp.95-117.

pessimismo verso la società contemporanea che caratterizza *Le Joli mai*; i due film sono tra l'altro accomunati dall'enfasi posta sul tema della prigionia⁵⁷⁷.

La Jetée costituisce, com'è noto, uno degli esiti capitali della modernità cinematografica per numerosi aspetti. Limitiamoci qui a proporre delle constatazioni sull'uso che Marker fa dello spazio urbano. Ci troviamo in un futuro imprecisato, dopo una guerra atomica che ha distrutto Parigi: della città presente appaiono unicamente immagini di devastazione, mentre i sopravvissuti vivono rintanati nei sotterranei del Palais de Chaillot, sito deputato alla memoria cinematografica (il palazzo era allora la sede della Cinémathèque Française). Della Parigi del "passato", al di là dell'aeroporto di Orly, emblema del viaggio (quello che il protagonista compie attraverso gli anni, ma anche quello verso la morte), appaiono una serie di luoghi che portano le tracce dello scorrere del tempo: si pensi al Jardin des Plantes con la sua vecchissima sequoia, oppure al Museo di Storia Naturale. Il film propone una riflessione profonda sul passaggio del tempo, riflessione che investe com'è noto la sua stessa forma, strutturata dal susseguirsi di immagini fisse. Si rileggano le parole di Marc Augé dedicate alle rovine:

È significativo che, per restituire il tempo alla città, gli artisti abbiano bisogno di rovine: quando sfuggono alla spettacolarizzazione del presente, le rovine sono, come l'arte, un invito a sentire il tempo. Ma è significativo altresì che gli artisti abbiano bisogno, per immaginarle, di farne un ricordo a venire, di ricorrere al futuro anteriore e a un'utopia nera, quella di un disastro che avrà costretto l'umanità ad «abbandonare i luoghi» e che è pur necessario rappresentarsi fin da oggi, in anticipo, affinché vi sia, in ogni caso, qualche testimone⁵⁷⁸.

La realizzazione di *La Jetée* segue di pochi mesi, come ho ricordato, quella di *Le Joli mai*: è come se il cortometraggio, attraverso la rappresentazione della futura distruzione di Parigi, esprimesse l'angoscia del cineasta nei riguardi della devastazione della città e della cancellazione dei segni del passato, cui egli dedica una sezione de *Le Joli mai*.

Veniamo dunque al lungometraggio. Sin dal prologo, che precede i titoli di testa, si adombra in qualche modo l'idea che la capitale stia cambiando. Ripercorriamo una parte della sequenza, indicando di volta in volta l'avvicinarsi delle inquadrature in corrispondenza delle parole pronunciate dalla voce over:

[inquadratura dall'alto sulla città, in cui si individuano l'Arc de Triomphe e il tracciato degli Champs-Élysées] Paris est cette ville où l'on voudrait arriver sans mémoire, où l'on voudrait revenir après très longtemps pour savoir si les serrures s'ouvrent toujours aux mêmes clés,

⁵⁷⁷ Ivi, pp.71-72

⁵⁷⁸ Marc Augé, *Rovine e macerie...*, cit., p.97.

[inquadratura di un ponte, sullo sfondo si vedono delle ciminiere] s'il y a toujours ici le même dosage entre la lumière et la brume, entre l'aridité et la tendresse, s'il y a toujours une chouette qui chante au crépuscule, un chat qui vit dans une île, et si l'on nomme encore par leur nom d'allégorie la Val-de-Grâce [inquadratura della chiesa omonima], la Porte Dorée [inquadratura della piazza omonima, congestionata dal traffico], le Point-du-Jour [inquadratura di un complesso di grattacieli del quartiere Point-du-Jour a Boulogne-Billancourt, e poi inquadratura dello C.N.I.T. alla Défense, dal quale in seguito la m.d.p., mentre procede il commento over, scenderà sul Trocadéro ricolmo di passanti]⁵⁷⁹.

Dopo una serie di inquadrature in campo lungo sulla città, in cui si individuava talvolta la presenza di monumenti storici ma sempre da lontano, immersi nella bruma e confusi nel contesto, Marker si sofferma in modo netto su tre luoghi che vengono esplicitamente nominati: la celebre chiesa seicentesca del Val-de-Grâce, la piazza della Porte Dorée con la statua di Atena (risalente agli anni Trenta del Novecento), e infine i grattacieli del Point-du-Jour. Se l'accostamento è originato dalla fascinazione per i nomi allegorici, non sfugge nell'ultimo caso il contrasto ironico fra la poesia del nome e la prosa dell'immagine dei grattacieli; il medesimo effetto ironico è provocato dal graduale passaggio da un capolavoro architettonico quale il Val-de-Grâce, a uno spazio che preserva scarse attrattive a causa del traffico, fino ad un sito quale il Point-du-Jour dall'aspetto desolante. Si indovina la beffa del destino: tornando nell'amata Parigi dopo lungo tempo si scoprirebbe che i suggestivi toponimi non sono cambiati, ma i luoghi corrispondenti lo sono profondamente. Dopo la citazione della *Prière sur la Tour Eiffel* di Giraudoux⁵⁸⁰, e la prima intervista a un negoziante, si susseguono una serie di inquadrature dedicate al traffico urbano, mentre la voce over elenca una serie di difficoltà che Parigi sta affrontando in quel momento. In modo particolare, evoca la questione dell'alloggio: la densità abitativa nella capitale è altissima, e per risolvere il problema si costruisce senza rigore.

Marker ci introduce quindi nel vivace ambiente della rue Mouffetard, nota per il suo pittoresco mercato, dove l'amica di Marker, Agnès Varda, nel 1958, aveva girato il già ricordato cortometraggio *L'Opéra-Mouffe*. All'epoca, rammenta Varda⁵⁸¹, non c'erano ristoranti greci o venditori di abiti, ma soprattutto anziani, barboni e ubriachi; la zona era povera e sporca, tra le ultime sopravvivenze, secondo Eric Hazan, del Medioevo che stava per sparire da Parigi⁵⁸². Proprio

⁵⁷⁹ «Parigi è questa città in cui si vorrebbe arrivare senza memoria, in cui si vorrebbe tornare dopo molto tempo per sapere se le serrature si aprono sempre con le stesse chiavi, se c'è sempre lo stesso dosaggio tra la luce e la nebbia, tra l'aridità e la tenerezza, se c'è sempre una civetta che canta al crepuscolo, un gatto che vive su un'isola, e se si chiamano ancora con il loro nome allegorico la Val-de-Grâce, la Porte Dorée, il Pont-du-Jour».

⁵⁸⁰ Citata anche, lo si è osservato, nella sceneggiatura scritta da Truffaut (con la collaborazione dello stesso Giraudoux) dal titolo *La Tour Eiffel*.

⁵⁸¹ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, cit., p.114 .

⁵⁸² Cfr. nota 204.

per questo era del resto estremamente amata dai Situazionisti, che in Place de la Contrescarpe avevano il proprio quartier generale. La voce over di *Le Joli mai* rileva i primi mutamenti che si stanno verificando, per cui un quartiere tradizionalmente popolare veniva ad acquisire una vocazione differente (definita «patrizia» in riferimento al passato romano della rue Mouffetard) con la nascita di gallerie d'arte, cabaret e un teatro.

In questa sequenza la macchina a mano ci fa esplorare la strada, voltandosi continuamente in un senso o nell'altro a osservare prima i semplici passanti, poi i clienti e i venditori al mercato. La voce over preannuncia impietosamente che dieci anni dopo essere state riprese, tali immagini risulteranno spiazzanti quanto quelle della Parigi di inizio secolo: Marker ne rivendica così una sorta di valore testimoniale, come quello accordato da Varda – l'abbiamo già ricordato – alle inquadrature della vecchia Gare Montparnasse in *Cléo*; c'è la sensazione di vivere un cambiamento epocale nella storia di alcune zone della città. La voce over, che aveva già sottolineato come rue Mouffetard avesse un avvenire indecifrabile, ne parla ora come del potenziale bersaglio di una metamorfosi che tocca la metà di Parigi, quella più vicina al «folklore»; afferma sarcasticamente che «*il n'est pas difficile d'applaudir la métamorphose d'une ville où un logement sur vingt n'a pas d'électricité, un sur douze pas l'eau*»⁵⁸³ e fa riferimento al sogno di trasformare Parigi in futura capitale dell'Europa. La macchina a mano di Pierre Lhomme⁵⁸⁴ si rapporta in modo estremamente empatico ai luoghi, muovendosi fra la gente ad altezza d'uomo, e il quartiere viene ancora maggiormente umanizzato nel momento in cui si ascolta la voce dei suoi abitanti - opzione che non verrà adottata, come vedremo, per i *grands ensembles* della sequenza successiva. Un barista, paventando future demolizioni e possibili espropriazioni di alloggi, manifesta la paura che si venga a perdere la «*sympathie du quartier*», affermando che «*on est chez soi ici, ailleurs on sera des déportés*»⁵⁸⁵; la macchina da presa intanto si sofferma su alcuni dettagli pittoreschi, quali i numeri delle case, i graffiti sui muri, o un cartello che invita a fare attenzione al cane.

La voce over passa dunque a descrivere la minaccia che pesa su Parigi, con la costruzione di grattacieli e il perseguimento del sogno di «*une New York humanisée par la Seine*»⁵⁸⁶. Si avvicendano intanto, a partire dalla parola «*déportés*» pronunciata dal barista, diverse inquadrature dedicate a *grands ensembles*, a ciminiere, grattacieli e alla zona della Maison de la Radio (nella quale Godard ambienterà alcune sequenze di *Alphaville*)⁵⁸⁷. La voce over prosegue:

⁵⁸³ «Non è difficile applaudire la metamorfosi di una città in cui un alloggio su venti non ha elettricità, uno su dodici non ha l'acqua».

⁵⁸⁴ Operatore e co-autore del film.

⁵⁸⁵ «Simpatia del quartiere», «siamo a casa nostra qui, altrove saremmo dei deportati».

⁵⁸⁶ «New York umanizzata dalla Senna».

⁵⁸⁷ Non si capisce se nel film di Marker, che la accosta ai *grands ensembles* o alle ciminiere, l'edificio della Maison de la Radio di Henri Bernard assuma come in *Alphaville* una connotazione negativa, oppure se la zona venga inquadrata perché si sapeva già destinata a ulteriori interventi futuri (i grattacieli del Front-du-Seine). O, ancora, per la presenza

Même si la nevrose de la solitude a mille fenêtres, même si celle qu'on a du baptiser «la pathologie des *grands ensembles*» n'arrive pas à nous faire regretter les taudis originels, on sait du moins qu'ici il y avait place pour le bonheur, et là, on sait pas⁵⁸⁸

mentre la macchina da presa ci mostra prima una zona di vecchie case e stradine strette attraversate da un'automobile e poi, alle parole «*on sait pas*», effettua un carrello indietro a precedere una vettura che passa a fianco di numerosi edifici di un *grand ensemble*, tra loro tutti uguali, trasmettendoci una sensazione di agghiacciante monotonia. Segue quindi un carrello laterale sulla facciata di un edificio e sulle sue solite «mille finestre». Assistiamo infine a un dialogo fra due uomini che si trovano all'interno di un cantiere fra palazzi di recente costruzione, e che criticano l'architettura dei nuovi complessi definendoli «*inhumains*» e «*monotones*», lamentando fra le altre cose la mancanza di spazi verdi e il fastidio di vivere a così stretto contatto con tante altre persone. Come si è già osservato a proposito di altri registi che si sono interessati ai *grands ensembles*, anche Marker si limita a guardare le strutture dall'esterno senza penetrare all'interno degli alloggi, e non si preoccupa di dar voce agli abitanti soddisfatti di cui alcune inchieste dell'epoca sembrano testimoniare (con una sola eccezione, che ricorderemo a breve). Anch'egli associa le nuove forme dell'abitare alla staticità: se la rue Mouffetard era infatti esplorata da una macchina a mano estremamente mobile, il carrello indietro sugli edifici del *grand ensemble* sembra denunciare una sorta di “falso movimento”, percepito come tale a causa dell'andamento uniforme e rettilineo del carrello e, soprattutto, della costruzione dell'inquadratura. Porzioni di palazzi uguali (affiancati da interminabili file di automobili parcheggiate) “chiudono” infatti il quadro in modo identico per tutta la sua durata, sia sulla destra che sulla sinistra; anche il fondo, terzo e ultimo lato, è occupato da un grande edificio disposto in orizzontale, perpendicolare alle due serie di palazzi di destra e di sinistra: esso impedisce all'occhio di spaziare oltre, provocando una sensazione di soffocamento. L'inquadratura, che ha una certa durata, termina comunque prima che si giunga alla fine dell'area edificata, a suggerire l'imprigionamento nell'«universo concentrazionario», senza via d'uscita, dei *grands ensembles*. Il medesimo intento dimostra il piano successivo, che si muove su un'enorme facciata coperta da innumerevoli finestre: non vediamo i contorni del palazzo su alcun lato, neppure nel corso dello spostamento della m.d.p., il che ci trasmette la sensazione che il costruito non abbia

della Statua della Libertà: essa non si vede in modo molto definito, ma è significativo che il piano compaia appena un momento prima che la voce over parli di una «New York umanizzata dalla Senna». In altri documenti dell'epoca, la Maison de la Radio viene esplicitamente contrapposta (insieme ad esempio allo C.N.I.T., o al palazzo dell'Unesco) ai *grands ensembles*, proprio in quanto risultato “positivo” dell'architettura contemporanea: per fare solo un esempio, cfr. il già citato documentario televisivo *Bâtir pour les hommes* di Jean Lallier.

⁵⁸⁸ «Anche se la nevrosi della solitudine ha mille finestre, anche se quella che si è dovuta battezzare ‘la patologia dei *grands ensembles*’ non arriva a farci rimpiangere i tuguri originali, si sa almeno che qui c'era posto per la felicità, e lì, non si sa».

fine. Tornando alla prima delle due inquadrature, bisogna anche sottolineare come la m.d.p. non preceda il movimento di un pedone, ma quello di un'automobile, senza che ci sia possibile vedere chi si trova alla guida: tale scelta comporta ovviamente la disumanizzazione dell'ambiente stesso (sebbene entri in campo qualche pedone, la m.d.p. mantiene sempre al centro l'automobile), creando un effetto antitetico rispetto alla macchina a mano che si voltava a guardare i singoli passanti in rue Mouffetard. I *grands ensembles* non sono pensati, sembra dire Marker, per essere abitati da individui, bensì da automobili: si sottende quello stretto legame tra modifiche urbanistiche e diffusione dei beni di consumo che abbiamo già sottolineato.

Se il cineasta esprime posizioni duramente critiche verso i *grands ensembles* e dimostra preoccupazione per la possibile scomparsa delle porzioni più caratteristiche di Parigi, egli non nega d'altro canto i problemi connessi alla *crise du logement*. Al di là dei riferimenti già indicati ai «tuguri» e alla mancanza di servizi igienici in numerose abitazioni, Marker esplora nella sezione successiva i vecchi quartieri più decadenti, intrufolandosi negli spazi strettissimi di alcuni alloggi. Viene anche intervistata una donna entusiasta all'idea di essere trasferita in un *grand ensemble* e di poter finalmente lasciare, dopo un'attesa di sette anni, la propria casa di Aubervilliers, decisamente troppo piccola per ospitare la sua numerosa famiglia. Anche nella seconda parte del film, che alcuni hanno definito consacrata al «tempo» e non più allo «spazio»⁵⁸⁹, il regista non ignora in realtà la questione della *crise du logement*: egli ci mostra anzi in due occasioni gli spazi problematici delle *bidonvilles*, sia gli interni troppo piccoli in cui sono ammassate intere famiglie (nel segmento in cui si riflette sul ruolo della televisione) che, soprattutto, gli esterni diroccati, lungamente osservati dalla macchina a mano nella sequenza dell'intervista all'operaio algerino.

Ne *Le Joli mai*, il tema dei mutamenti urbanistici è inserito, come di frequente all'epoca, all'interno di un discorso più ampio sull'avvento di una nuova società. Non a caso, la sequenza dedicata a rue Mouffetard e ai *grands ensembles* è preceduta dalle inquadrature del traffico parigino, accompagnate da un commento della voce over che rammenta come il «*bonheur*» continuamente invocato dai media dell'epoca non consista nella «*légende de l'automobile*» e nella «*légende de la télévision*» (tematica trattata nel film attraverso numerose interviste). L'analisi critica effettuata da Marker sulla società del proprio tempo coinvolge diversi aspetti; fra gli altri, mi sembra interessante richiamare la denuncia del disimpegno politico diffuso e di quella tendenza alla «privatizzazione» che emerge ad esempio in modo evidente dall'intervista alla giovane coppia: indifferenti ai problemi del proprio tempo fra i quali la guerra in Algeria, essi si dimostrano preoccupati

⁵⁸⁹ Mi riferisco alla recensione di Jean-Louis Pays in «Miroir du Cinéma», parzialmente riportata in Ivelise Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, cit., p.113. Il critico costruisce una netta polarizzazione fra le due parti del film, inserendo la crisi dell'alloggio fra le questioni relative allo «spazio» e dunque limitandone la presenza alla prima sezione della pellicola, ignorando i riferimenti che compaiono (seppure assai più rapidamente) nei segmenti successivi.

unicamente di costruirsi una famiglia e possedere un alloggio ben arredato. Per la nuova società, sembra dire Marker, contano la televisione (che la voce over definisce «*la seule fenêtre ouverte sur le reste du monde pour beaucoup de parisiens*»⁵⁹⁰, tanto più necessaria quanto più la casa è piccola), l'automobile, gli elettrodomestici (si ricordi la sequenza alla fiera di Parigi), i divertimenti (il segmento sul *twist* al Garden Club).

L'atteggiamento di Marker è dunque quello degli intellettuali critici nei riguardi della civiltà consumistica; la volontà di esprimere un giudizio, riscontrata in certi film di finzione dell'epoca come quelli di Godard, si manifesta anche all'interno di una tendenza quale il cosiddetto *cinéma-vérité* che si spinge così lontano dai presupposti rouchiani. Se il confronto tra *Le Joli mai* e *Chronique d'un été* è stato proposto sin dall'uscita del film di cui stiamo trattando⁵⁹¹, mi sembra utile condurre qui alcune riflessioni limitatamente al rapporto delle due opere con lo spazio urbano. Per quanto riguarda gli interventi urbanistici, essi non sembrano premere particolarmente a Rouch e Morin; è significativo che il solo riferimento, in una pellicola che si vota all'ascolto rifiutando di assumere per quanto possibile una posizione, riceva una colorazione positiva nelle parole degli intervistati: penso alla coppia che si dichiara felice di essersi trasferita in un H.L.M. a Clichy, provenendo da una *chambre de bonne* senza acqua corrente. Più in generale, se emergono delle istanze critiche nei confronti della civiltà dei consumi, attraverso interviste come quella al meccanico e alla moglie⁵⁹² (non dimentichiamo l'importante contributo del sociologo Edgar Morin nella concezione del film), l'opera dimostra comunque una disposizione profondamente umanista, empatica e non distaccata (come quella di Marker), nei confronti degli intervistati. Ciò si ripercuote nel rapporto alla città: se Marker esprime tutto il proprio amore da "intellettuale" nei confronti di Parigi, magari attraverso le parole di Giraudoux, egli non si esime dal condurre un'attenta analisi critica dei problemi della *crise du logement* e delle cattive soluzioni proposte da architetti e urbanisti, e soprattutto non si frena dal condannare esplicitamente i numerosi difetti della società che abita la capitale. Rouch invece manifesta la medesima empatia nei confronti dei personaggi dei propri film di finzione (come *La Punition* o *Gare du Nord*) e degli intervistati di *Chronique d'un été*, e con la stessa disposizione li segue nelle loro evoluzioni all'interno della città. Penso in particolare alla celebre sequenza in cui Marceline (Marceline Loridan Ivens) si confessa, mentre la donna si muove per Parigi: com'è noto, le nuove tecniche di registrazione del sonoro permisero a Rouch di non perdere la colonna audio mentre Marceline si allontanava sempre più dalla macchina da presa. A differenza del caso di Mary Lou (Marilù Parolini), intervistata da Morin nella propria

⁵⁹⁰ «La sola finestra aperta sul resto del mondo per molti parigini».

⁵⁹¹ Cfr. nota 576.

⁵⁹² Che affermano di non aver nulla di cui lamentarsi, ma di non essere comunque soddisfatti delle proprie condizioni di vita dal punto di vista economico.

camera, la confessione privata di Marceline ha luogo per strada, che diviene così un luogo intimo; si privilegia in tal modo una soluzione idealmente vicina a quella di numerose pellicole di finzione della Nouvelle Vague. Bisogna ricordare che fu Rouch a insistere con Morin, più propenso a lavorare in interni, per girare delle sequenze all'aperto⁵⁹³.

A segnare la distanza fra i due atteggiamenti di Rouch e Marker, un ruolo importante è giocato dall'intervento della voce over ne *Le Joli mai*: nei due finali la differenza si misura chiaramente. Le immagini dei titoli di coda di *Chronique d'un été* sono emblematiche di una volontà di scoperta, esplorazione "vergine", manifestata dalla m.d.p. che divora avidamente il territorio. La macchina a mano segue inizialmente Morin di spalle, mentre egli cammina, ma lo abbandona poi per seguire altri passanti, finché non cessa di interessarsi a un singolo individuo, avanzando per strada indipendentemente dalle figure umane e solo infine fermandosi a guardare per terra.

Consideriamo ora il segmento finale (un po' più lungo) di *Le Joli mai*. Mentre la voce over affastella una serie di numeri di carattere statistico, che abbracciano le condizioni atmosferiche parigine nel mese di maggio quanto gli aspetti demografici e quelli produttivi (ad esempio, il numero di veicoli costruiti da ciascuna casa automobilistica), si susseguono alcune inquadrature di luoghi particolarmente affollati (quali gli Champs-Élysées o il mercato delle Halles) in cui il movimento di uomini e vetture viene reso in accelerato. Segue poi un segmento dedicato alla prigione, e il commento over palesa finalmente il punto di vista dal quale abbiamo osservato Parigi durante tutto il film: appunto quello di un prigioniero al suo primo giorno di libertà. Mentre la voce opera una distinzione tra le due categorie di persone incontrate nella pellicola - da un lato coloro che sono capaci di pensare, rifiutare e amare, dall'altro il gran numero di uomini che hanno una prigione all'interno di se stessi -, si succedono una serie di camera-car lungo le strade parigine e, quindi, numerose inquadrature in primo piano di volti di passanti, "rubate" in diversi luoghi della città (due opzioni, i camera-car e le riprese sui passanti, caratteristiche del cinema della Nouvelle Vague). Il commento si interroga sulla paura che traspare da questi volti, e dopo alcune riflessioni sull'angoscia della mortalità⁵⁹⁴, accusa gli uomini di pensare troppo a se stessi ignorando che il loro destino è legato a quello altrui: che finché la povertà esiste non si è ricchi, finché esiste la disperazione non si è felici, finché esistono i prigionieri, non si è liberi.

Al di là della ricchezza e profondità della meditazione di Marker, quello che qui ci interessa è misurare la distanza tra questo finale e quello di *Chronique d'un été*. L'inizio del segmento conclusivo di *Le Joli mai* è, come si è detto, in accelerato: si sente in tal modo la mano del regista-

⁵⁹³ È cosa nota, ma cfr. ad esempio Jacques Gerstenkorn, *Chronique d'un été: une expérience de «nouveau cinéma»*, in Jean Cléder, Gilles Mouëllic (a cura di), *Nouvelles Vague, nouveaux rivages...*, cit., pp.171-183.

⁵⁹⁴ E sul ruolo dell'arte, «naftalina della bellezza»: la serie di inquadrature di volti in primo piano è qui interrotta da alcuni piani di opere d'arte.

demiurgo, che usa un procedimento tipico delle avanguardie e volto non tanto a riprodurre in modo falsamente “mimetico” la città, quanto ad avanzare esplicitamente un discorso su di essa. Però a differenza che, ad esempio, nel classico *Paris qui dort* (René Clair, 1923), quella di Marker non è una semplice constatazione della frenesia consustanziale alla metropoli, bensì un rilievo indirizzato ad un momento storico ben preciso, avvertito quale fase di cambiamento. È stata sottolineata, a questo proposito, la contrapposizione tra l’elogio di Parigi di Giraudoux in apertura, subito dopo il prologo, e la chiusura «sclerotizzata» del finale, che descrive una città contemporanea caratterizzata dall’alienazione e dall’infelicità⁵⁹⁵. I camera-car e i volti degli individui incontrati per strada sembrerebbero significare un desiderio di scoperta, affascinato ed entusiastico, ma la presenza del commento over, che esprime giudizi taglienti sulla società dell’epoca, colora di determinate connotazioni le immagini colte dall’occhio apparentemente “vergine” della macchina da presa⁵⁹⁶. Il sonoro, a differenza che nel finale di *Chronique d’un été*⁵⁹⁷, assegna così un significato preciso al visivo, manifestando i due differenti approcci di Rouch e Marker al reale e, nello specifico, allo spazio urbano parigino.

Marker dichiara esplicitamente la presenza di un punto di vista simbolico, quello di un prigioniero al suo primo giorno di libertà; l’intero film ci fa del resto percepire l’intervento di un Io che guarda Parigi e parla di lei, magari attraverso una mediazione culturale (le parole di Giraudoux): siamo ben lontani dalla pretesa “neutralità” di *Chronique d’un été*. La voce over assume, come ne *L’amour existe* di Pialat, toni di volta in volta oggettivi e soggettivi, passando dai dati statistici al registro lirico, che si mescolano armoniosamente - a differenza del cortometraggio di Pialat che sembra procedere per segmenti scissi fra loro. Che manifesti la visione “personale” di Parigi propria di molto cinema della Nouvelle Vague, oppure una volontà di analisi critica tipica delle voci che all’epoca riflettevano sul fenomeno consumistico, *Le Joli mai* rivendica sempre l’esistenza di un punto di vista netto e ineliminabile.

⁵⁹⁵ Ivelise Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, cit., p.108.

⁵⁹⁶ Lo stesso Marker aveva del resto prodotto un vero e proprio saggio sulle capacità della voce over di intervenire sull’interpretazione dell’immagine, facendole veicolare significati tra loro opposti: penso alla celebre sequenza di *Lettre de Sibérie* (1958), nella quale il regista accosta alle medesime inquadrature tre differenti commenti che le leggono in modi antitetici.

⁵⁹⁷ Nel quale si sente solo musica, oltre alla domanda, apparentemente captata in modo casuale, posta dalle intervistatrici ai passanti: «*Êtes-vous heureux?*» («Siete felici?»).

Come fuggire nel passato: *Lemmy Caution. Operazione Alphaville* (1965) e i due sketch fantascientifici di Jean-Luc Godard

Tra i film più spesso citati a proposito dei mutamenti urbanistici parigini (insieme alle opere di Tati e a *Due o tre cose che so di lei*), *Lemmy Caution. Operazione Alphaville* è in primo luogo una pellicola appartenente a un genere ben preciso, la fantascienza, frequentato da Godard in questi anni in due altre occasioni. Mi riferisco alle partecipazioni a due film a sketch coprodotti con l'Italia, sui quali sarà utile soffermarsi brevemente: *Il nuovo mondo* (*Le nouveau monde*), episodio di *Ro.Go.Pa.G.* (1962), e *L'amore nel 2000* (*Anticipation ou l'amour en l'an 2000*), inserito in *L'amore attraverso i secoli* (*Le plus vieux métier du monde*, 1967), che rispettivamente anticipano e ripropongono spunti dello stesso *Alphaville*..

Sia nel lungometraggio, che nei due sketch, Godard indaga sugli effetti dell'avvento di un «nuovo mondo» sui rapporti interpersonali, soprattutto attraverso la lente delle relazioni amorose; in tutti e tre i casi le novità urbanistiche fanno da sfondo alla riflessione. Al di là dei motivi di budget che avrebbero probabilmente impedito le riprese in *studio*, è evidente che l'uso di ambientazioni reali risponde anche ad un'intenzione godardiana di rintracciare nel presente i segni angoscianti di un futuro talmente prossimo, da essere già perfettamente visibile.

È esattamente questo il tema de *Il nuovo mondo*: in seguito a una fantomatica esplosione atomica, il protagonista (Jean- Marc Bory) si rende conto a poco a poco di impercettibili cambiamenti che investono la realtà a lui familiare. Quello che sta lentamente nascendo è un mondo in cui non c'è più libertà, caratterizzato – come *Alphaville* – da una «meccanicità orrenda», dalla «morte della [apportata dalla] logica». I primi segnali di mutamento sono da un lato anomalie di carattere linguistico, che diventano un impaccio per la comunicazione, dall'altro il diffondersi dell'uso di pasticche (i tranquillanti di *Alphaville*). Sebbene nello sketch inizino ad apparire luoghi e motivi che si ritroveranno più diffusamente in *Alphaville* (la piscina, i neon intermittenti soprattutto in ambientazioni notturne), non c'è dubbio che vi si disegna una Parigi classicamente Nouvelle Vague. Sia a livello iconografico (viali del centro, caffè, mercatini, monumenti celebri quali il Palais de Chaillot, la Tour Eiffel o gli immancabili Champs-Élysées e Place de la Concorde), sia per quanto attiene alle modalità stilistiche (camera car, uso della macchina a mano, riprese in esterni reali affollati con i consueti sguardi in macchina dei passanti). Del resto le prime parole pronunciate dalla voce over del protagonista ci avvisano proprio del fatto che egli non si era accorto del cambiamento della città; quand'anche affermerà di iniziare a cogliere i segni di un mutamento, questi rileveranno più degli atteggiamenti umani che delle architetture della capitale. Tuttavia, Godard inserisce un riferimento strategico a uno dei principali progetti della pianificazione urbana: un'inquadratura

decisamente lunga nella quale il protagonista, parlando con l'amata, tiene fra le mani un giornale contenente la scritta a lettere cubitali «PARIS DEMAIN», che sovrasta una fotografia della nascente Défense – una delle *location* privilegiate di *Alphaville*.

I presentimenti de *Il nuovo mondo* sembrano dunque rimandare alla futura *Alphaville*; una sorta di “terzo stadio” è quello di *L'amore nel 2000*, universo di soli nonluoghi: lo sketch è integralmente girato nell'aeroporto di Orly. Come Lemmy Caution, il protagonista è uno straniero che incontra difficoltà nel comunicare con gli abitanti di una civiltà che non riesce a comprendere, nella quale l'amore è stato soppresso. Torna Anna Karina, in un ruolo vicino a quello da lei interpretato in *Alphaville*: qui l'accompagnatrice diventa una vera e propria prostituta, che però è nata nel «*pays littéraire*» e, a causa del modello imperante della «*spécialisation integrale*», è deputata al solo dialogo, a differenza delle colleghe che praticano l'atto sessuale senza proferire parola. Per ragioni dettate anche dal soggetto del film a episodi, appunto l'amore a pagamento, la figura della prostituta appare, come in altre opere godardiane (da *Due o tre cose che so di lei* a *Si salvi chi può (la vita)*, *Sauve qui peut (la vie)*, 1980)⁵⁹⁸, a simboleggiare la generale mercificazione dell'esistenza (ne *L'amore nel 2000* le prostitute vengono scelte, peraltro, su un catalogo pubblicitario) e l'insincerità delle relazioni umane, ormai esse stesse improntate alla logica del consumo. La Natasha (Anna Karina) di *Alphaville* avrà costantemente sulle labbra quel «*sorriso istituzionale*» utile secondo Baudrillard alla «*lubrificazione dei rapporti sociali*» tipica delle figure, quali hostess e commesse, dell'attuale «*sistema di produzione dei servizi*»⁵⁹⁹. Personaggi di questo genere saranno ricorrenti in *Playtime* di Tati, del quale si potrebbero sottolineare numerosi echi e rifrazioni con *L'amore nel 2000* di cui – ricordiamo – condivide la *location* aeroportuale,; si pensi ad esempio all'insistenza sull'elemento sonoro dell'altoparlante, emblematico della nuova comunicazione al contempo invasiva, mediata e standardizzata. L'episodio godardiano doveva costituire innanzitutto un esperimento coloristico, alternando segmenti monocromi rossi, gialli, blu e verdi, che dovevano rendere difficile l'identificazione stessa degli attori. Se la produzione costrinse ad adottare una soluzione meno audace⁶⁰⁰, l'intenzione del cineasta ricorda l'utilizzo del colore al fine di significare l'invasione degli individui (svuotati di coscienza propria) da parte di immagini e suoni “innaturali” provenienti dall'esterno, che abbiamo già individuato a proposito dei neon monocromi de *Il bandito delle undici*, *Zazie nel metrò* o (si vedrà) *Playtime*.

⁵⁹⁸ Un discorso diverso andrebbe fatto per la Nana di *Questa è la mia vita*.

⁵⁹⁹ Jean Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p.236. Corsivi nel testo.

⁶⁰⁰ Lo sviluppo non su pellicola monocroma, ma pellicola a colori tinta di una sorta di bruno/ocra che permettesse una maggiore definizione delle figure: cfr. Mathias Levin, *Correspondance croisée: la participation de Jean-Luc Godard aux films à sketches*, in Anthony Fiant, Roxane Hamery (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2)*..., pp.135-150.

Arriviamo ora a *Alphaville*. Si osservi subito come, se la descrizione della società di Alphaville rielabora alcune suggestioni provenienti dal ricordo delle dittature nazifasciste (quali la scritta «SS» o l'immatricolazione dei corpi umani)⁶⁰¹, sono soprattutto forti i tratti di consonanza con le contemporanee teorie sulla civiltà dei consumi e con la nozione debordiana di «spettacolo» (per non parlare delle successive elaborazioni foucaultiane in rapporto al concetto di «sorveglianza»). Sono aspetti tanto noti ed evidenti, grazie all'ampia letteratura critica sul film, che basterà richiamare rapidamente qualche elemento: dal controllo capillare esercitato da Alpha 60 ai continui riferimenti alla perdita di coscienza degli abitanti, i quali sono divenuti meri veicoli di gesti e linguaggi standardizzati, sedati da palliativi di vario genere dalle pillole di tranquillanti agli onnipresenti schermi televisivi. Marie-Claire Ropars Wuilleumier sostiene che in *Alphaville* appaiono i medesimi oggetti e luoghi della realtà quotidiana di *Una donna sposata*, sebbene nel film di fantascienza le immagini pubblicitarie non rivestano la stessa rilevanza che nel primo tassello della «trilogia sociale»⁶⁰².

Particolarmente interessante ai fini di questo studio è interrogarsi sui *décors* privilegiati da Godard, in buona parte frutto dei recenti interventi sul tessuto urbano: dalla Maison de la Radio agli edifici della nascente Défense, da Orly agli H.L.M, senza dimenticare il Boulevard Périphérique (di cui alcuni tratti ancora in costruzione appariranno in *Due o tre cose che so di lei*). Che le ambientazioni siano state scelte consustanzialmente alla nascita del soggetto, o che esse possano addirittura averlo ispirato, è testimoniato dalle affermazioni di Eddie Constantine, che ricorda come Godard l'abbia chiamato, dopo tre giorni di panoramiche alla Défense, per dirgli di aver trovato una storia⁶⁰³. Il cineasta ha selezionato alcuni elementi disponibili nella realtà che aveva di fronte, tra cui ad esempio i segnali e le luci al neon che costituiscono un *leit motiv* del film, e li ha montati in modo tale da astrarli dal proprio contesto di appartenenza, per creare un mondo "altro". A un effetto di straniamento contribuisce poi la scelta di privilegiare ambientazioni notturne⁶⁰⁴, per cui gli immensi edifici illuminati divengono difficilmente distinguibili gli uni dagli altri. Persino i *décors* urbani appartenenti a un lontano passato vengono in tal modo privati del loro aspetto familiare e rassicurante: si pensi al *métro aérien*, presenza caratteristica del panorama parigino che nel film godardiano diventa un futuribile treno luminoso che sfreccia nella notte su una sopraelevata. Gli

⁶⁰¹ Un aspetto che si riscontra in altri film che manifestano angoscia all'idea di un possibile avvento di «società del controllo»: si pensi ad esempio al complotto fascista di *Paris nous appartient*, oppure a *Fahrenheit 451* la cui sceneggiatura, afferma Truffaut, è stata scritta «pensando costantemente alla Resistenza e all'Occupazione» (*Journal de Fahrenheit 451*, cit., p.141).

⁶⁰² Il riferimento a Ropars-Wuilleumier e il commento relativo alle immagini pubblicitarie sono in Chris Darke, *Alphaville*, I.B.Tauris, London – New York 2005, p.30 e p.12.

⁶⁰³ *Ivi*, p.20.

⁶⁰⁴ Sugli esperimenti di Coutard per sfruttare al massimo l'illuminazione naturale disponibile per le sequenze notturne, cfr. ad esempio *ivi*, p.14.

elementi del *décor* pre-esistente vengono resi rilevanti ai fini dell'azione, inventando per essi un significato funzionale al racconto: i pannelli di controllo dell'aria condizionata di un palazzo diventano così, ad esempio, parte del programmatore Alpha 60. La *location* è così "piegata" alle intenzioni dell'autore e alle esigenze della narrazione, contravvenendo a quello che abbiamo individuato come un principio cardine della Nouvelle Vague⁶⁰⁵.

Se lo sguardo sugli esterni degli edifici trasmette la consueta angoscia dettata dall'enormità e dall'anonimato delle strutture, enfatizzato dall'indifferenziazione causata dalla scarsa visibilità notturna, maggiormente originale rispetto al panorama cinematografico dell'epoca è la configurazione degli interni. Vetri e corridoi, come in *Playtime*: ma se ingannevole trasparenza e dimensioni eccessive sono le coordinate di Tativille, un mondo in cui tutto è sin troppo "visibile", in *Alphaville* prevale la costruzione labirintica degli spazi, quali la camera d'albergo di Lemmy (Eddie Constantine)⁶⁰⁶ oppure l'Istituto di Semantica Generale, caratterizzati dal susseguirsi di corridoi e tortuose scale a chiocciola. La composizione godardiana è forse in questo senso meno finalizzata a critiche pertinenti alle contemporanee mode architettoniche e maggiormente ispirata, come sostiene François Jost, al pensiero che sta alla base del linguaggio informatico. Secondo l'interpretazione di Jost, infatti, la città di Alphaville è concepita come una lingua considerata nella sua dimensione paradigmatica e non sintagmatica, ovvero come un susseguirsi di scelte successive (proprio come nel linguaggio binario dell'informatica, con l'alternarsi di opzioni possibili tra 1 e 0):

Un tale meccanismo, che assimila la frase a un susseguirsi di scelte e di restrizioni successive, è esattamente quello che regola il racconto di Alphaville: questo mondo con i suoi sensi obbligati, le sue zone proibite, i suoi grandi spazi vuoti, i suoi corridoi labirintici è a sua immagine. (...) La città vi è ancora concepita come uno spazio nel quale ci si sposta (...) ma in cui la linea dritta non è affatto il cammino più corto da un punto a un altro (...). Questa perdita del senso della linea (nella doppia accezione del termine: direzione e significato) è solidale con una doppia operazione del pensiero: da una parte, la città è concepita come una lingua; dall'altra, la lingua è principalmente considerata nella sua dimensione paradigmatica, come se il senso venisse innanzitutto dalle unità.⁶⁰⁷

È stato spesso evidenziato il lavoro godardiano sui motivi del cerchio e della linea, ricorrenti anche nei dialoghi consacrati al tempo: il cerchio è associato in generale alla tirannia di Alpha 60, la linea

⁶⁰⁵ Per una considerazione su questo esempio in rapporto a riflessioni più generali sull'uso di *location* reali, cfr. Geoffrey Nowell-Smith, *Cities: Real and Imagined*, in Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (a cura di), *Cinema and the city. Film and urban societies in a global context*, Blackwell, Oxford 2001, pp.99-108.

⁶⁰⁶ Cfr. l'analisi di Chris Darke, *Alphaville*, cit.

⁶⁰⁷ François Jost, *Surveiller et unir*, in Charles Perraton, François Jost (a cura di), *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma...*, cit., pp.55-56. Jost focalizza tuttavia anche alcuni elementi della composizione della città che rimandano a un «paradigma urbano del passato»: il preciso orientamento (la divisione nord/sud), la chiara delimitazione *intra/extra muros* attraverso la cesura del *Périphérique*, la struttura "anticamente" centralizzata. Tutte caratteristiche destinate a scomparire in pellicole contemporanee (quale *Black comedy*, *Family Viewing*, di Atom Egoyan, 1987, utilizzato quale termine di paragone) che descrivono la metropoli contemporanea dei flussi e delle reti.

alla redenzione portata da Lemmy⁶⁰⁸; una ricerca formale di questo tipo risponde evidentemente a esigenze di carattere simbolico che conducono lo spazio a significare altro da se stesso, a differenza dell'esibizione spettacolare di Tataville tesa a valorizzare "in superficie" ogni dettaglio scenografico.

Un aspetto che, nell'invenzione godardiana di Alphaville, va a toccare il vivo della contemporaneità è la descrizione di una città pensata appositamente per ospitare una civiltà dell'automobile. La predilezione per i viali larghi (i *boulevards extérieurs* e il *Périphérique*), le inquadrature dell'immenso parcheggio (verosimilmente, quello dell'aeroporto di Orly), la totale assenza di spostamenti a piedi delineano uno spazio urbano concepito secondo le esigenze di una società assuefatta a determinati stili di vita. Rivelatrice è la domanda rivolta, fra le prime, da Alpha 60 a Lemmy, quando il programmatore, dopo le generalità, lo interroga sul modello di vettura da lui utilizzato. Gli esterni non sono luoghi di *promenades*: ogni tragitto è finalizzato al raggiungimento di una meta e, come nella «surmodernità» teorizzata molti anni dopo da Augé, le strade sono ideate a tavolino per aggirare il centro storico («prendemmo la tangente al cerchio dei quartieri del centro», recita la voce over di Lemmy).

Jean-Pierre Esquenazi, particolarmente interessato alla ricezione dei film godardiani, sottolinea come *Alphaville* fu all'epoca molto apprezzato appunto per la sua trasmissione di un messaggio universale, condiviso, di generica protesta contro il mondo moderno⁶⁰⁹. Anche la soluzione proposta da Godard per sfuggire all'affermazione della civiltà delle macchine e della logica, è altrettanto semplice e destinata a generare immediata adesione: si tratta, infatti, di una sorta di fuga nel passato.

Se Alphaville è una città (postmodernamente) coniugata al solo tempo presente⁶¹⁰, come si evince anche dalle lezioni sul tempo impartite da Alpha 60, Lemmy Caution potrà essere utile nella guerra con i «paesi esterni» - sostiene il programmatore – proprio per la sua «tendenza a tornare sul passato», poiché egli «pensa a ciò che è stato più che a ciò che sarà». Come sostiene Godard, Lemmy è un uomo di vent'anni prima che scopre il mondo contemporaneo e non riesce a crederci⁶¹¹ (non si dimentichi che il titolo inizialmente pensato per il film era *Tarzan contro IBM...*); stiamo del resto parlando di un personaggio (e di un attore) proveniente dal cinema di genere degli anni Cinquanta. Al passato rimandano numerosi segni che descrivono la stessa Natasha, dal valzer che accompagna le sue apparizioni ai particolari che sembrano attrarre Lemmy,

⁶⁰⁸ Lo ricorda ad esempio Chris Darke nella sua analisi del film: Chris Darke, *Alphaville*, cit.

⁶⁰⁹ Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, cit., p.186.

⁶¹⁰ Priva di passato, e infatti priva di rifiuti, come sottolinea opportunamente Walter Moser : cfr. nota 386.

⁶¹¹ L'affermazione del regista è citata in Chris Darke, *Alphaville*, cit., p.27.

quale il nome d'altri tempi o i denti che ricordano i film di vampiri⁶¹². La liberazione della donna si effettua attraverso il recupero di parole antiche, tramite la poesia di Eluard⁶¹³ (autore de *La capitale de la douleur*). Come si è osservato nel capitolo introduttivo a questa seconda parte del lavoro, Anthony Easthope parla di *Alphaville* come di una pellicola a cavallo tra moderno e postmoderno, poiché non ignora le temporalità “altre” rispetto al presente simultaneo: il genere della distopia è infatti per sua natura in rapporto con il passato, in quanto prodotto della fede nel progresso (mutata ovviamente di segno). Il teorico individua inoltre i due fondamentali elementi del film destinati a fornire “sicurezza”, entrambi provenienti dalla tradizione: il tema dell'amore e l'ossatura del *noir*, cui rimanda il personaggio di Lemmy Caution⁶¹⁴. Anche François Jost inserisce *Alphaville* in una sorta di “filone” di opere, che a partire dal classico *Metropolis* tendono a proporre una soluzione individuale alla generalizzata crisi dell'urbano, facendo dell'amore fra due esseri il luogo di rifondazione della città⁶¹⁵.

Quella di *Alphaville* è la storia di moltissimi film degli anni Cinquanta e Sessanta: un uomo (o una donna) non sa adattarsi all'avvento di un mondo nuovo, che si manifesta anche attraverso il modularsi di nuove forme dell'urbano. Il medesimo spaesamento è del resto quello che emerge dai risultati delle inchieste citate nel finale de *Il maschio e la femmina*, tassello importante della cosiddetta «trilogia sociale» godardiana: molti, afferma la voce over, rispondono alle domande delle interviste secondo un'«ideologia ancorata al passato», che non corrisponde affatto ai costumi contemporanei. Il cineasta, che si muove contemporaneamente in direzioni diverse recuperando in pellicole quali *Alphaville* dei materiali della cultura di massa, nella quale la sua opera ha spesso trovato fonte di ispirazione⁶¹⁶, propone a partire da tali materiali una ricomposizione fantastica di quei contrasti che angosciano un film “sociologico” come *Il maschio e la femmina*. Ecco che, in un contesto ereditato dai fumetti o dai film di genere, in cui il protagonista ha la forza di Tarzan e le abilità di Lemmy Caution, l'incapacità di adattamento si volge paradossalmente in punto di forza, tanto che il personaggio assume – com'è stato rilevato⁶¹⁷ – tratti propri all'iconografia di Prometeo che porta il fuoco agli uomini. Per lasciare *Alphaville*, e tornare a un rassicurante passato, è sufficiente imboccare la tangenziale: la fantascienza permette questo e altro.

⁶¹² Si tratta certo di un riferimento scherzoso al vero cognome del padre di Natasha, Nosferatu. Al classico omonimo di Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu il vampiro*, *Nosferatu*, 1922) rimanda peraltro esplicitamente, com'è noto, l'utilizzo del negativo della pellicola in alcune sequenze.

⁶¹³ Un surrealista, che credeva nell'amore come forza liberatrice: al di là del titolo della raccolta poetica, un riferimento assai pertinente al racconto di *Alphaville*.

⁶¹⁴ Anthony Easthope, *Cinécities in the Sixties*, cit., p.135.

⁶¹⁵ François Jost, *Surveiller et unir*, cit.

⁶¹⁶ Su questo argomento, si legga integralmente il saggio di Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, cit.. Esquenazi sottolinea come, nel caso di *Alphaville*, della cultura industriale si offra comunque una visione più critica, tesa a svelarne il procedere per stereotipi attraverso svogliate concessioni al genere, e come essa conviva nel film con materiali della cultura alta (quali il riferimento a Eluard): cfr. in particolare pp.184-189.

⁶¹⁷ Chris Darke, *Alphaville*, cit.

Un certo clima culturale. Qualche cenno al Situazionismo

Al Situazionismo sono stati dedicati numerosi studi⁶¹⁸: si tratta di un campo vasto e denso di problematiche nel quale non è agevole addentrarsi senza essere degli specialisti. Mi sembra tuttavia che esso costituisca un riferimento imprescindibile per l'argomento che stiamo trattando: il mio contributo si limiterà dunque alla messa in tensione di taluni elementi del primissimo pensiero teorico situazionista con la produzione cinematografica del tempo, per evidenziare alcuni nuclei di riflessione comuni concernenti lo spazio urbano.

La scelta di soffermarsi qui, in modo particolare, sul Situazionismo (di cui avremmo potuto parlare altrove all'interno del lavoro) deriva dall'interesse rivestito dalle analisi proposte dal movimento in rapporto alle modifiche urbanistiche parigine. Più in generale, però, mi sembra importante rilevare preliminarmente l'esistenza di una sorta di "aria del tempo", un certo clima di riflessione sul tema della città che si respira in quel momento e nei decenni successivi in contesto francese, all'interno del quale è possibile individuare alcune convergenze significative.

L'Internazionale Situazionista nasce nel 1957 dalla fusione di più gruppi tra cui una branca del Lettrismo (di cui faceva parte Guy Debord) e il noto movimento artistico CO.BR.A. (cui apparteneva Asger Jorn)⁶¹⁹. Gli interventi urbanistici massicci sul suolo parigino e in periferia hanno inizio, lo si è indicato, proprio intorno alla metà degli anni Cinquanta per proseguire nel decennio successivo. Il pensiero situazionista subisce l'influenza di sociologi che abbiamo già avuto modo di nominare più volte, quali Henri Lefebvre (in particolare la sua famosa *Critica della vita quotidiana*, 1946) e Pierre-Henry Chombart de Lauwe, autore di un *Paris et l'agglomération parisienne* (1952)⁶²⁰ ma anche, in seguito, di un importante saggio sui *grands ensembles* che abbiamo sovente citato nel capitolo dedicato a questo argomento⁶²¹. Nonostante gli scontri sulle modalità della prassi rivoluzionaria all'inizio degli anni Sessanta fra Lefebvre e i Situazionisti, il teorico ammette a sua volta di aver subito l'influsso del pensiero situazionista (i suoi saggi più

⁶¹⁸ Si potrebbero ricordare anche solo sulle quelli consacrati a temi urbanistici e pubblicati in lingua italiana. Un'antologia dei testi situazionisti sull'«urbanismo unitario» è ad esempio *Urbanismo unitario. Antologia situazionista*, a cura di Leonardo Lippolis, Testo e Immagine, Roma 2002. Mentre sul progetto di Constant della famosa New Babylon si potrebbero leggere Francesco Careri, *Constant. New Babylon, una città nomade*, Testo e Immagine, Roma 2002, o Leonardo Lippolis, *La nuova Babilonia. Il progetto architettonico di una civiltà situazionista*, Costa&Nolan, Genova 2007. In lingua inglese è invece il testo cui mi sono principalmente affidata, che riassume e analizza più in generale l'idea di città nel primo periodo situazionista (quello che ci interessa maggiormente, fino al 1962 circa, anno di nascita della Seconda Internazionale Situazionista): Simon Sadler, *The Situationist City*, cit.

⁶¹⁹ Per la precisione, i gruppi che confluirono nell'I.S. (Internazionale Situazionista) furono l'Internazionale Lettrista di Debord, il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginatista (cui afferiva Asger Jorn, già membro di CO.BR.A.) e infine il Comitato Psicogeografico di Londra nella persona di Ralph Rumney.

⁶²⁰ L'influenza di questi due testi di Lefebvre e Chombart de Lauwe sul pensiero situazionista è ricordata in Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., pp.19-20.

⁶²¹ Pierre-Henry Chombart de Lauwe, *Des hommes et des villes*, cit.

esplicitamente consacrati allo spazio urbano, che abbiamo sovente richiamato, risalgono del resto a un periodo più tardo, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta)⁶²²; secondo Simon Sadler, anche le successive riflessioni di Michel De Certeau e Michel Foucault sul controllo e la sorveglianza avrebbero peraltro risentito di tale influenza⁶²³.

Senza voler ampliare ulteriormente il gioco delle intersezioni, i pochi nomi già indicati disegnano attraverso approcci anche molto diversi fra loro un quadro teorico con dei tratti comuni, caratterizzati da una particolare attenzione al rapporto tra contesto urbanistico (o più latamente, spaziale) da un lato e sfera individuale dall'altro. Ricordiamo ad esempio che nelle mappe situazioniste, su cui torneremo tra pochissimo, è all'opera non un «occhio onnipotente e disincarnato», come nella cartografia tradizionale, bensì – come sintetizza Simon Sadler - un'«esperienza dello spazio che era in realtà terrestre, frammentato, soggettivo, temporale, e culturale»⁶²⁴: sono parole che si potrebbero pensare anche (con qualche cautela relativamente al «frammentato») per la configurazione dello spazio urbano nella Nouvelle Vague; i Situazionisti vogliono enfatizzare «l'incompatibilità della logica cartesiana con la reale esperienza della città»⁶²⁵, e tramite le loro *dérives* eludono la pianificazione coercitiva del capitale. Si potrebbe parlare di una sorta di spazio vissuto, personale, che nel pensiero situazionista (e, in futuro, di Lefebvre o De Certeau) si contrappone dialetticamente – e politicamente - alla «disciplina», allo spazio «astratto» pensato degli urbanisti mentre, nei film più classici della Nouvelle Vague, non è presente questo secondo termine conflittuale: vi si constata una forte spinta verso l'appropriazione personale dello spazio che è però priva di intenti di rivendicazione nei confronti della «disciplina» urbanistica. Il principale apporto della Nouvelle Vague nella composizione della città all'interno del cinema francese si identifica proprio nella definizione di una visione soggettiva, “incarnata” in un punto di vista, della città reale, “vissuta”, a fronte della diffusa pratica di elaborare scenografie simboliche e significanti all'interno degli studio. La dialettica oppositiva tra spazio «vissuto» e «astratto» si ripropone invece, per concludere un parallelo che stiamo tracciando a sommi capi, in alcune pellicole analizzate in questa seconda parte del lavoro, da *Due o tre cose che so di lei* a *Playtime*. Nel film di Godard si finisce per esplicitare quanto nelle opere precedenti era sotterraneamente evidente: di fronte alla minaccia rappresentata dalle modifiche urbanistiche, Juliette ricorda, rivolta allo spettatore, quella che è la dimensione profondamente soggettiva del rapporto di ciascuno allo spazio urbano:

⁶²² Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., pp.44-45.

⁶²³ *Ivi*, p.50.

⁶²⁴ *Ivi*, p.82.

⁶²⁵ *Ivi*, p.84.

Chaque habitant a eu des rapports avec des parties définies de la ville (...). L'image qu'il en a est baignée de souvenirs et de significations.

Mentre Marianne (Anne Duperey) poco prima aveva affermato:

La ville est une construction dans l'espace. Les éléments mobiles de la cité (...), les habitants, oui les éléments mobiles sont aussi importants que les éléments fixes⁶²⁶.

Allo stesso modo i Situazionisti rivendicano, durante le *dérives* – di cui parleremo tra pochissimo –, il proprio interesse verso gli elementi «*soft*», mutevoli, della scena urbana (i continui giochi di presenza e assenza, di luce e suono, di attività umane etc.) piuttosto che verso quelli «*hard*», fissi quali la forma, la misura degli edifici etc.⁶²⁷.

A proposito di *Playtime*, il pensiero situazionista è poi evocato: i punti di tangenza sono numerosi. Al di là dei più evidenti, dalla critica dell'architettura funzionalista a quella del turismo di massa, si rifletterà in particolare, nel paragrafo dedicato al film, ad alcune suggestive interpretazioni del segmento del Royal Garden.

Lasciamo tuttavia, per il momento, Tati e concentriamoci sui rapporti tra i Situazionisti e la Nouvelle Vague. Preliminarmente, sarà opportuno osservare brevemente come i Situazionisti non ignorassero il nuovo cinema ma al contrario avessero preso esplicitamente posizione nei suoi confronti. Guy Debord ad esempio fa esprimere alla voce over del proprio film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (girato nel cruciale 1959, data di nascita "ufficiale" della Nouvelle Vague) delle critiche esplicite rivolte al concetto di «*auteur*» cinematografico. Egli denuncia l'arretratezza di una simile posizione, che sembra ignorare (a differenza ad esempio di quella dei romanzieri) l'«*esaurimento*» dell'espressione individuale che caratterizza il tempo presente⁶²⁸. I Situazionisti non condannano, anzi esaltano, il plagio: tuttavia proprio delle accuse di plagio – restituito così alla sua tradizionale connotazione negativa- vengono mosse a più riprese verso Jean-Luc Godard. Egli è duramente criticato anche per la sua appartenenza alla cultura ufficiale, al punto di farlo divenire «l'esempio ricorrente nelle pagine dell'IS [Internazionale Situazionista] di un artista pseudocritico»⁶²⁹: se ne condanna l'apparente

⁶²⁶ Per entrambe le citazioni, riporto le parole della versione francese del film, considerando le pesanti manipolazioni subite dalla versione italiana. Si potrebbero tradurre con: «Ogni abitante ha avuto dei rapporti con delle parti definite della città (...). L'immagine che ne ha è impregnata di ricordi e significati» e «La città è una costruzione nello spazio. Gli elementi mobili della cité (...), gli abitanti, sì gli elementi mobili sono tanto importanti quanto gli elementi fissi».

⁶²⁷ Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., p.70.

⁶²⁸ Le medesime critiche erano difatti rivolte alla Nouvelle Vague dallo stesso Alain Robbe-Grillet.

⁶²⁹ Per le informazioni qui riportate sul rapporto tra Godard e i Situazionisti, si legga Brian Price, *Plagiarizing the plagiarist: Godard meets the Situationists*, in «Film Comment» vol.XXXIII, n.6, novembre-dicembre 1997, pp.66-69.

libertà formale, considerata non autentica⁶³⁰. Curioso è ricordare come lo stesso Godard, insieme in questo caso a Resnais, Duras e altri esponenti del nuovo cinema francese, sia stato spesso accusato di plagio anche dagli esponenti del movimento lettrista (alcuni dei quali autori di film, come Isidore Isou o Maurice Lemaître), in particolare relativamente all'uso del sonoro⁶³¹; al Lettrismo apparteneva originariamente anche Debord che se ne separò per fondare l'Internazionale Lettrista (1952) e poi quella Situazionista (1957). Lettristi e Situazionisti leggevano dunque entrambi nelle frange più sperimentali della Nouvelle Vague (intesa in un'accezione vasta che includa anche la «Rive Gauche») una timidezza, una pavidità che impediva loro di portare alle estreme conseguenze determinate intuizioni formali (peraltro “plagate”), quali l'indipendenza dell'elemento sonoro rispetto all'immagine o la pratica del *détournement*⁶³² (cioè la ripresa di materiali preesistenti che acquisiscono significato differente attraverso l'inserimento in un nuovo contesto). Lettrismo e Situazionismo sono movimenti di avanguardia: è facile misurare quindi la lontananza da un cinema originatosi da una scuola critica (quella baziniana) che ripudiava il linguaggio elitario del cinema delle avanguardie storiche in favore di una ritrovata importanza del rapporto con il pubblico.

Nel caso dei Situazionisti⁶³³ è ad ogni modo necessario compiere un passo in più nel definire i loro motivi di lontananza nei confronti della Nouvelle Vague: a Debord e compagni interessava non una semplice liberazione dell'arte, ma della vita stessa – tanto che, in *Sur le passage...*, la voce over può arrivare ad affermare che «anche il cinema è da distruggere». Stiamo conducendo un'operazione azzardata, ed è bene ricordarlo preliminarmente: nel proporre un confronto tra l'idea di città che emerge nel cinema della Nouvelle Vague, e quella che si delinea non tanto, o meglio non solo, attraverso i film e le mappe (altra forma di “rappresentazione”) prodotti dal Situazionismo, ma anche attraverso una vera e propria pratica urbana, ampiamente descritta dai suoi realizzatori⁶³⁴: la *dérive*, una forma di *flânerie* di cui avremo modo di parlare nel dettaglio.

⁶³⁰ Si legga in proposito *Le rôle de Godard*, un testo apparso nell'*Internationale Situationniste* n.10 (marzo 1966), che lo stesso Ken Knabb (il principale traduttore dei testi situazionisti in lingua inglese) ha inserito, in traduzione inglese, nel proprio sito internet Bureau of Public Secrets (www.bopsecrets.org). Si veda anche, all'interno dello stesso sito, *Pour un jugement révolutionnaire de l'art* (Guy Debord, 1961).

⁶³¹ Si legga ad esempio la raccolta di scritti e note di Maurice Lemaître, uno dei più noti membri del Lettrismo, dal titolo emblematico: *De Jean-Luc Godard à Alain Resnais, en passant par Chris Marker, Marguerite Duras, Robbe-Grillet, Marcel Hanoun, François Truffaut, Louis Malle etc. ou: Des escrocs des Cahiers du cinéma aux faussaires du film ciselant*, edito dal Centre de Créativité, Paris 1980.

⁶³² Sull'uso che Godard fa del *détournement* ne *Le Gai Savoir* (1969), confrontato con le teorie situazioniste su tale procedimento, cfr. Brian Price, *Plagiarizing the plagiarist...*, cit.

⁶³³ Per quanto riguarda i Lettristi, il discorso è più complesso: ricordiamo che la rottura con il Situazionismo fu anche dovuta al fatto che i Lettristi erano accusati di essere troppo interessati a linguaggio in sé; come sostiene Simon Sadler, se il lettrista Gabriel Pomerand nel proprio libro “pittografico” *Saint-Ghetto-dès-Prêts* utilizzava l'esperienza della città per rivoluzionare la coscienza del linguaggio, al contrario i Situazionisti sfruttano la propria esperienza del linguaggio per rivoluzionare la coscienza della città: Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., p.95.

⁶³⁴ Il primo saggio in cui appare il termine *dérive* è *Formulaire pour un Urbanisme Nouveau* (1953) di Ivan Chtcheglov, alias Gilles Ivain. La vera e propria *Théorie de la dérive* di Debord viene pubblicata nel 1956, e poi nel dicembre 1958

Francesco Careri ha individuato nella famosa visita organizzata da Dada a Saint-Julien-Le-Pauvre il 14 aprile 1921 il momento cruciale nel quale la più antica tradizione della *flânerie* viene elevata a operazione estetica⁶³⁵: Lettristi e Situazionisti avrebbero ripreso tale opzione, accusando invece i Surrealisti di non aver sfruttato in pieno le potenzialità del gesto di Dada. Come afferma Careri parlando di Dada,

Il «fuori dell'arte», l'arte senza opera e senza artista, il rifiuto della rappresentazione e del talento personale, la ricerca di un'arte anonima collettiva e rivoluzionaria, saranno raccolte, insieme alla pratica del camminare, dall'erranza dei lettristi/situazionisti⁶³⁶.

La *dérive* è infatti una pratica collettiva (e non individuale, come la tradizionale *flânerie*) avente il fine ultimo di sovvertire il sistema capitalistico⁶³⁷. Si può definire come

un'attività ludica collettiva che non solo mira alla definizione delle zone inconscie della città [come le deambulazioni surrealiste], ma che – appoggiandosi al concetto di «psicogeografia» - intende investire gli effetti psichici che il contesto urbano agisce sull'individuo⁶³⁸.

Attraverso il confronto fra le sensazioni dei partecipanti alla *dérive*, è possibile tracciare delle mappe – “psicogeografiche”-, creando un metodo oggettivo (alternativo) di esplorazione della città. L'esperienza della *dérive* è ad esempio descritta dal commento over di *Sur le passage...*⁶³⁹, dedicato alle origini dell'Internazionale Situazionista, nel quale si afferma ad esempio:

Gli altri battevano senza pensarci le vie apprese una volta per tutte, verso il loro lavoro, la loro casa, verso il loro avvenire prevedibile (...) Non vedevano l'insufficienza della loro città, credevano naturale l'insufficienza delle loro vite. Ma noi volevamo uscire da questi condizionamenti, alla ricerca di un altro uso del paesaggio urbano, di passioni nuove. L'atmosfera di alcuni luoghi ci faceva sentire i poteri a venire di un architettura che bisognerebbe creare perché fosse creato il supporto e il terreno di giochi meno mediocri⁶⁴⁰.

Quello che propongono i Situazionisti è dunque in definitiva la «ricerca di un altro uso del paesaggio urbano»: un intervento sulla vita, prima che sull'arte, seguendo il solco delle

nel n.2 dell'«Internationale Situationniste»: cfr. Francesco Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Giulio Einaudi, Torino 2006, p.65 e Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., p.78.

⁶³⁵ Francesco Careri, *Walkscapes...*, cit., p.47

⁶³⁶ *Ivi*, p.58

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ *Ivi*, pp.58-60.

⁶³⁹ Lo ricorda Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., p.80.

⁶⁴⁰ La traduzione italiana che qui ripropongo è quella dei sottotitoli della versione originale trasmessa all'interno della trasmissione *Fuori Orario*.

avanguardie. La *dérive* ha un aspetto politico di capovolgimento del sistema borghese, che si cerca di attuare attraverso una pratica spaziale che diventa anche un'operazione sovversiva sul tempo. Quello dedicato alla *dérive*, come già alla *flânerie* nell'interpretazione benjaminiana, è infatti un tempo sottratto ai meccanismi produttivi; ma, anche, alla vampirizzazione del tempo libero da parte delle ideologie del consumo, pericolo del quale i Situazionisti avevano piena consapevolezza (influenzando forse in questo il primo Baudrillard). Rispetto alla *flânerie*, la *dérive* oltre a dilatare un tempo "residuale" si pratica in spazi "residuali", come vedremo apertamente connotati per la loro resistenza all'invasione del modello economico e sociale dominante. Essa si sottrae alle traiettorie temporali e spaziali previste dalla canalizzazione dei flussi dell'urbanistica moderna, e serve l'obiettivo situazionista di «passare dal concetto di circolazione come supplemento del lavoro e come distribuzione nelle diverse zone funzionali della città alla circolazione come piacere e come avventura»⁶⁴¹.

La rottura ricercata dalla Nouvelle Vague, al contrario, non ha assolutamente nulla a che fare con il desiderio di rivoluzionare la vita quotidiana⁶⁴²: è tutta interna al campo culturale cinematografico, nel quale si cerca abilmente di creare una cesura per fare breccia nel sistema, da cui si spera di ottenere in seguito un riconoscimento. La ripresa della figura della *flânerie* all'interno dei film ha certo molto a che fare con un'utilizzazione "contro le regole" del tempo: ma si parla di un'operazione entro i confini di un linguaggio artistico, inerente al tempo della narrazione, che viene gestito in modo nuovo rispetto al cinema francese precedente.

Una pellicola quale *Sur le passage...* di Debord appare invece non solo il manifesto avanguardista di un nuovo cinema (come le opere di Isou e Lemaître) ma anche uno strumento di carattere quasi "pedagogico" volto a promuovere – come le mappe psicogeografiche – un uso differente dello spazio della città. Attraverso varie pratiche come il *détournement* e la discrepanza tra immagine e sonoro, Debord provoca un effetto di straniamento nello spettatore, che viene generato anche – entrando nello specifico del nostro argomento - dalle forme attraverso cui si configura nel film lo spazio urbano. Come nelle mappe psicogeografiche, la città in *Sur le passage...* è infatti presente per frammenti⁶⁴³: Sadler parla bene, a proposito delle mappe, della «feticizzazione» debordiana di alcune parti di Parigi⁶⁴⁴ - quelle che, come vedremo, presentano determinati requisiti di

⁶⁴¹ Questa frase di Constant dal testo *Un'altra città per un'altra vita*, originariamente contenuto nell'«Internazionale Situazionista» n.3 (1959), è citato in Francesco Careri, *Walkscapes...*, cit., p.76.

⁶⁴² Diverso sarebbe il discorso per il cinema di Godard, Marker o Resnais intorno al '68: ma la nostra riflessione si limiterà qui al periodo preso in esame.

⁶⁴³ Tale frammentazione degli spazi nel film può essere letta anche quale una sorta di denuncia dell'incapacità dell'immagine di restituire il vissuto e le sensazioni, poiché "fissa" i luoghi in una falsa eternità: si veda in proposito la voce *Guy Debord*, in Thierry Jousse, Thierry Paquot (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., pp.678-681.

⁶⁴⁴ Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., p.80.

«atmosfera». Le frecce delle mappe psicogeografiche⁶⁴⁵ corrispondono in *Sur le passage...* a delle ellissi di montaggio, per cui non seguiamo – come invece in molto cinema della Nouvelle Vague – un tragitto quasi in tempo reale che collega un luogo all’altro: al contrario ciascuno sembra avere un’esistenza autonoma, slegata dal contesto. Il «quartiere» di cui parla la voce over sulle prime inquadrature di *Sur le passage...* è un Saint-Germain non immediatamente riconoscibile; i monumenti non sono palesati, allo stesso modo in cui nelle mappe situazioniste essi risultano difficili da identificare. Quand’anche appaiano siti celebri, quali ad esempio Cluny o Val-de-Grâce, si tratta di piani estremamente rapidi, “frammenti” come le *unités d’ambiance* delle mappe, mentre un movimento di macchina ampio è dedicato solo all’esplorazione dettagliata di Place des Victoires, la cui concezione urbanistica la rendeva un concentrato di «atmosfera» nel suo complesso e non una singola struttura architettonica di cui ignorare il contesto, in quanto “contaminato” dallo «spettacolo». Debord afferma di aver proceduto in questo modo

Al fine di andare contro l’abituale pratica documentaria che ammira uno scenario spettacolare, ogni volta che la macchina da presa ha rischiato di incrociare un monumento questo è stato evitato riprendendo in direzione opposta, *dal punto di vista del monumento* (come il giovane Abel Gance girava un passaggio dal *punto di vista di una palla di neve*)⁶⁴⁶.

Si evitano dunque le rappresentazioni tipiche del documentario tradizionale, con soluzioni che ad ogni modo si dimostrano lontane anche da quelle della Nouvelle Vague. Quel che mi interessa sottolineare è come il fine di Debord sia far sì che lo spettatore guardi la città in modo nuovo all’interno del film, al fine di invitarlo a usufruire diversamente dello spazio urbano anche nel quotidiano. Siamo agli antipodi, in questo senso, da un cinema come quello della Nouvelle Vague⁶⁴⁷ che cerca al contrario di produrre tendenzialmente empatia e non straniamento, attraverso modi di rappresentare la città che risentono talvolta delle teorie baziniane sul «realismo» (si pensi a un Rohmer) e il ricorso a procedimenti, come si è già osservato nella prima parte, di “citazione” di luoghi noti, che provocano nello spettatore parigino una gradevole sensazione di familiarità. Ricordiamo del resto come Debord abbia addotto quale esempio negativo di fruizione della città una mappa disegnata da Pierre-Henry Chombart de Lauwe volta a ricostruire i movimenti di uno studente parigino: Debord critica il fatto che gli spostamenti si effettuino in confini eccessivamente

⁶⁴⁵ Frecce rosse che uniscono frammenti di mappe pre-esistenti, estrapolati dal proprio contesto.

⁶⁴⁶ Guy Debord, *Contre le cinéma* (1964), testo del quale la versione tradotta in inglese da Ken Knabb si trova nel sito www.bopsecrets.org (cfr. nota 630) e di cui propongo qui una mia traduzione italiana.

⁶⁴⁷ Inteso solo nella sua fase iniziale, senza voler aprire una parentesi sugli sviluppi, ad esempio, del cinema godardiano che brechtianamente da un certo momento in poi privilegerà al contrario forme volte a limitare l’identificazione spettatoriale.

ristretti, e dunque soggetti al riprodursi della routine⁶⁴⁸; si tratta proprio del rapporto allo spazio parigino istituito dai protagonisti di molti film della Nouvelle Vague che ruotano intorno a un quartiere, difficilmente attratti dall'idea di perdersi nelle *banlieues* (come facevano i Situazionisti a Aubervilliers).

Dopo aver evidenziato alcuni elementi di lontananza, vorrei sottolinearne uno di significativa tangenza tra l'approccio dei Situazionisti allo spazio urbano e quello del cinema della Nouvelle Vague. Si potrebbe parlare del delinarsi in entrambi i casi di una sorta di «geografia emozionale», una forma di investimento affettivo del rapporto allo spazio, che nel caso del Situazionismo si traduce anche in un'originale strumento rappresentativo⁶⁴⁹ costituito dalle già ricordate mappe psicogeografiche. Giuliana Bruno, nella sua riflessione sui ripensamenti della cartografia non più come strumento egemonico bensì «mappatura tenera», che apre la strada ad una geografia nella quale lo spazio diventa un luogo di interazione emozionale, individua una linea che dalla *Carte de Tendre* di Madeleine de Scudéry (1654) – peraltro citata ne *Les amants* (195?) di Malle⁶⁵⁰ - arriva al suo «rifacimento filmico» *Hiroshima mon amour*, in cui «le emozioni sono descritte in forma architettonica e inserite in ordine sequenziale nello spazio»⁶⁵¹. A partire dai riferimenti contenuti nell'«Internazionale Situazionista» alla *Carte de Tendre*, Bruno ricorda anche la filiazione della *Guide psychogéographique de Paris* (1956) di Guy Debord e Asger Jorn dalla carta seicentesca: nel passaggio, legge il ruolo del «trasporto cinematografico», che ha apportato alla mappa situazionista la frammentazione, la sequenzialità, il movimento. Al di là del titolo stesso della seconda mappa psicogeografica di Debord e Jorn, *The Naked City* (1957), ispirato dall'omonimo film di Jules Dassin, Bruno richiama la *Psychogeographic Map of Venice* (1957) del situazionista Ralph Rumney: un collage fotografico di vedute di Venezia, disposte sequenzialmente con delle didascalie, esempio che confermerebbe il legame intrinseco stabilito dalla teorica tra mappe psicogeografiche e cinema⁶⁵². Al di là di tale rapporto “costitutivo”, prezioso è il richiamo specifico di Bruno all'opera di Resnais: rimando alla precedente sezione del lavoro per quanto riguarda la riflessione su una sorta di «topografia emozionale» nel cinema della Nouvelle Vague.

Il sottotitolo della *Guide psychogéographique de Paris* è *Discours sur les passions de l'amour*. Simon Sadler richiama a questo proposito André Breton per le sue combinazioni di escursioni

⁶⁴⁸ Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., p.94.

⁶⁴⁹ Jean El Gammal, nel suo libro dedicato ai percorsi parigini, parla dei Situazionisti proprio in rapporto alla loro volontà di inventare attraverso le mappe psicogeografiche nuovi modi di raffigurare tali percorsi, creando un *décalage* (scarto) nei tradizionali termini di descrizione: cfr. Jean El Gammal, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, cit.

⁶⁵⁰ Per un'analisi della funzione di questa citazione, cfr. il capitolo *Remapping Tenderness: Louis Malle's Lovers with No Tomorrow* in T. Jefferson Kline, *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*, cit.

⁶⁵¹ Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni...*, cit., in particolare pp.217-221.

⁶⁵² *Ivi*, pp.238 e segg.

attraverso Parigi e attraverso le relazioni amorose⁶⁵³: questo rapido cenno ci offre il destro per osservare più in generale come determinate consonanze nella concezione dello spazio urbano di Situazionisti e Nouvelle Vague vadano talvolta ricondotte anche al comune antenato surrealista, la cui importanza per il Situazionismo (pure attraverso le dure critiche) è nota, ma che riveste un ruolo significativo anche nella formazione culturale dei giovani cineasti (se ne trovano riflessi ad esempio, per non citare che due soli esempi di film su cui ci siamo particolarmente soffermati, in *Cléo* di Varda o *La Puniton* di Rouch,).

Arriviamo ora al punto che maggiormente ci interessa, ossia le idee dei Situazionisti in rapporto alle contemporanee modifiche urbanistiche, anche in relazione alle celebri teorie debordiane sullo «spettacolo».

Per trattare questo aspetto, è necessario tornare alle *dérives* situazioniste, e alle zone da esse privilegiate. Si tratta di «*unités d'ambiance*», ovvero porzioni di spazio (frammenti, come si è notato, estrapolati dal contesto) all'interno delle quali si respira ancora un'«atmosfera urbana» che permette di sottrarsi alla presenza invasiva dello «spettacolo», cioè all'attuale «collasso della realtà in flussi di immagini, prodotti e attività»⁶⁵⁴. Le mappe psicogeografiche sono una sorta di *collage* costituito da sezioni di carte geografiche preesistenti, ritagliate seguendo i contorni delle «*unités d'ambiance*»: fra di esse vi è solo lo spazio bianco del foglio, sul quale sono disegnate delle frecce rosse che uniscono una zona all'altra, e che corrispondono a «traiettorie nel vuoto erranze mentali tra ricordi e assenze»⁶⁵⁵. Le «*unités d'ambiance*» appartengono tutte tendenzialmente alla vecchia Parigi: monumenti (come il Louvre o il Val-de-Grâce) e strade o piazze del centro; mercati come le Halles o rue Mouffetard; caffè tradizionali, soprattutto a Saint-Germain-des-Près, e luoghi di aggregazione studentesca quali il Panthéon. Come sottolinea Simon Sadler, si delinea in questo modo una certa geografia sociale: i Situazionisti sono parte della gioventù *bohème* del Quartiere Latino e di Saint-Germain⁶⁵⁶, in seno alla quale, non dimentichiamolo, era nato il Lettrismo di Isou⁶⁵⁷. Si tratta di luoghi assai frequentati dal cinema della Nouvelle Vague, che segue però anche altri assi geografici che attraevano decisamente meno i Situazionisti, dagli Champs-Élysées

⁶⁵³ Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., p.86.

⁶⁵⁴ Così definisce lo «spettacolo» Simon Sadler in *The Situationist City*, cit., p.15.

⁶⁵⁵ Francesco Careri, *Walkscapes...*, cit., p.73. Frecce che corrispondono a «*pentés*», «declivi» psicogeografici, che si potrebbero contrapporre alla canalizzazione forzata dei percorsi di cui sono emblema, come si è visto, le frecce in film quali *Mio zio* o *Alphaville*.

⁶⁵⁶ Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., p.93.

⁶⁵⁷ Che animava, com'è noto, la zona di Saint-Germain-des-Près: al di là del film di Isidore Isou *Traité de bave et d'éternité* (1950), che costituisce una lunga peregrinazione nel quartiere, è interessante ricordare il già citato *Le désordre à 20 ans. Voilà l'ordre* di Jacques Baratier, che dedica un certo spazio al Lettrismo.

all'ultra-borghese XVI° *arrondissement*. Edificando una sorta di «mitologia del povero», i Situazionisti si dirigevano piuttosto nei quartieri etnici o popolari, come il quartiere cinese o la famigerata Aubervilliers⁶⁵⁸, zona spesso additata da chi condannava la sopravvivenza dei «tuguri» (si pensi anche solo ad alcuni film analizzati quali *Le Corbusier, l'architecte du bonheur* di Kast o *Le Joli mai* di Marker).

Da queste poche indicazioni è possibile intuire quali fossero le prese di posizione dei Situazionisti di fronte agli interventi urbanistici dell'epoca. Il movimento esplicita chiaramente come le zone privilegiate dalle *dérives* siano proprio quelle a rischio di sparizione in un prossimo futuro, tanto che nel tempo la selezione delle «*unités d'ambiance*» viene modificata in base al procedere dei lavori⁶⁵⁹. I Situazionisti affermano di sentire il fascino delle «rovine», e amano recarsi di notte nelle case in demolizione⁶⁶⁰; partecipano insomma di quell'«estetica del rimpianto» che abbiamo evocato a proposito di alcuni film trattati in questa sezione e che, sostiene Jean El Gammal nel suo saggio consacrato ai percorsi parigini, è di frequente suscitata proprio dai quartieri popolari⁶⁶¹. I Situazionisti, è importante osservarlo, si impegnano anche concretamente nella difesa della vecchia Parigi, promuovendo ad esempio una campagna per salvare la Rue Sauvage (che si trovava fra il V° e il XIII° *arrondissement*, dietro la Gare d'Austerlitz)⁶⁶². Essi non amano quanto è “ufficialmente” considerato storico, arrivando a invocare la distruzione del portale di Chartres⁶⁶³: per questa ragione dissentono totalmente dagli interventi di riabbellimento di alcune zone centrali (duramente criticati, come abbiamo visto, anche da Jean Douchet), che i Situazionisti imputano alla sola volontà di creare uno spettacolo per i turisti⁶⁶⁴. A differenza di certi registi della Nouvelle Vague o della Rive Gauche, che denunciano con sdegno la situazione di Aubervilliers auspicando che si prendano dei provvedimenti (Kast e Marker), o che esaltano l'edificazione della nuova Facoltà di Scienze al posto della Halle du Vin (*Une étudiante aujourd'hui* di Rohmer), i Situazionisti rifiutano per partito preso qualsiasi modifica al tessuto urbano parigino.

Al di là delle demolizioni, i Situazionisti criticano la stessa fonte di ispirazione dei pianificatori, ossia le teorie di Le Corbusier e i principi alla base della Carta d'Atene. Allo *zoning* i Situazionisti contrappongono la salvaguardia del «mix urbano», etnico e di classe⁶⁶⁵, e la nozione di «urbanismo unitario», che Francesco Careri riassume in questo modo:

⁶⁵⁸ Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., p.56.

⁶⁵⁹ *Ivi*, p.89.

⁶⁶⁰ *Ivi*, p.57 e p.94.

⁶⁶¹ Il teorico cita in proposito anche gli stessi Situazionisti: cfr. Jean El Gammal, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, cit.

⁶⁶² Cfr Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., p.57.

⁶⁶³ *Ivi*, p.99.

⁶⁶⁴ *Ivi*, p.63.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p.55.

Nell'urbanismo unitario l'insieme delle arti concorreranno alla costruzione dello spazio dell'uomo. Gli abitanti si riappropriano dell'attitudine primordiale all'autodeterminazione del proprio ambiente e del recupero dell'istinto alla costruzione della propria casa e quindi della propria vita. L'architetto, come l'artista, dovrà cambiare mestiere: non sarà più costruttore di forme isolate, ma costruttore di ambienti completi, di scenari di un sogno a occhi aperti⁶⁶⁶.

L'uso dei prefabbricati è condannato in nome della creatività; il razionalismo e il funzionalismo secondo i Situazionisti hanno disgraziatamente condotto gli interessi collettivi ad acquisire una priorità su quelli individuali: Michel Colle parla ad esempio di «stato di totale e passiva sommissione provato dall'uomo in strada posto di fronte al fenomeno architettonico»⁶⁶⁷. Si polemizza contro l'importanza accordata dalla nuova urbanistica alla casa, espressione di un'ideologia fondata sul valore della famiglia: si cerca infatti di «sopprimere la strada» per cancellare qualsiasi speranza di un'insurrezione⁶⁶⁸.

I Situazionisti non ignorano poi nello specifico il problema dei *grands ensembles*: la famigerata Sarcelles viene assunta come caso di studio in un numero dell'«Internationale Situationniste» del 1964⁶⁶⁹. Ecco cosa sostiene Debord, ne *La società dello spettacolo* (1967):

Per la prima volta una nuova architettura, che ad ogni epoca precedente era riservata alla soddisfazione delle classi dominanti, si trova direttamente destinata ai poveri. La miseria formale e l'estensione gigantesca di questa nuova esperienza di habitat provengono entrambe dal suo carattere di massa, che è il portato sia della sua destinazione che delle moderne condizioni di costruzione. La *decisione autoritaria*, che configura astrattamente il territorio in territorio dell'astrazione, è evidentemente al centro di queste moderne condizioni di costruzione⁶⁷⁰.

Si noterà l'enfasi di Debord sul termine «astrazione», cruciale come si è visto nelle successive teorie di Lefebvre. Più in generale, Debord parla della fine della tradizionale contrapposizione fra città e campagna: «non il *superamento* della loro scissione ma il loro simultaneo disfacimento», nel prodursi di un'«eclettica mescolanza dei loro elementi decomposti»⁶⁷¹. Il filosofo afferma:

L'urbanismo che distrugge le città ricostituisce una *pseudocampagna*, nella quale sono perduti sia i rapporti naturali della vecchia campagna sia i rapporti sociali diretti e direttamente messi in questione della città storica. E' un nuovo

⁶⁶⁶ Francesco Careri, *Walkscapes...*, cit., p.78. I testi situazionisti sull'«urbanismo unitario» sono contenuti, si è già ricordato, nell'antologia a cura di Leonardo Lippolis, *Urbanismo unitario. Antologia situazionista*, cit.

⁶⁶⁷ La frase è citata in Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., p.7.

⁶⁶⁸ Guy Debord, *La società dello spettacolo: Commenti sulla società dello spettacolo*, nota 172. Il testo, edito per la prima volta a Parigi nel 1967 con il titolo *La société du spectacle*, è per volontà dell'autore privo di copyright. Riportiamo qui la traduzione di Paolo Salvadori e Fabio Vassarri dell'edizione Baldini & Castoldi (Milano 2001), disponibile alla consultazione in internet.

⁶⁶⁹ Simon Sadler, *The Situationist City*, cit., pp.52-53.

⁶⁷⁰ Guy Debord, *La società dello spettacolo*, cit., nota 173.

⁶⁷¹ *Ivi*, nota 175.

contadiname fittizio quello che le condizioni di habitat e di controllo spettacolare ricreano nell'attuale «territorio programmato» (...). Le «città nuove» dello pseudocontadiname tecnologico iscrivono chiaramente nel terreno la rottura col tempo storico sul quale esse sono costruite; la loro insegna potrebbe essere: «Qui, non succederà mai niente, e niente è mai successo»⁶⁷².

In definitiva, la posizione dei Situazionisti relativamente ai mutamenti urbanistici di Parigi non si limita certo all'espressione di un'«estetica del rimpianto» ma, coerentemente agli assunti del movimento, consiste nell'invenzione di strategie attive e, preliminarmente, nella definizione di un'analisi critica di quanto sta avvenendo. Si interpretano infatti le demolizioni alla luce della volontà politica di eliminare le zone di «resistenza» al modello economico-sociale dello «spettacolo», il regno delle immagini le cui origini vanno rintracciate nello sfruttamento capitalistico delle leggi del consumo.

Ricordiamo a sommi capi, con qualche cenno l'idea debordiana di «spettacolo»: i lavoratori vengono spogliati, secondo Debord, di qualsiasi velleità rivoluzionaria grazie all'oppio dello «spettacolo», che occupa il tempo libero del lavoratore-consumatore. Debord arricchisce dunque le teorie critiche sull'alienazione tipica nella «società dei consumi» attraverso la nozione di «spettacolo», che secondo il teorico accresce la passività degli individui:

Lo spettacolo è l'altra faccia del denaro: l'equivalente generale astratto di tutte le merci (...) è il denaro che si *guarda soltanto*, perché già in esso è compresa la totalità dell'uso che si è scambiata contro la totalità della rappresentazione astratta. Lo spettacolo non è solo il servitore dello *pseudouso*, è già in se stesso lo pseudouso della vita⁶⁷³.

Lo «spettacolo» contribuisce alla mercificazione della vita quotidiana:

Lo spettacolo è il momento in cui la merce è pervenuta all'*occupazione totale* della vita sociale. Non solo il rapporto con la merce è visibile, ma non si vede altro che quello: il mondo che si vede è il suo mondo⁶⁷⁴.

Tornando alla questione urbanistica, anche gli interventi di restauro delle zone storiche secondo i Situazionisti vanno ricondotti alla dimensione dello «spettacolo», volto ad appagare gli adepti del turismo di massa, ennesimo prodotto della società consumistica cui Debord dedica queste parole:

Sottoprodotto della circolazione delle merci, la circolazione umana considerata come un consumo, il turismo, si riduce fondamentalmente alla scelta di andare a vedere ciò che è diventato banale. La configurazione economica della

⁶⁷² *Ivi*, nota 177.

⁶⁷³ *Ivi*, nota 49.

⁶⁷⁴ *Ivi*, nota 42.

frequentazione di luoghi diversi è già per se stessa garanzia della loro *equivalenza*. La stessa modernizzazione che dal viaggio ha ritirato il tempo, gli ha anche ritirato la realtà dello spazio⁶⁷⁵.

Debord imputa la stessa disgregazione dei vecchi centri urbani - favorita dalla «dittatura dell'automobile» e dalla nascita di centri secondari intorno a nonluoghi come i *supermarket* - agli «imperativi del consumo»:

Il momento presente è già quello dell'autodistruzione del centro urbano. L'esplosione delle città sulle campagne ricoperte di «masse informi di residui urbani» (Lewis Mumford) è, in forma immediata, determinata dagli imperativi del consumo. La dittatura dell'automobile, prodotto-pilota della prima fase dell'abbondanza mercantile, si è iscritta nel terreno col dominio dell'autostrada, che disgrega i vecchi centri e presiede a una dispersione sempre più ampia. Allo stesso tempo, i momenti di riorganizzazione incompiuta del tessuto urbano si polarizzano in modo precario intorno alle «fabbriche di distribuzione» che sono i *supermarket* giganti costruiti su un terreno nudo, su uno zoccolo di *parking*; e questi templi del consumo rapido sono essi stessi in fuga nel movimento centrifugo che li respinge lontano, man mano che divengono a loro volta dei centri secondari sovraccarichi, dato che hanno portato a una parziale composizione dell'agglomerato. Ma l'organizzazione tecnica del consumo non è che al primo posto nell'ambito della dissoluzione generale, che ha portato in questo modo la città a *consumare se stessa*⁶⁷⁶.

Un'ultima constatazione (ma se ne potrebbero fare molte altre) per tornare sul movimento di «privatizzazione» che abbiamo definito come la chiusura in un interno domestico depoliticizzato e votato ai valori del consumo (anche quello dello «spettacolo» televisivo). Le critiche situazioniste alle teorie urbanistiche figlie della Carta d'Atene si sono come si è detto indirizzate al ruolo cruciale da queste assegnato all'abitazione: oltre a leggerci una forma di disciplinamento politico come quella all'origine degli interventi haussmanniani, i Situazionisti vi contrappongono la propria apologia dell'«atmosfera urbana», del mescolamento etnico e sociale della strada. La contrapposizione casa/strada si incontra in numerose pellicole dell'epoca, quali *Gare du Nord* di Rouch o *Mio zio* di Tati: ricordo in proposito che non vediamo mai l'interno della casa di Hulot a St.Maur, ma solo la vita animata del quartiere, mentre non viene mai mostrato il contesto in cui è inserita casa Arpel). In casa si concentra la sfera del consumo (penso agli Arpel, ma anche ai desideri più «concreti» manifestati da Odile al marito); in strada si produce l'incontro – che nel caso di Odile è veramente rivoluzionario, surrealista. Si prepara l'atmosfera che condurrà presto i giovani a riversarsi nelle strade, per lottare contro un modello economico e sociale che inizia a destare la loro insofferenza.

⁶⁷⁵ *Ivi*, nota 168.

⁶⁷⁶ *Ivi*, nota 174.

Il ritorno del gioco: *Playtime* (1967) di Jacques Tati

Il capolavoro di Jacques Tati è stato oggetto di molta attenzione negli ultimi anni, anche in seguito al restauro del 2002, con tanto di ritorno in sala dei film del regista e l'organizzazione di mostre a lui dedicate, quali *La ville en Tatirama* (a cura di Fiona Meadows e Lionel Engrand), presso l'Institut Français d'Architecture nel 2002⁶⁷⁷, e *Jacques Tati. Deux temps, trois mouvements* (a cura di Stéphane Goudet e Macha Makeïeff), presso la Cinémathèque française nel 2009. Difficilmente i testi che affrontano il rapporto tra cinema e città ignorano l'opera capitale di Tati: talvolta ad occuparsene sono anche degli architetti, e i loro interventi si rivelano preziosi per gli studiosi di cinema che non hanno competenze specifiche nel settore⁶⁷⁸. Considerato l'argomento del nostro lavoro, una riflessione su questa pellicola costituisce una tappa imprescindibile: in questo come in altri casi, si tratteranno – senza pretese di esaustività – degli aspetti ben precisi, volti a individuare punti di contatto o di lontananza con altri film (o pensieri teorici, quali il Situazionismo) di cui abbiamo già parlato.

Si è indicato in un precedente capitolo come lo scenografo di *Playtime*, Jacques Lagrange, collaboratore di Tati a partire da *Le vacanze di Monsieur Hulot* (*Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953), fosse al contempo pittore, scenografo e architetto, autore di alcuni interventi importanti nella Parigi di questi anni, dal soffitto della Tour Croulebarbe alle pavimentazioni della Faculté des Sciences di Jussieu e della nuova Gare Montparnasse. A conferma di quanto Tati conoscesse l'aria parigina del proprio tempo, si può ricordare come egli avesse fatto, pare, una proposta di collaborazione anche a Jean Dubuisson, che aveva progettato numerosi complessi residenziali, tra cui quelli davanti alla Gare Montparnasse (1959-1966), che appaiono peraltro in *Cours du soir* (1967)⁶⁷⁹ e nello stesso *Playtime*, quale sfondo del segmento al Royal Garden⁶⁸⁰. Nella fase di ideazione del film, il cineasta frequentò spesso Raymond Laroche, uno degli architetti che stava lavorando al rinnovamento dell'aerostazione di Orly (fra i pochi *décors* reali di *Playtime*)⁶⁸¹. Un'altra *location* reale la cui presenza nella pellicola è particolarmente significativa è la Tour Nobel di

⁶⁷⁷ La mostra è stata ospitata anche dalla Facoltà di Architettura di Cesena: si veda il volume edito in quell'occasione, a cura di Matteo Porrino, *La ville en Tatirama...*, cit.

⁶⁷⁸ Personalmente mi sono avvalsa soprattutto di alcuni saggi contenuti in Matteo Porrino (a cura di), *La ville en Tatirama...*, cit., e del saggio di Emmanuel Doutriaux, *Jacques Tati et la ville moderne*, cit.

⁶⁷⁹ Il film di Nicolas Rybowski (assistente di Tati per *Playtime*) girato sul set dello stesso *Playtime*, con Tati come sceneggiatore e protagonista, nel ruolo di se stesso in qualità di insegnante alle prese con un gruppo di apprendisti comici.

⁶⁸⁰ La segnalazione relativa a Dubuisson è in Emmanuel Doutriaux, *Jacques Tati et la ville moderne*, cit., p.229.

⁶⁸¹ François Ede, Stéphane Goudet, *Playtime*, Cahiers du Cinéma, Paris 2002, p.38. A Orly era ambientato fra l'altro il finale di *Mio zio*.

Jean de Mailly, Jacques Depusse e Jean Prouvé (1966): si tratta infatti di un grattacielo di uffici, ricordato per essere fra le prime costruzioni sorte alla Défense (insieme al già citato C.N.I.T.)⁶⁸². Una prima, evidente differenza dell'opera di Tati rispetto a quelle dei cineasti gravitanti intorno alla Nouvelle Vague che si interessarono alle modifiche urbanistiche, risiede ovviamente nell'uso di *décors* realizzati in studio. Tati porta anzi la pratica della ricostruzione scenografica a una dimensione macroscopica, facendo edificare un'intera città (la celebre Tativille) *ad hoc* per le riprese. Inizialmente, il cineasta aveva pensato di girare in ambientazioni naturali, ma aveva poi cambiato idea, rendendosi conto ad esempio che non era possibile bloccare a lungo l'aeroporto di Orly (nel quale aveva cominciato il *tournage*), e che difficilmente sarebbe riuscito ad evitare che entrassero in campo i colori vivaci dei pullman e degli aerei della Air France, che contrastavano con il suo obiettivo di neutralizzare al massimo la cromia nella prima parte del film⁶⁸³. A differenza di un Godard che esprime le proprie paure verso il futuro descrivendo l'immaginaria Alphaville con piani della Parigi reale, Tati nomina esplicitamente Parigi la città di *Playtime*, ma al di là degli edifici ricordati (emblematici dei recenti interventi), preferisce non operare una selezione e riconfigurazione di siti esistenti, bensì proporre una rielaborazione stilizzata di quelle che considera le attuali tendenze urbanistiche a livello internazionale. Già le due abitazioni di *Mio zio* (anche quella tradizionale di Saint Maur⁶⁸⁴) nascevano dai disegni di Lagrange, a differenza dei *décors* naturali utilizzati nei primi film (*Giorno di festa*, *Jour de fête*, 1949 e *Le vacanze di Monsieur Hulot*): come osserva Roberto Nepoti, a partire da *Mio zio* la scenografia diventa un attore, «l'espressione di istanze concettuali che riguardano giudizi di valore, nemmeno troppo mediati, sul presente della società reale»⁶⁸⁵. Alla base esiste un lavoro di astrazione volto a interpretare i mutamenti in atto, disegnando una realtà altra in cui si realizzino al massimo grado alcune potenzialità che il cineasta legge nel tempo presente. L'operazione è chiaramente arbitraria, poiché si selezionano a priori determinati segni dell'attualità e non altri. Specialisti del settore hanno espresso delle perplessità relativamente alle "riduzioni" operate da Tati rispetto all'architettura del proprio tempo: si pensi ad esempio all'indifferenza nei riguardi di modelli originali, di recente edificazione, quali lo C.N.I.T. nell'ideazione della struttura espositiva dello *Strand* che appare nel

⁶⁸² La Tour Nobel si trova all'esterno dello *Strand*: Hulot la osserva ad esempio da una terrazza, mentre sullo sfondo si staglia la Torre Eiffel. Per la segnalazione della Tour Nobel, cfr. Emmanuel Doutriaux, *Jacques Tati et la ville moderne...*, cit., p.228.

⁶⁸³ Gli stessi problemi si sarebbero posti anche per altre possibili *location* considerate da Tati, la sede di una banca e un supermercato. Cfr. François Ede, Stéphane Goudet, *Playtime*, cit., p.49. Il riferimento specifico ai colori degli aerei è stato fatto dallo stesso Stéphane Goudet durante il suo intervento dedicato a Tati durante la giornata di studi sul *décor* organizzata dalla Cinémathèque Française di Parigi il 10 giugno 2009.

⁶⁸⁴ Sebbene fossero usati i *décors* reali della piazza di Saint-Maur, come ha ricordato Stéphane Goudet nel citato intervento alla Cinémathèque Française.

⁶⁸⁵ Roberto Nepoti, *Hulot nelle città : storie di spaesamenti*, in Matteo Porrino (a cura di), *La ville en Tativille...*, cit., p.41.

film⁶⁸⁶. Gli stessi studiosi evidenziano come Tati non si sia tendenzialmente rifatto a progetti precisi ma si sia ispirato a una più generica “aria del tempo”, sebbene non si possano ignorare delle consonanze (per quanto riguarda gli interni) con il Seagram Building di New York, il celebre grattacielo di Mies Van der Rohe che Tati avrebbe visitato quand’esso era appena concluso, nel 1958⁶⁸⁷. Il viaggio di Tati a New York costituisce un tassello fondamentale nell’ideazione di *Playtime*: nel suo saggio dedicato al film, Stéphane Goudet parla di «primi *repérages* di un film in attesa di scrittura»⁶⁸⁸. Più in generale, il cineasta e i suoi collaboratori effettueranno dei *repérages* in Svezia, Germania, Svizzera e ex-Jugoslavia, scattando fotografie che attestavano la diffusione sul suolo europeo dello «stile internazionale»⁶⁸⁹.

Tati non allude direttamente a interventi specifici su determinate aree del suolo parigino, come ad esempio i cineasti che lamentavano le demolizioni di Belleville o l’edificazione dei *grands ensembles*. Si potrebbe pensare alla nascente Défense, considerando anche l’apparizione della Tour Nobel: è stato tuttavia opportunamente sottolineato come le preoccupazioni di Tati si rivolgessero soprattutto al centro storico della capitale, come testimoniano i riflessi dei monumenti sulle porte a vetri che sembrano parlarci di una grottesca, inquietante promiscuità fra vecchio e nuovo (il progetto della Défense era al contrario destinato ad una zona che allora non si reputava certo centrale)⁶⁹⁰. In questo senso, è stato individuato come riferimento più pertinente per le invenzioni di Tati l’operazione Maine-Montparnasse, considerando le inquadrature del film dedicate agli edifici residenziali di Dubuisson, nonché il contributo dello stesso Lagrange alla pavimentazione della Gare Montparnasse⁶⁹¹. La predizione di Tati è la più ardita fra quelle concepite dal cinema dell’epoca, senza neppure la giustificazione fornita dal genere fantascientifico di *Alphaville* o *Fahrenheit 451*: il cineasta manifesta in definitiva, per mano di Lagrange, la medesima visionarietà di Le Corbusier alle prese con il suo Plan Voisin nel cortometraggio di Kast.

Tati reinterpreta la filosofia di fondo alla base della pianificazione urbanistica della capitale: Parigi deve diventare una metropoli internazionale, a imitazione dei modelli americani. La tendenza a salvaguardare alcune zone “ufficialmente” storiche (si pensi al Marais) quali singoli punti di interesse, immersi in un contesto abbandonato alle demolizioni selvagge, viene ridicolizzata in

⁶⁸⁶ Lo *Strand* è infatti uguale agli altri edifici aventi diversa funzionalità: ma in fondo la critica di tale uniformità era proprio lo scopo primario di *Playtime*. Le osservazioni che ho riportato sono in Emmanuel Doutriaux, *Jacques Tati et la ville moderne*, cit., pp.225-226.

⁶⁸⁷ Lo testimoniano alcune foto. Emmanuel Doutriaux, *Jacques Tati et la ville moderne*, cit., p.228.

⁶⁸⁸ François Ede, Stéphane Goudet, *Playtime*, cit., p.38.

⁶⁸⁹ Si tratta di un dato emerso dall’accurato lavoro d’archivio svolto sul film in occasione del restauro del 2002, e confluito in François Ede, Stéphane Goudet, *Playtime*, cit., p.41.

⁶⁹⁰ C’è da dire che nella prima versione della sceneggiatura, la città di *Playtime* doveva essere una «ville nouvelle come Evry» (sulle *villes nouvelles*, si veda il capitolo 2.1.1). La testimonianza di Jacques Lagrange in proposito è in François Ede, Stéphane Goudet, *Playtime*, cit., p.42.

⁶⁹¹ Emmanuel Doutriaux, *Jacques Tati et la ville moderne*, cit., p.229.

Playtime attraverso l'inserimento di immagini riflesse dei monumenti storici, dalla Tour Eiffel al Sacré Coeur, preservati come cartoline in mezzo alle interminabili file di grattacieli: non esiste più insomma l'atmosfera rassicurante di un qualsiasi vecchio quartiere, come era la cittadina di Saint Maur in *Mio zio*. I monumenti sono divenuti «spettacolo» a uso turistico, mera immagine ripetuta serialmente, ad esempio nelle sagome dorate sulla parete del *drugstore*, o sul foulard che Hulot (Jacques Tati) dona a Barbara (Barbara Dennek).

La condizione dei turisti in *Playtime* (si ricordi che il loro arrivo apre il film, e la loro partenza lo chiude) può essere letta, più in generale, come simbolica nei confronti del nuovo modo di noi tutti di rapportarci alle architetture, soprattutto a quelle moderne:

Tati sembra inscrivere tutti gli umani nella situazione di questi turisti, in guisa di metafora per esprimere la nostra nuova condizione di visitatori dell'architettura, corpi viventi, marionette trafelate, alle prese con l'ambiente della smaterializzazione⁶⁹².

Non si può più produrre alcun senso di appartenenza, non solo ad un quartiere ma a una singola città o nazione: esiste unicamente un infinito susseguirsi di nonluoghi come l'aeroporto di Orly, nel quale una turista anglosassone afferma subito di sentirsi a casa; le agenzie di viaggio sponsorizzano visite a paesi lontani, riproponendo negli *affiches* la fotografia di edifici sempre uguali, che la destinazione sia Londra oppure il Messico, con l'aggiunta appena di qualche dettaglio folklorico e artificialmente “caratterizzante” disegnato di volta in volta. L'internazionalizzazione del linguaggio verbale, di fronte alla quale Hulot si trova sovente spiazzato (come quando non riesce a uscire da casa dell'amico perché incapace di interpretare la scritta «*push*») riguarda anche l'architettura stessa. La quale, oltre alle frontiere nazionali, abbatte anche la distinzione fra interno ed esterno, con un uso spropositato del vetro le cui trasparenze confondono la percezione. Scompaiono inoltre le differenze tra edifici dalla diversa funzione, in una generica tendenza al «monumentale» di cui questo film, come *Alphaville*, decreta con decisione la «crisi»⁶⁹³. Al di là dei materiali, ricorrono nelle varie strutture del lavoro e del tempo libero (dall'aeroporto agli uffici, dal padiglione espositivo agli appartamenti e al night club) i medesimi arredamenti (le poltrone)⁶⁹⁴, motivi architettonici (le scale mobili), suoni (le voci diffuse dagli altoparlanti), personaggi (le varie guide e hostess, emblemi di quella che Baudrillard definisce, lo si è detto, la «*lubrificazione dei rapporti*

⁶⁹² Ivi, p.222.

⁶⁹³ Lo afferma Susan Hayward in *The city as narrative: corporeal Paris in contemporary French cinema (1950s-1990s)*, cit.

⁶⁹⁴ Le poltrone uguali negli spazi privati e nei luoghi di lavoro sono un motivo già presente in *Mio zio*. In questo film e nell'ambiguità “cucina-studio dentistico” di Madame Arpel c'è già, in nuce, il lavoro di Tati sulla doppia identificazione possibile di un luogo, che si incontra con l' “aeroporto-ospedale” della prima sequenza di *Playtime*: cfr. François Ede, Stéphane Goudet, *Playtime*, cit., p.35.

sociali attraverso il sorriso istituzionale»). L'architettura dell'uniforme ospita esistenze standardizzate, come quelle degli abitanti del complesso di appartamenti tutti uguali fra loro: in ogni alloggio ci si siede allo stesso momento a guardare la televisione. Anche al di fuori delle abitazioni, i posti frequentati sono rigorosamente gli stessi per tutti (parigini come Hulot, o turisti), poiché il tempo libero è organizzato intorno ai templi del consumo di massa, dal padiglione espositivo ai grandi magazzini. Le differenze tra i luoghi, annullate dalla ripetitività delle strutture architettoniche, vengono reintrodotte artificialmente (si pensi agli *affiches* che sponsorizzano i viaggi) dalle immagini dello «spettacolo» fabbricato a uso dei turisti.

Non servirà ricordare come il *décor* sia il protagonista assoluto di *Playtime*, un film di fatto privo di una "storia" e di un reale protagonista, come si è già osservato nel capitolo introduttivo; le opzioni tecniche e formali, dal 70 mm alla predilezione per i campi lunghi e la continua valorizzazione della profondità di campo, tendono tutte al fine ultimo di esaltare il *décor* stesso, evidenziandone precise caratteristiche. Parlare di un mondo nuovo implica per Tati - come per Godard - operare delle modifiche sul proprio sguardo: le scelte narrative e stilistiche sono diverse rispetto a quelle delle opere precedenti (si pensi a *Mio zio*), e altamente significanti nel ritratto di un universo non più a misura d'uomo nelle sue dimensioni, destinato a schiacciare ogni singola individualità, tanto che il protagonista "scompare" in diversi momenti della pellicola, mentre numerosi pseudo-Hulot causano continui scambi di persona. Emmanuel Doutriaux sottolinea la moltiplicazione di effetti spettacolari in *Playtime*: dall'inquadratura in *plongée* sugli uffici, alla creazione di un'ambigua continuità fra esterni ed interni nella sala d'attesa; l'architettura, ci dicono le stesse scelte stilistiche di Tati, è diventata «spettacolo». Secondo Paolo Bertetto, *Playtime* è un film emblematico nello svelamento del carattere simulacrale della metropoli ultramoderna (si pensi all'utilizzo del vetro, che evidenzia l'«illusività del vedere»), la «complessità degli inganni e delle magie» che essa produce⁶⁹⁵. Doutriaux, dal canto suo, interessato a ricondurre le forme privilegiate dal cineasta all'estetica del suo tempo, richiama da un lato il Minimalismo di Donald Judd e Marfa per l'affascinato stupore generato dalla ripetizione di oggetti freddi, astratti, geometrici, dall'altro il movimento seriale di Pierre Schaeffer e Pierre Henry per la propensione alla ripetizione e all'animazione (poiché le architetture di Tativille si animano di segnali, luci, flussi di veicoli e di corpi)⁶⁹⁶.

La grandezza di *Playtime* sta da un lato proprio nel significare lo stupore ammutolito di fronte al nuovo spettacolo (abbagliante e agghiacciante) dell'architettura, enfatizzando al massimo grado intuizioni già presenti in altri film minori che abbiamo citato, nei quali certe soluzioni di ripresa

⁶⁹⁵ Paolo Bertetto, *Chaque soir a magic city*, cit., p.48.

⁶⁹⁶ Emmanuel Doutriaux, *Jacques Tati et la ville moderne*, cit., pp.230-231. Una creazione sonora di Pierre Henry era esposta alla mostra *Jacques Tati. Deux temps, trois mouvements*.

traducevano la fascinazione o lo spaesamento (mi viene in mente qualche inquadratura, ad esempio, de *La proie pour l'ombre* o *La millième fenêtre*). Tati dispone del resto non solo delle possibilità della macchina da presa, ma anche di quelle fornite dalla creazione *ex novo* di un profilmico appositamente ideato per produrre determinati effetti spettacolari.

Dall'altro lato, la forza del discorso proposto dal cineasta con *Playtime* risiede nel recupero della dimensione propriamente umana, della ribellione individuale e della riscoperta del gioco contro la standardizzazione delle architetture e delle esistenze.

L'architettura, nel mondo descritto da Tati, tende infatti all'astrazione e non è più pensata in rapporto alla scala umana. Si è già parlato delle dimensioni eccessive, dell'uso di forme e materiali identici per edifici aventi diverse funzioni, della confusione fra interni ed esterni originata dall'impiego del vetro; si potrebbe ricordare inoltre il design degli oggetti, di cui come in *Mio zio* risulta difficile comprendere il funzionamento, e anche l'elemento sonoro, onnipresente, omologato e disturbante. Tutti questi fattori concorrono al prodursi di uno spaesamento nel fruitore, e impediscono l'instaurarsi stesso di relazioni con altre persone: c'è sempre un vetro o un oggetto di troppo (dalla colonna del Royal Garden, ai tornelli dei grandi magazzini) che si frappone tra i percorsi dei singoli che cercano di raggiungersi. I personaggi sono isolati gli uni dagli altri dalle stesse strutture architettoniche, in un'organizzazione voluta del luogo di lavoro o in generale della città stessa che risponde, direbbero i situazionisti, alla dominazione capitalista dello spazio⁶⁹⁷. La circolazione degli individui è canalizzata, dal traffico, dalle segnalazioni (la freccia verso il ristorante) o dall'automazione dei flussi (scale mobili, ascensore); la comunicazione stessa è inibita, non solo dalla Babele di lingue impiegate, ma dalla mediazione imposta da citofoni e altoparlanti. Il maggiore interesse di *Playtime*, che ne fa al contempo un interprete e un anticipatore di tutto quel clima di riflessione teorica - di cui abbiamo già parlato - volto ad analizzare il rapporto tra contesto urbanistico e sfera individuale, risiede nel suo mettere sistematicamente alla verifica del corpo umano le strutture architettoniche. Non interviene alcuna requisitoria affidata a una voce over (come in Godard, Pialat o Marker), ma non ci si limita neppure allo sguardo angosciato e impotente di cui abbiamo rilevato la presenza in diverse pellicole quali *La proie pour l'ombre*. La smisurata grandezza degli edifici, che suscita quella reazione attonita così ben restituita dalle scelte stilistiche «spettacolari» di Tati, non impedisce che essi siano sottoposti alla prova pratica del contatto con il corpo comico: tattile e aptico riprendono piede sul visivo, su quella «logica della visualizzazione» di cui parla Lefebvre (citando peraltro le teorie sullo spettacolo di Debord) a proposito degli spazi

⁶⁹⁷ Lo osserva Laurent Marie in *Jacques Tati's Playtime as New Babylon*, in Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (a cura di), *Cinema and the city...*, cit., pp.257-269.

della modernità, prodotti in primo luogo per essere visti⁶⁹⁸. I meccanismi del genere comico riportano invece l'attenzione sul corpo a contatto con oggetti e situazioni, restituendogli a tratti quella centralità di cui il film ricorda continuamente, attraverso le scelte stilistiche e narrative già ricordate, il rischio di perdita. Risulteranno evidenti le consonanze con il pensiero situazionista (e non solo) nella creazione di una polarizzazione fra da un lato l'urbanistica, cioè la «disciplina» (si pensi all'emblematica immagine degli uffici: ma l'angoscia di *Playtime* risiede forse soprattutto, come per Debord, nel disciplinamento del tempo libero), e dall'altra il corpo comico, di per se stesso attinente alla sfera del ludico, del «gioco». In questa luce può essere ricordata un'interessante interpretazione della sequenza al Royal Garden, che è stata letta quale una sorta di «situazione costruita» (concetto chiave del Situazionismo) cui partecipano i passanti, che creano un nuovo spazio sociale trasformando il ristorante in un terreno di gioco (per poi condurre il gioco stesso nel cuore della città, nella sequenza della rotonda-giostra). Sono state in proposito individuate significative attinenze con la New Babylon di Constant Nieuwenhuis, progetto situazionista di città ideale per l'*homo ludens* (liberato dal lavoro grazie all'automatizzazione delle attività produttive), caratterizzata da uno stile di vita nomadico per cui ogni luogo sarebbe accessibile a tutti, che lo potrebbero modificare a proprio piacimento⁶⁹⁹.

Quello trascorso al Royal Garden è un vero «*play time*», che nasce spontaneamente, attraverso la distruzione dello spazio imposto del ristorante, la nascita di una festa alternativa in cui sono gli stessi avventori a suonare e cantare, il capovolgimento degli schemi sociali per cui Barbara – da turista criticata per il suo abito poco adatto al contesto – diventa la pianista che anima il locale. Si ristabilisce una comunicazione che supera le barriere linguistiche, e si attua l'unica, significativa flessione narrativa del film per cui i due personaggi (Barbara e Hulot) che sinora avevamo seguito separatamente nei medesimi luoghi, finalmente si incontrano. Questo tempo di vero «gioco» è in aperta contrapposizione alla pianificazione del divertimento criticata da *Playtime* per il tramite di uno dei suoi principali emblemi, quale il turismo di massa, già oggetto di *Le vacanze di Monsieur Hulot*. Al Royal Garden, prima ancora che i clienti stessi inizino a «giocare», è proprio il funzionale e organizzato «sistema di produzione di servizi» tipico della nostra epoca (di cui fanno parte le agenzie di viaggio con le loro guide e *hostess*) ad essere messo in scacco dalla sopravvivenza di residui arcaici, quali il malfunzionamento degli impianti o l'atteggiamento dei camerieri che

⁶⁹⁸ Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p.278.

⁶⁹⁹ Per questa analisi della sezione del Royal Garden in rapporto al progetto di Constant si veda Laurent Marie, *Jacques Tati's Playtime as New Babylon*, cit.. Il «gioco» è un concetto essenziale nel pensiero situazionista: esso rappresenta infatti la possibilità di ideare nuove regole, e un nuovo uso del tempo libero.

«esprimono, sia attraverso la loro acrimonia, sia attraverso la loro iper-devozione, che essi sono pagati per fare il loro mestiere»⁷⁰⁰.

L'operazione di ridimensionamento delle nuove costruzioni a portata di "mano" (in senso letterale!) si attua anche attraverso l'incarnarsi della figura distante, quasi sacrale dell'architetto⁷⁰¹ in un ometto nervoso (Georges Faye), che non ispira alcuna deferenza, non somigliando né al fascinoso idealista interpretato da Trintignant ne *La millième fenêtre* né ai solidi e cinici Éric de *La proie pour l'ombre* o De Smoke di *Muriel*. Al Royal Garden coloro che sono destinati a fruire in continuità della struttura, ossia il personale stesso del locale, non si trovano nella consueta condizione di impotenza degli utenti di fronte a complessi architettonici progettati da una figura assente: essi hanno al contrario di fronte a sé un piccolo individuo al quale lamentare i guasti o la mancanza di funzionalità di ogni singolo dettaglio "a misura d'uomo", rivendicando di volta in volta le proprie esigenze concrete, cui egli non aveva pensato nell'ideazione dell'edificio (si pensi solo al barista, impedito nei movimenti al bancone da alcune strutture sporgenti). Il luogo viene inoltre, lo si è detto, modificato a proprio piacimento dagli avventori, che infrangono l'ingannevole porta trasparente e inventano un nuovo spazio (fisico e sociale) alternativo, con tanto di entrata immaginaria, realizzata utilizzando le aste pendenti dal soffitto del locale semidistrutto. Potremmo dire che *Playtime* risponde – certo involontariamente - alla domanda che conclude *Métamorphoses du paysage* di Rohmer, e lo fa in modo affermativo: sì, c'è posto per la «fantasticheria» anche in questo mondo moderno, ma non si tratta solo di modificare il proprio sguardo - sebbene questo ci possa aiutare ad esempio a scambiare le automobili bloccate alla rotonda per una sorta di giostra. È necessario in più un intervento attivo, che distrugga l'ordine costituito e inventi nuovi spazi sociali attraverso il «gioco». Se in *Mio zio* – o nel finale di *Cours du soir*, in cui magicamente i grattacieli si allontanano scoprendo l'esistenza della baracca⁷⁰² - sopravviveva l'alternativa di un "vecchio" mondo in cui rifugiarsi, *Playtime* non si crogiola nel compianto (pur non mancando le note malinconiche); incita invece, nel ritratto del peggior incubo urbanistico che il cineasta potesse prospettare all'epoca, a un'«invenzione del quotidiano» nel senso che darà al termine diversi anni dopo Michel de Certeau⁷⁰³. Colpisce leggere l'esortazione del cineasta, che intenzionalmente rinunciò ai titoli di coda del film:

⁷⁰⁰ È questa l'analisi della sequenza proposta da Jean Baudrillard in *La società dei consumi*, cit., pp.240-241.

⁷⁰¹ Sarà curioso sapere che nella prima versione della sceneggiatura di *Playtime*, Tati stesso doveva interpretare un architetto nella parte iniziale del film: lo ricorda Jacques Lagrange, le cui affermazioni sono riportate in François Ede, Stéphane Goudet, *Playtime*, cit., p.42.

⁷⁰² Si tratta infatti delle imponenti scenografie di *Playtime*, che poggiano su carrelli su ruote, spinte via dai macchinisti: i retroscena del set del film maggiore vengono così rivelati nel piccolo *Cours du soir*. Lo spazio ora svuotato da quelli che ci erano sembrati veri grattacieli rivela la presenza di una baracca, all'interno della quale vediamo entrare Tati.

⁷⁰³ Che cita peraltro *Playtime* in un'altra sua opera, affermando che la visione del film permette un'osservazione umoristica che altrimenti non si sarebbe prodotta, un «altro tipo di rapporto al mondo»: Michel De Certeau, *Debolezza del credere*, Città Aperta, Troina (EN) 2006 (1ª ed. Paris 1987), p.191.

Voglio che il film inizi quando lasciate la sala!⁷⁰⁴

A differenza del Truffaut di *Fahrenheit 451*, che destina i suoi protagonisti a un isolato movimento di resistenza, o al Godard di *Alphaville*, che trova una soluzione nella fuga nel passato, Tati invita - come i Situazionisti - a giocare a viso aperto sul terreno nemico, portando l'elemento ludico nel cuore stesso della città.

⁷⁰⁴ L'affermazione è citata in François Ede, Stéphane Goudet, *Playtime*, cit., p.184.



La città-simulacro: *Playtime* e *Una storia americana*





La società consumistica (*Una donna sposata*) e il ritorno del motivo del *passage* (*Zazie nel metrò*).





La prima inquadratura di *Brigitte et Brigitte* e l'entusiasmo della visita a Nanterre.





Ricerca di valori formali in *Métamorphoses du paysage*.





Il cantiere del Boulevard Périphérique. Strumento di segregazione della periferia (*Due o tre cose che so di lei*) o forma del paesaggio industriale che suscita la *rêverie* (*Métamorphoses du paysage*).





All'interno di un alloggio di un *grand ensemble*. Senso di prigionia (*L'amour existe*) o sfilata di beni di consumo (*Due o tre cose che so di lei*).





Location reali di Fahrenheit 451.





Disciplinamenti spaziali: *Playtime*.





La Tour Nobel e gli edifici residenziali di Dubuisson in *Playtime*.



Elenco dei film citati

Le date indicate si riferiscono alla distribuzione del film e provengono per i film francesi dalla banca dati on-line della Cinémathèque Française (www.bifi.fr). Qualora nel sito non fosse reperibile la data di uscita del film in Francia, ma solo quella in cui sono iniziate le riprese, è stata riportata quest'ultima con l'indicazione «pr.»; nei casi di significativi scarti temporali fra produzione e distribuzione (di almeno tre anni) sono state indicate entrambe, una senza specificazioni e l'altra con il simbolo «pr.». Nei rari casi di indisponibilità del dato nel sito della Cinémathèque, sono state necessarie integrazioni provenienti da altre fonti (la banca dati on-line del Forum des Images, la saggistica specializzata, etc.).

Nel caso di film a episodi, si sono di volta in volta nominati i titoli dei singoli sketch (seguiti, sempre, dall'indicazione del film di appartenenza) e/o i titoli delle pellicole nel loro complesso in base alle citazioni presenti all'interno del testo.

...e mi lasciò senza indirizzo (*Sans laisser d'adresse*, di Jean-Paul Le Chanois, 1951)

À nous deux, Paris! (di Pierre Kast, 1953 pr.)

À propos de Nice (di Jean Vigo, 1930)

Acrobate, L' (di Jean-Daniel Pollet, 1976)

Actua-tilt (di Jean Herman, 1960 pr.)

Agence matrimoniale (di Jean-Paul Chanois 1952)

Alice nelle città (*Alice in den Städten*, di Wim Wenders, 1973)

Amants, Les (di Louis Malle, 1958)

Amico della mia amica, L' (*L'ami de mon amie*, di Eric Rohmer, 1987)

Amore il pomeriggio, L' (*L'amour l'après midi*, di Eric Rohmer, 1972)

Amore nel 2000, L' (*Anticipation ou l'amour en l'an 2000*, di Jean-Luc Godard, sketch di *Le Plus vieux métier du monde*, 1967)

Amour à la mer, L' (di Guy Gilles, 1962 pr.)

Amour c'est gai, l'amour c'est triste, L' (di Jean-Daniel Pollet, 1971, 1968 pr.)

Amour existe, L' (di Maurice Pialat, 1960 pr.)

Anno scorso a Marienbad, L' (*L'Année dernière à Marienbad*, di Alain Resnais, 1961)

Antoine et Antoinette (di Jacques Becker, 1947)

Archimède le clochard (di Gilles Grangier, 1959)

Architecte maudit: Claude-Nicolas Ledoux, L' (di Pierre Kast, 1954 pr.)
Ascensore per il patibolo (Ascenseur pour l'échafaud, di Louis Malle, 1958)
Au coeur de la vie (di Robert Enrico, 1964)
Aubervilliers (di Eli Lotar, 1945 pr.)
Aventures de Salavin, Les o La Confession de minuit (di Pierre Granier-Deferre, 1964)
Avventura, L' (di Michelangelo Antonioni, 1960)
Baci rubati (Baisers volés, di François Truffaut, 1968)
Bande à part (di Jean-Luc Godard, 1964 prod)
Bandito delle undici, Il (Pierrot le fou, di Jean-Luc Godard, 1965)
Bâtir pour les hommes (di Jean Lallier, 1963, TV)
Beau Serge, Le (di Claude Chabrol, 1959 distr, 1957 pr.)
Bel age, Le (di Pierre Kast, 1960 distr, 1958 pr.)
Bella americana, La (La Belle Américaine, di Robert Dhéry, 1961 pr.)
Bella brigata, La (La belle équipe, di Julien Duvivier, 1936)
Belle vie, La (di Robert Enrico, 1964)
Bellimbusti, I (Les godelureaux, di Claude Chabrol, 1961)
Berlino, sinfonia di una grande città (Berlin, die Symphonie einer grosse Stadt, di Walter Ruttmann, 1927)
Béton dans la ville (di Eric Rohmer, 1969, TV)
Blow-up (di Michelangelo Antonioni, 1966)
Brigitte et Brigitte (di Luc Moullet, 1966)
Calda amante, La (La Peau douce, di François Truffaut, 1964)
Capito ? (di Luc Moullet, 1962 pr.)
Carabinieri, Les (di Jean-Luc Godard, 1963)
Carnets brésiliens (di Pierre Kast, 1967, TV)
Carriera di Suzanne, La (La carrière de Suzanne, di Éric Rohmer, 1974, 1963 pr.)
Casco d'oro (Casque d'or, di Jacques Becker, 1952)
Céline et Julie vont en bateau (di Jacques Rivette, 1974)
Chat, l'implacabile uomo di Saint Germain, Le (Le chat, di Pierre Granier-Deferre, 1971)
Chemin de la mauvaise route, Le (di Jean Herman, 1962 pr.)
Chi lo sa? (Va savoir, di Jacques Rivette, 2001)
Chronique d'un été (di Jean Rouch e Edgar Morin, 1961)
Cinese, La (La Chinoise, di Jean-Luc Godard, 1967 pr.)
Città nuda, La (Naked city, di Jules Dassin, 1948)

Cléo dalle 5 alle 7 (*Cléo de 5 à 7*, di Agnès Varda, 1962)
Coeur gros comme ça, Un (di François Reichenbach, 1962)
Coeurs verts, Les (di Edouard Luntz, 1966)
Colpo grosso al casinò (*Mélodie en sous-sol*, di Henri Verneuil, 1963),
Combat dans l'île, Le (di Alain Cavalier, 1962)
Commune de Paris, La (di Robert Ménégoz, 1950 pr.)
Confetti al pepe (*Dragées au piovre*, di Jacques Baratier, 1963)
Corvo, Il (*Le Corbeau*, di Henri-Georges Clouzot, 1943)
Couple, Un (di Jean-Pierre Mocky, 1960 pr.)
Cours du soir (di Nicolas Rybowski, 1967 pr.)
Crise du logement, La (di Jean Dewever, 1955 pr.)
Cronaca di un amore (di Michelangelo Antonioni, 1950)
Cugini, I (*Cousins, Les*, di Claude Chabrol, 1959),
Daguerréotypes (di Agnès Varda, 1978, 1975 pr.)
Dénonciation, La (di Jacques Doniol-Valcroze, 1962)
Derrière la grande muraille (di Robert Ménégoz, 1959)
Des logis et des hommes (di Jean Dewever, 1958)
Deserto rosso (di Michelangelo Antonioni, 1964)
Desideri nel sole (*Adieu Philippine*, di Jacques Rozier, 1963, 1960 pr.)
Désordre a vingt ans, Le (di Jacques Baratier, 1967)
Désordre, Le (di Jacques Baratier, 1947 pr.)
Diario di un curato di campagna (*Journal d'un curé de campagne*, di Robert Bresson, 1951)
Donna è donna, La (*Une femme est une femme*, di Jean-Luc Godard, 1961)
Donna sposata, Una (*Une femme mariée*, di Jean-Luc Godard, 1964 pr.)
Donne facili (*Les bonnes femmes*, di Claude Chabrol, 1960)
Dragueurs, Les (di Jean-Pierre Mocky, 1959)
Duchessa di Langeais, La (*Ne touchez pas la hache*, di Jacques Rivette, 2007)
Due o tre cose che so di lei (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, di Jean-Luc Godard, 1967)
Educazione sentimentale, L' (*L'éducation sentimentale*, di Alexandre Astruc, 1962)
Éloge de l'amour (di Jean-Luc Godard, 2001)
Enfants des courants d'air, Les (di Edouard Luntz, 1959 pr.)
Enfants terribles, Les (di Jean-Pierre Melville, 1950)
Espace d'un matin, L', o Celle qui ne veut pas mourir (di Sergio Gobbi, 1961)
Étudiante aujourd'hui, Une (di Éric Rohmer, 1966 pr., TV)

Fahrenheit 451 (di François Truffaut, 1966)
Black comedy (Family Viewing), di Atom Egoyan, 1987)
Fantomas (di Louis Feuillade, 1913)
Fille aux yeux d'or, La (di Jean-Gabriel Albicocco, 1961)
Finalmente domenica! (Vivement dimanche!, di François Truffaut, 1983)
Fino all'ultimo respiro (A bout de souffle, di Jean-Luc Godard, 1960)
Folla, La (The crowd, di King Vidor, 1928)
Fornaia di Monceau, La (La Boulangère de Monceau, di Éric Rohmer, 1962 pr.)
Fossa dei disperati, La (La tête contre les murs, di Georges Franju, 1959)
Frank Costello faccia d'angelo (Le Samourai, Jean-Pierre Melville, 1967)
Fuoco fatuo (Le feu follet, di Louis Malle, 1963)
Gai Savoir, Le (di Jean-Luc Godard, 1969)
Gala (di Jean-Daniel Pollet, 1961 pr.)
Gare du Nord (di Jean Rouch, sketch di *Paris vu par...*, 1965)
Giochi dell'amore, I (Jeux de l'amour, Les, di Philippe de Broca, 1960)
Giorno di festa (Jour de fête, di Jacques Tati, 1949)
Gioventù nuda (Terrain Vague, di Marcel Carné, 1960 pr.)
Glaneurs et la glaneuse, Les (di Agnès Varda, 2000)
Grande illusione, La (La grande illusion, di Jean Renoir, 1937)
Grandes personnes, Les (di Jean Valère, 1961)
Guernica (di Alain Resnais e Robert Hessens, 1949 pr.)
Guerra è finita, La (La guerre est finie, di Alain Resnais, 1966)
Hiroshima mon amour (di Alain Resnais, 1959)
Histoire d'eau, Une (di Jean-Luc Godard, François Truffaut, 1957 pr.)
Hitler, connais pas (di Bertrand Blier, 1963)
Hôtel des Invalides (di Georges Franju, 1951 pr.)
Il riposo del guerriero (Le Repos du guerrier, di Roger Vadim, 1962 pr.)
Impressions de New York (di François Reichenbach, 1955 pr.)
Incontri a Parigi (Rendez-vous de Paris, Les, di Éric Rohmer, 1995)
India (India, matri bhumi, di Roberto Rossellini, 1957)
Insomnie, L' (di Pierre Étaix, 1963 pr.)
Io e la donna (Le soupirant, di Pierre Étaix, 1963)
Jetée, La (di Chris Marker, 1964)
Joli mai, Le (di Chris Marker, Pierre Lhomme, 1962)

Josephine (Les Demoiselles de Rochefort, di Jacques Demy 1967)
Jules e Jim (Jules et Jim, di François Truffaut, 1962)
Le Corbusier, l'architecte du bonheur (di Pierre Kast, 1956 pr.)
Legittima difesa (Quai des Orfèvres, di Henri-Georges Clouzot, 1947)
Lemmy Caution. Operazione Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, di Jean-Luc Godard, 1965 pr.)
Lettre à mon frère, Guy Gilles, cinéaste trop tôt disparu (di Luc Bernard, 1999 pr.)
Lettre de Sibérie (di Chris Marker, 1958)
Lola, donna di vita (Lola, di Jacques Demy, 1961)
Lontano dal Vietnam (Loin du Vietnam, di Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda, 1967 pr.)
Lussuria, La (La luxure, di Jacques Demy, sketch de I sette peccati capitali, 1962)
Mannequin de Belleville, Le (di Jean Douchet, 1962)
Marseille sans soleil (di Paul Carpita, 1960 pr.)
Martien à Paris, Un (di Jean-Daniel Daninos, 1961)
Maschio e la femmina, Il (Masculin féminin, di Jean-Luc Godard, 1966)
Mauvaises fréquentations, Le (di Jean Eustache, 1963 pr., 1964 forum)
Mauvaises rencontres, Les (di Alexandre Astruc, 1955)
Ménilmontant (di Dimitri Kirsanoff, 1926)
Métamorphoses du paysage. L'ère industrielle (di Eric Rohmer, 1964 pr., TV)
Metropolis (di Fritz Lang, 1927)
Mia notte con Maud, La (Ma nuit chez Maud, di Eric Rohmer, 1969 pr.)
Millième fenêtre, La (di Robert Ménégoz, 1960)
Mio figlio (Rue des Prairies, Denis de la Patellyère, 1959 pr.)
Mio zio (Mon oncle, di Jacques Tati, 1958)
Moglie dell'aviatore, La (La femme de l'aviateur, di Eric Rohmer, 1981)
Momma Dont't Allow (di Karel Reisz e Tony Richardson, 1956)
Mon pote le gitan (di François Gir, 1959)
Montparnasse (Montparnasse 19, di Jacques Becker, 1958)
Morta stagione dell'amore, La (La Morte-Saison des amours, di Pierre Kast, 1961)
Moutons de Panurge, Les (di Jean Girault, 1961)
Muriel o il tempo di un ritorno (Muriel ou le temps d'un retour, di Alan Resnais, 1963)
Nadja à Paris (di Éric Rohmer, 1964 pr., TV)
Nodo alla gola (The Rope, di Alfred Hitchcock, 1950)

Nogent, Eldorado du dimanche (di Marcel Carné, 1929 pr.)
Non drammatizziamo... è solo questione di corna (*Domicile conjugal*, di François Truffaut, 1970)
Nosferatu (*Nosferatu il vampiro*, di Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)
Notte, La (di Michelangelo Antonioni, 1961)
Notti della luna piena, Le (*Les nuits de la pleine lune*, di Éric Rohmer, 1984)
Nouvelle Vague par elle-même, La (di Robert Valey, 1964, TV)
Nulla è dovuto al fattorino (*Trois télégrammes*, di Henri Decoin, 1950 pr.)
Nuovo mondo, Il (*Le nouveau monde*, di Jean-Luc Godard, sketch di *Ro.Go.Pa.G.*, 1962 pr.)
Odio, L' (*La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1995)
On n'enterre pas le dimanche (di Michel Drach, 1960)
Opéra-Mouffe, L' (di Agnès Varda, 1958 pr.)
Or du duc, L' (di Jacques Baratier, 1965)
Out 1 : Noli me tangere (di Jacques Rivette, 1970)
Palloncino rosso, Il (*Le ballon rouge*, di Albert Lamorisse, 1956)
Pantalaskas (di Paul Paviot, 1960)
Parapluies de Cherbourg, Les (di Jacques Demy, 1964)
Paris 1900 (di Nicole Védère, 1948)
Paris et le désert français (di Roger Leenhardt, 1956)
Paris nous appartient (di Jacques Rivette, 1961 distr, 1958 pr.)
Paris qui dort (René Clair, 1923 pr.)
Paris vu par... (di Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer, Jean Rouch, 1965)
Paris vu par... 20 ans après (di Chantal Akerman, Bernard Dubois, Philippe Garrel, Frédéric Mitterrand, Vincent Nordon, Philippe Venault, 1984 pr.)
Paris, un jour d'hiver (di Guy Gilles, 1965)
Parole parole parole (*On connaît la chanson*, di Alain Resnais, 1997)
Passione di Giovanna d'Arco, La (*La Passion de Jeanne d'Arc*, di Carl Theodor Dreyer, 1928)
Paysages urbains (di Eric Rohmer, 1963, TV)
Peccatori in blue jeans (*Les Tricheurs*, di Marcel Carné, 1958)
Père Noël a les yeux bleues, Le (di Jean Eustache, 1967)
Petit soldat, Le (di Jean-Luc Godard, 1963 distr, 1960 pr.)
Place de la République (di Fernand Moszkowicz, Louis Malle, 1974)
Place de l'Etoile (di Eric Rohmer, sketch di *Paris vu par...*, 1965)
Playtime (di Jacques Tati, 1967 distr, 1964 pr.)

Pointe Courte, La (di Agnès Varda, 1956)
Pont du nord, Le (di Jacques Rivette , 1982)
Pot-Bouille (di Julien Duvivier, 1957 distr)
Pourvu qu'on ait l'ivresse (di Jean-Daniel Pollet, 1957 pr.)
Première nuit, La (di Georges Franju, 1958 pr.)
Proie pour l'ombre, La (di Alexandre Astruc, 1961)
Punition, La (di Jean Rouch, 1962)
Pyramide humaine, La (de Jean Rouch, 1961)
Quai du Point du Jour (di Jean Faurez, 1960)
Quartiere dei Lillà (Porte des Lilas, di René Clair, 1957)
Quattrocento colpi, I (Les quatre-cents coups, di François Truffaut, 1959)
Questa è la mia vita (Vivre sa vie, di Jean-Luc Godard 1962 pr.)
Quille, La (di Jean Herman, 1963)
Racconto d'inverno (Conte d'hiver, di Éric Rohmer, 1992)
Ragazzi del sabato sera, I (Samedi soir, di Yannick Andréi, 1961)
Reinette e Mirabelle (Quatre aventures de Reinette et Mirabelle, di Éric Rohmer, 1987)
Rendez-vous de minuit, Les (di Roger Leenhardt, 1962)
Rendez-vous des quais, Les (di Paul Carpita, 1953 prod, 1990)
Rien que les heures (di Alberto Cavalcanti, 1926 pr.)
Riposo del guerriero, Il (Le repos du guerrier, di Roger Vadim, 1962 pr.)
Rivière du hibou, La (sketch di *Au coeur de la vie,* di Robert Enrico, 1962 pr.)
Roma città aperta (di Roberto Rossellini, 1945)
Romanzo di un baro, Il (Le Roman d'un tricheur, di Sacha Guitry, 1936)
Rond-point des Impasses, Le (di Bernard Gesbert, Guy Chalon, Gérard Gozlan., 1964)
Rue Saint-Denis (sketch di *Paris vu par... ,* di Jean-Daniel Pollet, 1965)
Saint-Germain-des-Prés (di Jean Douchet, sketch di *Paris vu par... ,* 1965)
Sang des bêtes, Le (di Georges Franju, 1949)
Sans soleil (di Chris Marker, 1983)
Sedicenni, Le (Rendez-vous de juillet, di Jacques Becker, 1949)
Segno del leone, Il (Le signe du lion, di Éric Rohmer, 1962 distr, 1959 pr.)
Sette peccati capitali, I (Les sept péchés capitaux, di Claude Chabrol, Philippe de Broca, Jacques Demy, Jean-Luc Godard, Edouard Molinaro, Roger Vadim, 1962)
Seul dans Paris (di Hervé Bromberger, 1951)
Si salvi chi può (la vita) (Sauve qui peut (la vie), Jean-Luc Godard, 1980)

Silenzio del mare, Il (*Le silence de la mer*, di Jean-Pierre Melville, 1949).
Simple histoire, Une (di Marcel Hanoun, 1958 pr., TV)
Sotto i tetti di Parigi (*Sous les toits de Paris*, di René Clair, 1930 pr.)
Sotto il cielo di Parigi (*Sous le ciel de Paris*, di Julien Duvivier, 1951)
Sposa in nero, La (*La mariée était en noir*, di François Truffaut, 1968)
Storia americana, Una (*Made in U.S.A.*, di Jean-Luc Godard, 1967)
Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps (di Guy Debord, 1959 pr.)
Tant qu'on a la santé (di Pierre Étaix, 1966)
Tenda scarlatta, La (*Rideau cramoisi, Le*, di Alexandre Astruc, 1953)
Terres noires (di Luc Moullet, 1961 pr.)
Tirate sul pianista (*Tirez sur le pianiste*, di François Truffaut, 1960)
Tire au flanc (di Claude de Givray, 1961 pr.)
Tous le garçons s'appellent Patrick, o *Charlotte et Véronique* (di Jean-Luc Godard, 1957 pr.)
Toute la mémoire du monde (di Alain Resnais, 1956 pr.)
Trafic (di Jacques Tati, 1971)
Traité de bave et d'éternité (di Isidore Isou, 1950 pr.)
Travail, c'est la liberté, Le (di Louis Grospierre, 1959)
Twist Parade (di Jean Herman, 1962)
Ultime vacanze, Le (*Les dernières vacances*, di Roger Leenhardt, 1948)
Uomo con la macchina da presa, L' (*Celovek kinoapparatom*, di Dziga Vertov, 1929)
Uomo e due donne, Un (*Paris au mois d'août*, di Pierre Granier-Deferre, 1966)
Vacanze di Monsieur Hulot, Le (*Les vacances de Monsieur Hulot*, di Jacques Tati, 1953)
Van Gogh (di Alain Resnais, 1948 pr.)
Verde prato dell'amore, Il (*Le Bonheur*, di Agnès Varda, 1965)
Veuves de quinze ans, Les (sketch di *La Fleur de l'âge*, di Jean Rouch, 1964 pr.)
Viaggio in Italia (di Roberto Rossellini, 1954)
Victor Hugo, architecte (di Eric Rohmer, 1969, TV)
Ville bidon, La = La Décharge, di Jacques Baratier, 1976, 1970 pr.)
Vita alla rovescia, Una (*La vie à l'envers*, di Alain Jessua, 1964)
Vita è un romanzo, La (*La vie est un roman*, di Alain Resnais, 1983)
Vita, Una (*Une vie*, di Alexandre Astruc, 1958)
Vivent les dockers (di Robert Ménégoz, 1951)
Week-end. Un uomo e una donna dal sabato alla domenica (*Week-end*, di Jean-Luc Godard, 1967)

Zazie nel metrò (*Zazie dans le métro*, di Louis Malle, 1960 pr.)

Zero in condotta (*Zéro de conduite*, di Jean Vigo, 1945, 1933 pr.)

Zone, La (di Georges Lacombe, 1929)

Bibliografia e sitografia

La bibliografia sugli argomenti trattati, in particolare sul rapporto tra cinema e città, è estremamente vasta. Di seguito si fornisce solo un elenco dei testi consultati (o espressamente citati, quando indicato) per la stesura del lavoro.

Testi dedicati integralmente o parzialmente alla storia urbanistica di Parigi

- Yves Combeau, *Histoire de Paris*, Presses Universitaires de France, Paris 1999
- Claude Eveno, Pascale de Mezamat (a cura di), *Paris perdu : quarante ans de bouleversements de la ville*, Carré, Paris 1995
- Norma Evenson, *Les héritiers d’Haussmann. Cent ans de travaux et d’urbanisme 1878-1978*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts/Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1983 (1^a ed. *Paris, a century of change*, Yale University Press, New Haven, Connecticut - London, 1979)
- Alfred Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Robert Laffont, Paris 1996
- Eric Hazan, *L’invention de Paris. Il n’y a pas de pas perdus*, Seuil, Paris 2002
- Pierre Pinon, *Paris, biographie d’une capitale*, Hazan, Paris 1999

Inchieste e saggi sociologici dell’epoca sui *grands ensembles*

- René Kâes, *Vivre dans les grands ensembles*, Ouvrières, Paris 1963
- Pierre-Henry Chombart de Lauwe, *Des hommes et des villes*, Payot, Paris 1965
- Paul Clerc, *Grands ensembles banlieues nouvelles. Enquête démographique et psychosociologique*, Presses Universitaires de France, Paris 1967

Testi e siti sulla rappresentazione di Parigi nella letteratura, nell’arte e nel cinema

- N.T.Binh, *Paris au cinéma. La vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Parigramme, Paris 2005
- Jean Douchet, Gilles Nadeau, *Paris cinéma. Une ville vue par le cinéma de 1895 à nos jours*, May, Paris 1987

- Jean El Gammal, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, Publications de la Sorbonne, Paris 2001
- Annie Fourcaut, *Aux origines du film de banlieue : les banlieusards au cinéma (1930-1980)*, in «Sociétés&Représentations» n.8, dicembre 1999, pp.113-127
- Patrick Glâtre, Olivier Millot, *Caméra plein champ. La banlieue au cinéma le cinéma en banlieue*, Creaphis, Paris 2003
- Prosper Hillairet, Christian Lebrat, Patrice Rollet, *Paris vu par le cinéma d'avant-garde. 1923-1983*, Paris Experimental, Paris 1985
- Jean-Louis Robert, Myriam Tsikounas (a cura di), *Imaginaires parisiens*, «Sociétés&Représentations» n.17, 2004
- www.forumdesimages.fr (banca dati del Forum des Images di Parigi)

Testi di varia natura sulla storia e sulla società francese

- Mathias Bernard, *La France de mai 1958 à mai 1981. La grande mutation*, Librairie générale française, Paris 2003
- Stanley Karnow, *Paris années 50*, Exils, Paris 1999
- Richard Ivan Jobs, *Riding the New Wave. Youth and Rejuvenation of France after the Second World War*, Stanford University Press, Stanford 2007

Testi sulla «società dei consumi» e romanzi emblematici

- Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994 (1^a ed. *Mythologies*, Seuil, Paris 1957)
- Jean Baudrillard, *La società dei consumi*, Il Mulino, Bologna 1976 (1^a ed. *La société de consommation. Ses mythes ses structures*, Paris, Gallimard 1974)
- Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 2001 (1^a ed. *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967)
- Georges Perec, *Le cose. Una storia degli anni sessanta*, Arnoldo Mondadori, Milano 1966 (1^a ed. *Les choses. Une histoire des années soixante*, René Julliard, Paris 1965)
- Christiane Rochefort, *I bambini del secolo*, Barbes, Firenze 2008 (1^a ed. *Les Petits Enfants du siècle*, Bernard Grasset, Paris 1961)
- Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60*, Flammarion, Paris 2006 (1^a ed. *Fast cars, clean bodies :*

decolonisation and reordering of French culture, M.I.T. Press, Cambridge (Massachusetts) 1995)

Testi e siti sul Situazionismo, con particolare interesse al tema della città

- Brian Price, *Plagiarizing the plagiarist: Godard meets the Situationists*, in «Film Comment» vol. XXXIII, n.6, novembre-dicembre 1997, pp.66-69
- Francesco Careri, *Constant. New Babylon, una città nomade*, Testo e Immagine, Roma 2002
- Leonardo Lippolis (a cura di), *Urbanismo unitario. Antologia situazionista*, Testo e Immagine, Roma 2002
- Leonardo Lippolis, *La nuova Babilonia. Il progetto architettonico di una civiltà situazionista*, Costa&Nolan, Genova 2007
- Simon Sadler, *The Situationist City*, M.I.T. Press, Cambridge (Massachusetts) - London (England) 1998
- www.bopsecrets.org (sito di Ken Knabb, il principale traduttore dei testi situazionisti in lingua inglese, che li ha inseriti nel proprio sito)

Testi e saggi generali di carattere sociologico, antropologico, urbanistico, filosofico, letterario

- Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1996 (1^a ed. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris 1992)
- Marc Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Berlinghieri, Torino 2004 (1^a ed. *Le temps en ruines*, Galilée, Paris 2003)
- Charles Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, in *Les Fleurs du Mal (texte de 1861)*, a cura di Claude Pichois, Gallimard, Paris 1996, pp.115-140 (1^a ed. Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1861)
- Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966 (1^a ed. *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955)
- Walter Benjamin, *Opere complete di Walter Benjamin, vol. 9. I passages di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2000 (1^a ed. *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955)
- Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire, Parco centrale e Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995 (1^a ed. *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955)

- Francesco Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Giulio Einaudi, Torino 2006
- Francesco Casetti, *L'occhio del novecento: cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005
- Yves Clavaron, *Mapping the Memory of Cities*, in Yves Clavaron, Bernard Dieterle (a cura di), *La Mémoire des villes – The Memory of Cities*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2003, pp.13-15.
- Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma 2005 (1^a ed. *Arts de faire vol.I. L'invention du quotidien*, Union générale d'éditions, Paris 1980)
- Gilles Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984 (1^a ed. *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, Paris 1983)
- Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989 (1^a ed. *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris 1985)
- Georges Didi-Hubermann, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano 2004 (1^a ed. *Ninfa moderna. Essai sur le drap tombé*, Gallimard, Paris 2002)
- Bernard Dieterle, *Ruines et chantiers de la mémoire*, in Yves Clavaron, Bernard Dieterle (a cura di), *La Mémoire des villes – The Memory of Cities*, cit., pp.7-11.
- Michel Foucault, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976 (1^a ed. *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975)
- François Giroud, *La Nouvelle Vague, portraits de la "jeunesse"*, Gallimard, Paris 1958
- Ulf Hannerz, *Esplorare la città. Antropologia della vita urbana*, Il Mulino, Bologna 1992 (1^a ed. *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology*, Columbia University Press, New York, 1980)
- Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008
- Steven Johnson, *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. Volume primo. La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001
- Gustave Kahn, *L'esthétique de la rue* (1900), Infolio, Paris 2008
- Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano 1976 (1^a ed. *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974)
- Franco Moretti, *Homo palpitans. Come il romanzo ha plasmato la personalità urbana*, in *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987
- Georg Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di Paolo Jedlowski, Armando, Roma 1995 (1^a ed. *Die Grosstädte und das Geistesleben*, Petermann, Dresden 1903)

- Tiziana Villani (a cura di), *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 1994

Testi e saggi sul rapporto fra cinema e città, cinema e architettura, cinema e paesaggio

- Giaime Alonge, Federica Mazzocchi (a cura di), *Ombre metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*, Università degli studi di Torino, Torino 2002
- Gérard Althabe, Jean-Louis Comolli, *Regards sur la ville*, Centre Georges Pompidou, Paris 1994
- Marc Augé, *La città e il cinema*, in Pierluigi Basso (a cura di), *Vedere giusto. Del cinema senza luoghi comuni*, Saggi per il Festival dei Popoli 1982-2002, Guaraldi, Rimini 2003
- Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louguet, Patrick Vienne (a cura di), *La ville au cinéma*, Artois Presses Université, Arras 2005
- Jacques Belmans, *La ville dans le cinéma. De Fritz Lang à Alain Resnais*, De Boeck, Bruxelles 1977
- Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002
- Marco Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Dedalo, Roma 2001
- Marco Bertozzi, *L'occhio e la pietra. Il cinema, una cultura urbana*, Lindau, Torino 2003
- Sergio Brancato, *Cinema e metropoli. Storia di un processo culturale da Metropolis a Matrix*, in Id., *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Carocci, Roma 2002, pp.77-101
- Gian Piero Brunetta, Antonio Costa (a cura di), *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Manfrini, Trento 1990
- Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006 (1^a ed. *Atlas of emotion. Journeys in art, architecture and film*, Verso, New York 2002)
- Alessandro Cappabianca, Michele Mancini, *Ombre urbane, set e città dal cinema muto agli anni '80*, Kappa, Roma 1982
- David B. Clarke (a cura di), *The Cinematic City*, Routledge, London - New York 1997
- Jean-Louis Comolli, *La città sospesa nel tempo*, in Pierluigi Basso (a cura di), *Vedere giusto. Del cinema senza luoghi comuni*, Saggi per il Festival dei Popoli 1982-2002, Guaraldi, Rimini 2003
- Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002

- Enrico Costa, *Il paradigma cinematografico. Per una nuova dimensione dello spazio, del tempo e dell'identità urbana*, in Francesca Moraci (a cura di), *Riflessioni sull'urbanistica per la città contemporanea*, Gangemi, Roma 2002
- Carlo Cresti (a cura di), *Cinema e architettura*, Angelo Pontecorboli, Firenze 2003
- Laurent Creton, Kristian Feigelson (a cura di), *Villes cinématographiques. Ciné-lieux*, «Théoreme» n.10, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007
- Marisa Gabiati (a cura di), *Il cinema e la città*, in «Segnocinema» n.33, maggio 1988, pp.26-45
- Marisa Galbiati (a cura di), *Proiezioni urbane. La realtà dell'immaginario*, Tranchida, Milano 1989
- Jean-Pierre Garnier (a cura di), *Ville et cinéma*, in «Espaces et sociétés» n.86, 1996
- Lise Grenier (a cura di), *Cités-cinés*, Ramsay, Paris 1987
- Miriam Bratu Hansen, *America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity*, in Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (a cura di), *Cinema and the invention of modern life*, University of California Press, Berkeley 1995, pp.362 e segg.
- Thierry Jousse, Thierry Paquot (a cura di), *La ville au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris 2005
- Myrto Konstantarakos (a cura di), *Spaces in european cinema*, Intellect Books, Exeter 2000
- Suzanne Liandrat-Guigues, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Klincksieck, Paris 2005
- Suzanne Liandrat-Guigues, *Il gesto della flânerie, un'altra partizione del sensibile*, in Alessandro Canapè (a cura di), *Benjamin il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza 2007, pp.111-151
- Suzanne Liandrat-Guigues, *Modernes flâneries du cinéma*, De L'Incidence, Lille 2009
- Antonella Licata, Elisa Mariana Travi, *La città e il cinema*, Dedalo, Bari 1985 (nuova ed. Torino 2000)
- Jean Mottet (a cura di), *Les paysages du cinéma*, Champ Vallon, Seyssel 1999
- Charles Perraton, François Jost (a cura di), *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, L'Harmattan, Paris 2003
- Françoise Puaux (a cura di), *Architecture décor et cinéma*, «CinémAction» n. 75, 1995
- Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (a cura di), *Cinema and the city. Film and urban societies in a global context*, Blackwell, Oxford 2001
- Katherine Shonfield, *Walls have feelings. Architecture, film and the city*, Routledge, London - New York 2000

- Pierre Sorlin, *The blurred image of cities*, in Id., *European cinemas European societies 1939-1990*, Routledge, London 1991, pp.111-137, trad.it. ampliata *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, La Nuova Italia, Scandicci 2001

Testi e saggi sulla Nouvelle Vague e sul cinema francese in generale

- Adriano Aprà, *Le Nouvelles Vagues*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 1: *L'Europa*, Einaudi, Torino 2001
- Jean-Pierre Berthomé, capitolo dedicato alle *Nouvelles vagues* in *La scenografia*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 5: *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001
- Maurice Bessy, Raymond Chirat, André Bernard, *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films. 1956-1960*, Pygmalion/Gérard Watelet, Paris 1996
- Maurice Bessy, Raymond Chirat, André Bernard, *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films. 1961-1965*, Pygmalion/Gérard Watelet, Paris 1996
- Dominique Bluher, François Thomas (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968. De l'âge d'or aux contrebandiers*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2005
- Dominique Bluher, Philippe Pilard (a cura di), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009
- Raymond Borde, Freddy Buache, Jean Curtelin, *Nouvelle Vague*, Serdoc, s.l., 1962
- Constance Capdenat, *Les enfants terribles de la Nouvelle Vague*, in «Vingtième Siècle. Revue d'histoire» n.22, aprile-giugno 1989, pp.45-51
- Jacopo Chessa, *Lo sguardo fuorilegge. L'idea di non finzione nel cinema francese tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, Carocci, Torino 2006
- Jean Cléder, Gilles Mouëllic (a cura di), *Nouvelle Vague, nouveaux rivages. Permanences du récit au cinéma (1950-1970)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2001
- Collet *Le cinéma en question*, Cerf, Paris 1972
- Giandomenico Curi, *Il cinema francese della Nouvelle Vague*, Studium, Roma 1977
- Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Paris 2009 (1^a ed. 1998)
- Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993 (capitoli sul cinema francese)
- Jean Douchet, *Nouvelle Vague*, Hazan, Paris 1998

- Jean-Luc Douin (a cura di), *La Nouvelle Vague 25 ans après*, Cerf, Paris 1983
- Jacky Evrard, Jacques Kermabon (a cura di), *Une encyclopédie du court métrage français*, Festival Côté Court-Yellow Now, Pantin (France) - Crisnée (Belgique) 2004
- Anthony Fiant, Roxane Hamery (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2). Documentaire, fiction : allers-retours*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2008
- Jean-Michel Frodon, *L'âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*, Flammarion, Paris 1995
- Guy Gauthier (a cura di), *Flashback sur la Nouvelle Vague*, «CinémAction» n. 104, 2002
- Guy Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2009 (parte sul *cinéma-vérité*)
- Renzo Gilodi, *Nouvelle Vague: il cinema, la vita*, Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani, Roma 1985
- Stephen T. Glynn, *Art, cinema and Paristitution : social context and visual narrative in Impressionist Art and New Wave Cinema*, in «Word&Image» vol.12, n.3, luglio-settembre 1996, pp.291-307
- Lynn A. Higgins, *New Novel, New Wave, New Politics. Fiction and the Representation of History in Postwar France*, University of Nebraska Press, Lincoln - London 1996
- T.Jefferson Kline, *Screening the text. Intertextuality in New Wave French Cinema*, The John Hopkins University Press, Baltimore – London 1992
- André S. Labarthe, *Essai sur le jeune cinéma français*, Le Terrain Vague, Paris 1960
- Maurice Lemaître, *De Jean-Luc Godard à Alain Resnais, en passant par Chris Marker, Marguerite Duras, Robbe-Grillet, Marcel Hanoun, François Truffaut, Louis Malle, etc. ou: Des escrocs des Cahiers du cinéma aux faussaires du film ciselant*, Centre de Créativité, Paris 1980
- Michel Marie, *La Nouvelle Vague*, Lindau, Torino 1998 (1^a ed. *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Nathan, Paris 1997)
- Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Seuil, Paris 2006
- James Monaco, *The New Wave. Truffaut Godard Chabrol Rohmer Rivette*, Oxford University Press, New York 1976
- Edgar Morin, *Conditions d'apparition de la «Nouvelle Vague»*, e Claude Bremond, Évelyne Sullerot, Simone Berton, *Les héros des films dits «de la Nouvelle Vague»*, in «Communications» n.1, 1961, pp.139-141 e 142-177

- Angelo Moscariello, *Nouvelle Vague*, Dino Audino, Roma 2008
- Richard John Neupert, *A history of the French New Wave cinema*, The University of Wisconsin Press, s.l. 2002
- Jean-Loup Passek (a cura di), *D'un cinéma à l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*, Centre Pompidou, Paris 1988
- François Porcile, *Défense du court métrage français*, Cerf, Paris 1965
- René Prédal, *50 ans de cinéma français*, Nathan, Paris 1996
- Georges Sadoul, *Cinéma francese : 1890-1960*, Guanda, Parma 1962 (1^aed. *Le cinéma français*, Flammarion, Paris 1962)
- Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, CNRS, Paris 2005
- Jacques Siclier, *Nouvelle Vague?*, Cerf, Paris 1961
- Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague*, L'Harmattan, Paris 2007
- Aldo Tassone (a cura di), *La Nouvelle Vague 45 anni dopo*, Il Castoro, Milano 2002
- Giorgio Tinazzi, *Parole di tendenza*, in Ivelise Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia 2002, pp.113-120
- Roberto Turigliatto (a cura di), *Nouvelle Vague*, Festival Internazionale Cinema Giovani, Lindau, Torino 1985 (nuova ed. 1995)
- Susan Hayward, Ginette Vincendeau, *French Films: texts and contexts*, Routledge, London-New York, 1990
- Alan Williams, *Republic of Images. A History of French Filmmaking*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) - London (England) 1992
- *Nouvelle Vague*, «Cahiers du cinéma» n.138, dicembre 1962
- *La Nouvelle Vague: une légende en question*, «Cahiers du cinéma», numéro hors-série, 1998
- *Feux sur le cinéma français*, «Positif» n.46, giugno 1962
- www.bifi.fr (banca dati on-line della Cinémathèque Française)
- www.cnc-aff.fr (banca dati on-line degli Archives Françaises du Film)

Monografie citate su singoli registi, testi e saggi citati su singoli film

- Jean-Lou Alexandre, *Les cousins des tricheurs. De la "qualité française" à la Nouvelle Vague*, L'Harmattan, Paris 2005

- Barthélemy Amengual, *Bande à part de Jean-Luc Godard*, Yellow Now, Crisnée (Belgique) 1993
- Fabrice Barbaro, *Le chaînon manquant*, in «Cahiers du cinéma» n.428, febbraio 1990, p.46
- Raymond Bellour, *Alexandre Astruc*, Seghers, Paris 1963
- Paolo Bertetto, *L'analisi interpretativa. «Mulholland Drive» e «Une femme mariée»*, in Id. (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp.223-276
- Pierre Boiron, *Pierre Kast*, Lherminier, Paris 1985
- Sophie Bordes, Daniel Serceau, *Le film industriel : Rohmer et «Les métamorphoses du paysage»*, in René Prédal (a cura di), *Le documentaire français*, «CinémAction» n.41, 1987, pp.178-180
- Jean-Louis Comolli, *La belle vie*, in «Cahiers du cinéma» n.148, ottobre 1963, p.21
- Chris Darke, *Alphaville*, I.B. Tauris, London - New York 2005
- Goffredo De Pascale, *Jacques Rivette*, Il Castoro Cinema, Milano 2002
- François Ede, Stéphane Goudet, *Playtime*, Cahiers du Cinéma, Paris 2002
- Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Armand Colin, Paris 2004
- Michel Estève (a cura di), *Agnès Varda*, «Études cinématographiques» n.179-186, Lettres Modernes Minard, Paris 1991
- Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*, Columbia University Press, New York 1996 (1^a ed. 1990)
- Hélène Frappat, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du Cinéma, Paris 2001
- Arnaud Guigue, *Tour Eiffel*, in Antoine de Baecque, Arnaud Guigue (a cura di), *Le dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris 2004, pp.380-381
- Frédéric Hardouin, *Jacques Baratier l'aventure cinéma*, Nouveau Monde, Paris 2005
- Tom Kemper, *Zazie dans das Passagen-werk: Paris, the French New Wave, and the Cinematic City*, in Yves Clavaron, Bernard Dieterle (a cura di), *La Mémoire des villes – The Memory of Cities*, cit., pp.155-165
- Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Godard simple comme bonjour*, L'Harmattan, Paris 2004
- Michel Marie, *Comprendre Godard. Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris*, Armand Colin, Paris 2006
- Claude Ollier, *Cinéma-surréalité (su Gare du Nord di Jean Rouch)*, in «Cahiers du cinéma» n.172, novembre 1965, pp.50-52

- Ivelise Perniola, *Chris Marker o Del film-saggio*, Lindau, Torino 2003
- Farah Polato, *Deux ou trois choses que je sais d'elle di Jean-Luc Godard: dalla versione originale alla versione italiana*, in Gianfelice Peron (a cura di), *Un aspetto della traduzione: il doppiaggio cinematografico. Atti del 29° convegno sulla traduzione letteraria e scientifica*, Il Poligrafo, Padova 2004, pp.96-123
- Matteo Porrino (a cura di), *La ville en Tatirama. La città di Monsieur Hulot*, Mazzotta, Milano 2003
- Alison Smith, *Agnès Varda*, Manchester University Press, Manchester - New York 1998
- Maria Tortajada, *Draguer, enquêter. La Punition, Jean Rouch*, in «Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma» n.15, primavera 1999, pp.28-39
- Valentina Valente, *Collage di fiction e documentario nel primo Godard*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Analisi e decostruzione del film*, Bulzoni, Roma 2007, pp.183-200 [citata]
- Laurent Véray, *Loin du Vietnam*, Paris Expérimental, Paris 2004
- <http://pagesperso-orange.fr/paul.carpita/> (sito sulla vita e le opere di Paul Carpita, curato dal figlio)
- www.guygilles.com (sito su Guy Gilles, contenente rassegne stampa e informazioni sulla vita e le opere del regista)

Interviste ai registi della Nouvelle Vague e testi (saggi critici, sceneggiature, autobiografie) di cui sono autori

- Alexandre Astruc, *Le montreur d'ombres. Mémoires*, Bartillat, Paris 1996
- André Bazin, *Che cosa è il cinema*, a cura di Adriano Aprà, Garzanti, Milano 1973 (1^a ed. *Qu'est-ce le cinéma?*, Cerf, Paris 1958)
- Bernard Benoliel, Axelle Ropert, *Les yeux grands ouverts. Entretien avec Barbet Schroeder*, in «La Lettre du Cinéma» n.24, ottobre-dicembre 2003, pp.59-90
- Claude Chabrol, *Les petits sujets*, in «Cahiers du cinéma» n.100, ottobre 1959, pp.39-41
- Claude Chabrol, *Et pourtant je tourne...*, Robert Laffont, Paris 1976
- Antoine de Baecque, Charles Tesson (a cura di), *La Nouvelle Vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut*, Minimum Fax, Roma 2004 (1^a ed. *La Nouvelle Vague*, Cahiers du Cinéma, Paris 1999)
- Jean-Luc Godard, *La nuit, l'éclipse, l'aurore. Entretien avec Michelangelo Antonioni par Jean-Luc Godard*, in «Cahiers du cinéma» n.160, novembre 1964, pp.8-17

- Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Seuil/Avant-Scène, Paris 1971
- Jean-Luc Godard, *Il cinema è il cinema*, a cura di Adriano Aprà, Garzanti, Milano 1981 (traduzione italiana parziale di *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Pierre Belfond, Paris 1968)
- Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1 (1950-1984)*, a cura di Alain Bergala, Cahiers du Cinéma, Paris 1998 (1^aed. Paris 1985)
- Giovanna Grignaffini (a cura di), *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, La Casa Usher, Firenze 1984
- Eric Rohmer, *Il gusto della bellezza*, a cura di Cristina Bragaglia, Pratiche, Parma 1991 (1^aed. *Le goût de la beauté*, Étoile, Paris 1984)
- Eric Rohmer, Louis Marcorelles (a cura di), *Entretien avec Jean Rouch*, in «Cahiers du cinéma» n.144, giugno 1963, pp.1-22
- Éric Rohmer, *L'organizzazione dello spazio nel «Faust» di Murnau*, a cura di Antonio Costa, Marsilio, Venezia 1985 (nuova ed. 2004) (1^aed. *L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau*, Union Générale d'Éditions, Paris 1977)
- François Truffaut, *La peur de Paris* (1956), in «Cahiers du Cinéma» n.467, gennaio 1993, pp.104-110
- François Truffaut, *La Tour Eiffel* (1957), in *Truffaut par Truffaut. Textes et documents réunis par Dominique Rabourdin*, Chêne, Paris 1985, pp.207-208.
- François Truffaut, *Un film miracle est actuellement tourné à Paris*, «Arts» n.682, 6-12 agosto 1958 (su *Paris nous appartient* di Jacques Rivette)
- François Truffaut, *Journal de Fahrenheit 451* (1966), in *La nuit américaine. Scénario. Suivi du journal de tournage de Fahrenheit 451*, Cahiers du Cinéma, Paris 2000, pp.111-190
- François Truffaut, *Il piacere degli occhi*, Marsilio, Venezia 1988 (1^a ed. *Le plaisir des yeux*, Cahiers du Cinéma, Paris 1987)
- Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7. Scénario*, Gallimard, Paris 1962
- Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Cahiers du Cinéma, Paris 1994

Testi sui «Cahiers du Cinéma»

- Antoine de Baecque, *Les «Cahiers du Cinéma»: histoire d'une revue. Tome I. À l'assaut du cinéma : 1951-59, e Tome II. Cinéma, tours détours: 1959-81*, Cahiers du Cinéma, Paris 1991 trad. it. *Assalto al cinema*, Il Saggiatore, Milano 1993

- Giorgio De Vincenti, *Il cinema e i film. I Cahiers du cinéma 1951-1969*, Marsilio, Venezia 1980
- Giorgio De Vincenti, *Cahiers du cinéma: indici ragionati 1951-1969*, Marsilio, Venezia 1984

Abstract in lingua italiana

Il presente lavoro di ricerca è dedicato alla rappresentazione della città di Parigi nelle pellicole della Nouvelle Vague e, più ampiamente, nel cinema francese di quel periodo.

Dopo una breve introduzione di carattere metodologico, la tesi è suddivisa in due parti.

La prima tenta di rispondere a due diverse esigenze. Da un lato, quella di definire dei tratti comuni nella composizione dello spazio urbano all'interno del cinema della Nouvelle Vague propriamente detto. Pur non rinnegando le profonde differenze tra le singole opere o i mondi poetici dei diversi cineasti, sui quali esiste un già vasto panorama bibliografico di monografie, si privilegia l'individuazione di temi e forme ricorrenti allo scopo di tratteggiare un quadro d'insieme. Per comodità, le osservazioni sono state ripartite individuando alcune macro-caratteristiche nella configurazione di Parigi comuni a più pellicole: si puntualizzano di volta in volta le strategie di carattere iconografico, narrativo o stilistico che concorrono a produrre determinati effetti nella visione complessiva della città. Emerge una Parigi riconoscibile e dall'identità definita, preferibilmente attraversata in movimento, una città descritta «alla prima persona singolare» (Geneviève Sellier) e con l'ambizione di attingere a forme di «autenticità» (Almut Steinlein). Dall'altro lato, si è cercato di verificare la propagazione di temi e forme nella rappresentazione della città in opere di esordienti all'epoca associati da fonti diverse alla «Nouvelle Vague», questa volta interpretata quale magmatico contenitore dai confini incerti, destinato ad accogliere le prime prove registiche di quasi duecento cineasti. Tale lavoro è il prodotto di un'ampia ricognizione filmografica condotta presso archivi e biblioteche di Parigi al fine di far emergere un panorama sommerso di film che non raggiungono certo i risultati estetici dei capolavori riconosciuti, ma testimoniano l'esistenza di una sorta di “aria del tempo”, di un certo sguardo sulla città attento da un lato a coglierne la verità documentaria, dall'altro a esprimere un rapporto profondamente soggettivo e personale con lo spazio urbano.

La seconda parte della tesi, la più ampia e che presenta i maggiori contributi originali, è consacrata a un aspetto finora trascurato dagli studi sulla Nouvelle Vague, ad eccezione delle letture specifiche di *Due o tre cose che so di lei* (1967) di Jean-Luc Godard: il mutamento nello sguardo cinematografico sulla capitale indotto dalle profonde alterazioni urbanistiche che Parigi subì negli anni Cinquanta e Sessanta, non inferiori per estensione all'intervento haussmanniano.

Nel primo capitolo, dopo aver descritto l'entità e l'ubicazione dei cambiamenti sul suolo parigino in un *excursus* introduttivo, si delineano alcuni tratti di questo nuovo sguardo sullo spazio urbano. Si evidenziano ad esempio il superamento della dimensione di “quartiere” - che caratterizzava numerose pellicole di ambientazione parigina - in favore di quella metropolitana; il prodursi di

forme diverse di «sfocatura» (Pierre Sorlin) dell'immagine della città; l'inclusione in configurazioni nuove del volto della periferia. Un altro aspetto che origina una differente visione di Parigi viene tra l'altro individuato, sulla scia degli studi di Jean-Pierre Esquenazi su Godard, nell'emergere delle prime voci critiche verso la cosiddetta «società dei consumi»: la composizione filmica della città risponde in alcuni casi ad una volontà rappresentativa tesa a cogliere con sguardo da entomologo le metamorfosi degli stili di vita. Tale trasformazione si ripercuote sul piano iconografico, stilistico e narrativo secondo precise modalità.

Nel secondo e nel terzo capitolo si indaga sulla presenza nel cinema dell'epoca di due luoghi emblematici degli interventi urbanistici, analizzando nel dettaglio alcune pellicole in cui essi rivestono un ruolo significativo. Il primo è il cantiere, che al di là di fugaci apparizioni assume in alcuni film un'importante valenza simbolica legata alla dimensione temporale, figura paradigmatica di una interrogazione sulla perdita di protocolli stabili di lettura della realtà e al contempo portatrice di ansie e incertezze sul futuro. Il secondo è costituito da *grands ensembles*, complessi di edifici residenziali: la loro rappresentazione viene messa a confronto con diverse istanze comunicative (televisione, documentari istituzionali, saggistica e inchieste di impronta sociologica) e espressive (in particolare, la letteratura) al fine di penetrare con maggiore consapevolezza l'emblema che disegna in modo più evidente dei mutamenti nel tessuto urbano di quegli anni.

Nel quarto e ultimo capitolo si cerca di ricostruire un dibattito teorico che stabilisce un legame a doppio filo tra modifiche urbanistiche e affermazione della «società dei consumi», con un ampliamento in direzione della «società dello spettacolo» situazionista. Vi trova spazio l'analisi di alcune pellicole di Chris Marker e Jean-Luc Godard, ma anche una necessaria incursione in territori limitrofi, in particolare nel cinema di Guy Debord e in quello di Jacques Tati.

Résumé en français

Ce travail de recherche est dédié à la représentation de Paris dans les films de la Nouvelle Vague et, plus largement, dans le cinéma français de la même époque.

Après une brève introduction méthodologique, la thèse est divisée en deux parties.

La première partie essaie de répondre à deux exigences.

D'une part, celle d'établir des traits communs concernant la composition de l'espace urbain dans le cinéma de la Nouvelle Vague proprement dite. Sans nier les profondes différences qui séparent les films ou les cinéastes particuliers, et qui ont déjà fait l'objet d'un grand nombre de monographies, cette thèse privilégie l'individuation de thèmes et formes récurrents afin d'esquisser un cadre d'ensemble.

Par commodité, on a réparti les observations en individuant des macro-caractéristiques dans la représentation de Paris qui soient présentes dans plusieurs films : chaque fois, on précise les stratégies iconographiques, narratives ou stylistiques qui concourent à produire certains effets dans la vision globale de la ville. On y trouve un Paris reconnaissable et avec une identité nette, de préférence traversé en mouvement, une ville décrite « à la première personne du singulier » (Geneviève Sellier) et qui aspire à atteindre une certaine forme d'«authenticité» (Almut Steinlein). D'autre part, on a essayé de vérifier la diffusion de thèmes et formes concernant la représentation de la ville dans les films de réalisateurs débutants que plusieurs sources de l'époque associaient à la Nouvelle Vague, définie dans ce cas comme étant un ensemble aux contours incertains des premières oeuvres de presque deux cents cinéastes. Ce travail est le résultat d'une vaste recherche filmographique qui a été effectuée dans de nombreuses archives et bibliothèques de Paris. Elle vise notamment à redécouvrir un répertoire oublié de films qui n'atteignent certainement pas la réussite esthétique des chefs-d'oeuvre connus, mais qui témoigne de l'existence d'un certain esprit du temps, d'un certain regard sur la ville, soucieux d'en saisir la vérité documentaire, mais en même temps d'exprimer un rapport profondément subjectif et personnel avec l'espace urbain.

La deuxième partie de la thèse, la plus ample, est dédiée à un sujet inexploré par les études relatives à la Nouvelle Vague, à la seule exception des analyses spécifiques de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) de Jean-Luc Godard : il s'agit d'évoquer le changement dans le regard cinématographique sur la capitale qui a été amené par les profondes altérations urbanistiques – dont l'ampleur ne saurait être inférieure à celle de l'urbanisme haussmannien - que Paris subit dans les années cinquante et soixante.

Dans le premier chapitre, après les propos introductifs décrivant l'emplacement et l'extension des changements sur le territoire parisien, certains traits de ce nouveau regard sont esquissés. On

souligne par exemple le dépassement de la dimension de quartier – caractéristique de nombreux films situés à Paris – au profit d’une dimension métropolitaine; la création d’une image «floue» (Pierre Sorlin) de la ville, la perception de nouveaux visages de la périphérie.

On repère, en plus, un autre aspect qui est à l’origine d’une vision différente de Paris et qui réside dans la formation des premières voix critiques envers la « société de consommation », en s’inspirant des études de Jean-Pierre Esquenazi sur Jean-Luc Godard: la composition de la ville répond parfois à une volonté d’appréhender avec un regard d’entomologue les métamorphoses des modes de vie. Cette transformation a des répercussions sur les plans iconographique, stylistique et narratif selon des modalités précises.

Dans le deuxième et dans le troisième chapitre, on cherche la présence, dans le cinéma de l’époque, de deux lieux emblématiques des interventions urbanistiques, et on analyse en détail plusieurs films dans lesquels ils jouent un rôle significatif. Le premier est le chantier, qui au-delà de fugaces apparitions, acquiert, en certaines œuvres, une valeur symbolique liée à la dimension temporelle. Il est la figure exemplaire d’une question posée sur la perte de clés de lecture permanentes de la réalité et en même temps porteuses d’anxiétés et d’incertitudes relatives à l’avenir. Le deuxième lieu est constitué des grands ensembles : on fait des comparaisons avec leur représentation dans d’autres médias (télévision, documentaires institutionnels, essais et enquêtes sociologiques) et expressions artistiques (la littérature, en particulier) afin de pénétrer avec plus de conscience la figure qui dessine de la manière la plus évidente qui soit les mutations du tissu urbain de cette époque.

Dans le quatrième et dernier chapitre, on essaie de reconstruire un débat théorique qui établit une liaison à double sens entre les changements urbanistiques et l’affirmation de la « société de consommation », avec des développements en direction de la « société du spectacle » situationniste. On y trouve l’analyse de films de Chris Marker et Jean-Luc Godard, mais aussi une nécessaire exploration de domaines voisins, le cinéma de Guy Debord et Jacques Tati en particulier.