



Parigi ci appartiene?

Sguardi inquieti sulla città negli anni della Nouvelle Vague

Giulia Lavarone

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

1222-2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

dBC
DIPARTIMENTO
DEI BENI CULTURALI
ARCHEOLOGIA, STORIA
DELL'ARTE, DEL CINEMA
E DELLA MUSICA

Prima edizione 2022 Padova University Press

Titolo originale *Parigi ci appartiene? Sguardi inquieti sulla città negli anni della Nouvelle Vague*

© 2022 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico: Padova University Press
Impaginazione: Padova University Press

Marina Vlady durante le riprese del film *Due o tre cose che so di lei* di Jean-Luc Godard, agosto 1966
Giancarlo BOTTI/GAMMA RAPHO

ISBN 978-88-6938-298-7



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Giulia Lavarone

**Parigi ci appartiene?
Sguardi inquieti sulla città
negli anni della Nouvelle Vague**

PADOVA
UP

Avvertenza

Per agevolare la lettura, le citazioni di testi in lingua francese o inglese di cui non esista una traduzione italiana pubblicata sono state riportate in traduzioni effettuate dall'autrice.

Le battute di dialogo dei film sono state riportate in lingua italiana ove fossero disponibili versioni doppiate o sottotitolate; in caso contrario, sono state riportate in originale e la traduzione è stata fornita in nota.

Indice

Introduzione. Parigi e la Nouvelle Vague. Di nuovo?	9
Le traiettorie degli studi sulla Nouvelle Vague alla svolta del millennio	10
<i>Paris vu par...</i> : il cinema, la città, il <i>flâneur</i> tra ieri e oggi	16
Un'altra Parigi per la Nouvelle Vague? Proposte e orizzonti	28
La struttura del volume e la definizione del corpus	41
1. Parigi ci appartiene!	49
1.1. Una Parigi riconoscibile, tra monumenti ed eredità culturali	50
1.2. Una città alla prima persona singolare	65
1.3. Alla ricerca dell'«autenticità»	87
1.4. Percorsi	96
2. Sguardi inquieti. Un'epoca di cambiamenti	105
2.1. Parigi, metropoli europea. Gli eredi di Haussmann	107
2.2. Un certo clima culturale: la riflessione sulla vita quotidiana, sulla città e l'urbanistica, sulla società dei consumi	122
2.2.1. <i>Paris n'existe plus</i> . Debord e i Situazionisti	137

2.3. Lo sguardo del cinema della Génération 60	153
2.3.1. Lo scetticismo verso i rinnovamenti urbanistici	153
2.3.2. Dal quartiere alla metropoli. I nonluoghi, la museificazione del centro storico e le difficoltà della vita metropolitana	163
2.3.3. La città dei consumi	182
3. Uno spazio emblematico: il cantiere	199
3.1. Un mondo che cambia : <i>La proie pour l'ombre</i> (1961) di Alexandre Astruc	204
3.2. Cantieri nel <i>Vieux Paris : Le mannequin de Belleville</i> (1962) di Jean Douchet	209
3.3. Adattarsi alle novità. <i>Métamorphoses du paysage</i> (1964) e <i>Place de l'Étoile</i> (1965) di Éric Rohmer	212
3.4. La prigionia di Odile: <i>Gare du Nord</i> (1965) di Jean Rouch come ripensamento di <i>La punition</i> (1962)	222
3.5. Lavori in corso all'Università: <i>Brigitte et Brigitte</i> (1966) di Luc Moullet	232
4. La periferia e i grands ensembles	235
4.1. Dal Quartiere Latino al <i>grand ensemble</i> : <i>La belle vie</i> (1964) di Robert Enrico	248
4.2. Un film politico: <i>La millième fenêtre</i> (1960) di Robert Menegoz	255
4.3. La periferia come condizione esistenziale: <i>L'amour existe</i> (1960) di Maurice Pialat	260
4.4. Dalla periferia fiorita ai <i>grands ensembles</i> : <i>Il verde prato dell'amore</i> (1965) di Agnès Varda	267
4.5. La <i>banlieue</i> nel cinema di Jean-Luc Godard: dalla poesia alla segregazione. <i>Bande à part</i> (1964) e <i>Due o tre cose che so di lei</i> (1967)	274
5. Una nuova società, una nuova città. Le angosce sul futuro	287
5.1. Un ritratto critico della società parigina. <i>Le joli mai</i> (1962) di Chris Marker e Pierre Lhomme	289

5.2. Fuggire nel passato: <i>Lemmy Caution. Operazione Alphaville</i> (1965) e i due sketch fantascientifici di Jean-Luc Godard	299
5.3. Nel frattempo, in Gran Bretagna: <i>Fahrenheit 451</i> (1966) di François Truffaut	305
5.4. Il ritorno del gioco: <i>Playtime</i> (1967) di Jacques Tati	308
Bibliografia e sitografia	319
Indice dei film citati	335
Ringraziamenti	347
Appendice iconografica	349

Introduzione.

Parigi e la Nouvelle Vague. Di nuovo?

Questo volume nasce come ampliamento e sviluppo di una ricerca dedicata alla configurazione di Parigi nel cinema della Nouvelle Vague, sollecitata dall'approssimarsi del cinquantenario (1959-2009), che stava inducendo una ridefinizione dei caratteri e dei confini del movimento.

La vasta ricognizione filmografica condotta allora nelle mediateche e negli archivi francesi era confluita in alcuni interventi legati a specifici contesti convegnistici ed editoriali¹. Era rimasta sospesa, invece, una elaborazione sistematica d'insieme, che ha finito per trovare nei recenti apporti teorici sulle relazioni tra cinema e città un terreno favorevole per un ripensamento.

Da un lato, infatti, prospettive emerse nell'ultimo decennio si sono rivelate in singolare continuità con gli approcci originariamente adottati; dall'altro, taluni sviluppi delle ricerche interdisciplinari sulla dimensione urbana hanno permesso di ampliare la visuale, coniugando istanze attuali con le acquisizioni degli studi sulla Nouvelle Vague.

¹ Si rinvia alla relazione presentata al convegno *Auteurs di Parigi. Messa in scena e messa in immagine di uno spazio urbano nel film* (Collegio Ghislieri, Pavia, 19 maggio 2011), i cui atti sono stati pubblicati nel 2013: G. LAVARONE, *Cantieri a Parigi. Sguardi sulla città in mutamento nel cinema della "Nouvelle Vague"*, in *Autori a Parigi. Messa in scena e messa in immagine di uno spazio urbano nel film*, a cura di J. Lingelser, Ibis, Como-Pavia 2013, pp. 43-63. Uno sviluppo indiretto della ricerca originaria è invece l'approfondimento sul sonoro condotto in G. LAVARONE, *Il paesaggio sonoro della città e il cinema della Nouvelle Vague*, in M. DI DONATO, V. VALENTE (a cura di), *Ascoltare il cinema. Studi sul suono nel film*, Bulzoni, Roma 2014, pp. 85-96.

Le traiettorie degli studi sulla Nouvelle Vague alla svolta del millennio

Già all'altezza del quarantenario della nascita della Nouvelle Vague, alla fine degli anni novanta, si sviluppa secondo Ginette Vincendeau un'attitudine nostalgica nei confronti del movimento, in un clima segnato dalla paura diffusa di un'imminente morte del cinema e dal conseguente desiderio di guardare a una stagione caratterizzata da un'intensa cinefilia, esibita dai critici-registi e apprezzata dal loro pubblico di riferimento². L'onda lunga di tale attitudine si è propagata attraverso la tappa del cinquantenario nel 2009, e con l'uscita di alcuni *nostalgia film*, da *The dreamers-I sognatori* (Bernardo Bertolucci, 2003) a *Il mio Godard (Le redoutable)*, Michel Hazanavicius, 2017). Seppur in forme ben diverse, lontane da queste operazioni (la seconda, in particolare) "simulacrali", ne possiamo avvertire l'eco anche nelle ultime opere di Agnès Varda. Basti pensare al siparietto incentrato su Jean-Luc Godard in *Visages Villages* (JR, Agnès Varda, 2017), che attiva una memoria marcata dalla consapevolezza della perdita, alludendo in modo trasparente a un altro "assente": il marito Jacques Demy. La scomparsa della regista stessa era, allora, imminente (2019), andando ad aggiungersi a quelle, nel decennio appena concluso, di numerosi protagonisti e protagoniste della Nouvelle Vague: Éric Rohmer e Claude Chabrol (2010), Chris Marker (2012), Alain Resnais (2014), Jacques Rivette (2016), Jeanne Moreau (2017), Anna Karina (2019), Michel Piccoli (2020), Jean-Paul Belmondo (2021).

Nella produzione accademica, l'accendersi della scintilla nostalgica alla fine del millennio avrebbe rappresentato il picco, secondo Vincendeau, di una fioritura di studi che negli anni novanta tornava finalmente a occuparsi del movimento nel suo complesso, e non solo di singoli percorsi autoriali riconosciuti dal canone³. In quegli stessi anni, e con ancor

² G. VINCENDEAU, *Introduction: Fifty Years of the French New Wave: From Hysteria to Nostalgia*, in P. GRAHAM, G. VINCENDEAU (a cura di), *The French New Wave: Critical Landmarks*, British Film Institute-Palgrave Macmillan, London-Basingstoke-New York 2009 (1ª ed. 1968), p. 16. Sul rapporto tra la nascita della Nouvelle Vague e la cinefilia delle giovani generazioni in Francia, si veda A. DE BAECQUE, *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Paris 2009 (1ª ed. 1998).

³ G. VINCENDEAU, *Introduction*, cit., p. 16. Fra gli studi citati da Vincendeau: S. DANÉY, *La Nouvelle Vague: une approche généalogique*, in J.L. PASSEK (a cura di), *D'un cinéma à l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*, Centre Pompidou, Paris 1988; M. MARIE, *La Nouvelle Vague*, Lindau, Torino 1998 (1ª ed. Paris 1997); A. DE BAECQUE, *La Nouvelle Vague*, cit.; R.J. NEUPERT, *A history of the French New Wave cinema*, The University of Wisconsin Press, Madison(WI) 2002.

più forza dal decennio successivo, si affermano inoltre approcci che quel canone sfidano apertamente. Da un lato, adottando prospettive socioculturali, volte ad aprire spazi di riflessione diversi rispetto a quelli della «doxa estetica»⁴; dall'altro, invocando un'opportuna contestualizzazione della Nouvelle Vague all'interno del cinema (anche popolare) della propria epoca⁵, nonché un allargamento dei confini del movimento al di là del novero di registi consacrati.

Se, sin dal titolo, un volume quale *French Film: Texts and Contexts* a cura di Vincendeau e Susan Hayward (uscito nel 1990, e seguito dieci anni dopo da un'edizione ampliata con nuovi contributi), invitava a valorizzare, nello studio del cinema francese, i «contesti» – intesi in modo piuttosto ampio come «i progetti estetici del loro autore(i), i vincoli industriali e finanziari, le circostanze storiche e i discorsi sulla storia, la presenza (o assenza) delle star, *pattern* generici e discorsi critici»⁶ –, un primo volume monografico sulla Nouvelle Vague che va in questa direzione è quello di Antoine De Baecque (1998), interessato a inserire l'emersione del movimento all'interno di una precisa cornice sociale e culturale, segnata dall'affermarsi della nuova generazione che desta un vasto interesse mediatico⁷. Ancor più significativo sul piano metodologico è il lavoro che Jean-Pierre Esquenazi ha consacrato a Godard nel 2004 in quanto il primo, in ordine temporale, di una serie di approfondimenti che virano verso la sociologia del cinema, l'interrogazione sullo spazio di produzione delle opere e i discorsi su di esse⁸. Nel solco tracciato da Esquenazi, Philippe Mary (2006) e Almut Steinlein (2007) 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»⁹.

⁴ G. SELLIER, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, CNRS, Paris 2005, p. 1.

⁵ G. VINCENDEAU, *Introduction*, cit., p. 18.

⁶ S. HAYWARD, G. VINCENDEAU, *Introduction*, in S. HAYWARD, G. VINCENDEAU (a cura di), *French Films: texts and contexts. Second edition*, Routledge, London-New York 2000 (1ª ed. *French Films: texts and contexts*, Routledge, London-New York 1990), pp. 2-3.

⁷ A. DE BAECQUE, *La Nouvelle Vague*, cit.

⁸ J.P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, Armand Colin, Paris 2004.

⁹ P. MARY, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Seuil, Paris 2006, e A. STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague*, L'Harmattan, Paris 2007.

In quegli stessi anni (2005), Geneviève Sellier applica per la prima volta in modo sistematico alla Nouvelle Vague nel suo complesso gli strumenti forniti dai *gender studies*¹⁰. L'indagine di Sellier si concentra primariamente sulle rappresentazioni, lungo la strada aperta da Laura Mulvey e Colin Mac Cabe¹¹ in relazione a Godard: una prospettiva d'indagine che ha spesso intercettato l'ambito di questo lavoro, soprattutto attraverso il riconoscimento dei legami tra modifiche urbanistiche, «privatizzazione del quotidiano» e spazi domestici fortemente connotati dal punto di vista del genere. L'attenzione di Sellier è però concentrata anche sulle attrici, da Anna Karina a Bernadette Lafont e Emmanuelle Riva, rispondendo all'esigenza diffusa di valorizzare le figure femminili operanti nel settore audiovisivo, finalmente arrivata a penetrare il racconto di un movimento strenuamente rappresentato al maschile. L'eccezione è sempre stata, certo, quella di Agnès Varda, la cui opera peraltro ha attirato negli ultimi anni un crescente interesse da parte della comunità accademica internazionale¹², indotta a rileggere un suo possibile ruolo di apripista¹³. Recenti riscoperte hanno fatto luce sulla produzione di un'altra regista, Paula Delsol¹⁴, ma anche e soprattutto di professioniste – a cominciare dalle sceneggiatrici¹⁵ – i cui contributi creativi erano spesso passati in secondo piano. Va detto che i loro corrispettivi maschili non sono stati

¹⁰ G. SELLIER, *La Nouvelle Vague*, cit. Nell'introduzione, Sellier ripercorre i casi di applicazione di prospettive di genere agli studi sulla Nouvelle Vague, sempre limitati a singoli autori (Truffaut e Godard) o inseriti nell'ambito di panoramiche assai più ampie sul cinema francese.

¹¹ C. MACCABE, L. MULVEY, *Images of Women, Images of Sexuality: Some Films by J.-L. Godard*, in L. MULVEY, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, Basingstoke 1989, pp. 49-62.

¹² Per non citare che alcune recenti monografie: M.C. BARNET (a cura di), *Agnès Varda Unlimited. Image, Music, Media*, Legenda, Cambridge 2016; R.J. DEROO, *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*, University of California Press, Oakland (CA) 2018; L. MALAVASI, A. MASECCHIA (a cura di), *Pianeta Varda*, ETS, Pisa 2022.

¹³ V.R. SCHWARTZ, *Who Killed Brigitte Bardot? Perspectives on the New Wave at Fifty*, «Cinema Journal», Summer 2010, 49(4), pp. 145-152.

¹⁴ Il cui nome compare nella lista di esordienti in «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, p. 65. A Paula Delsol è dedicato un contributo nel numero monografico di «Studies in French Cinema» consacrato alla Nouvelle Vague nel 2017: T. PALMER, *Drift: Paule Delsol inside and outside the French New Wave*, «Studies in French Cinema», 2017, 17(2), pp. 144-164.

¹⁵ Sellier stessa, ad esempio, ha valorizzato gli apporti alle sceneggiature di *I giochi dell'amore* (*Les jeux de l'amour*, P. De Broca, 1960) e *Ce soir ou jamais* (M. Deville, 1961), rispettivamente, di Geneviève Cluny (non accreditata) e di Nina Companeez: G. SELLIER, *French New Wave Cinema and the Legacy of Male Libertinage*, «Cinema Journal», Summer 2010, 49(4), pp. 152-158.

molto più fortunati, considerando che le letture della Nouvelle Vague sono sempre state improntate sulla categoria critica di *auteur*, identificato nel regista, la cui invenzione si deve proprio ai critici-cineasti dei «Cahiers du cinéma»¹⁶.

Accanto al fiorire di prospettive e chiavi di lettura inedite, si è arrivati in questi anni al riconoscimento di una vera e propria rimozione filmografica, in origine una delle maggiori spinte per l'avvio di questo lavoro di ricerca. È risaputo infatti che 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, costituiscono i pochi sopravvissuti di un'assai più ampia ondata di giovani esordienti di quegli anni, eclissatisi dopo il primo film oppure finiti a realizzare pellicole più commerciali (da Robert Enrico a Édouard Molinaro). Tuttora, quando si parla di «Nouvelle Vague», i confini sono dubbi, trattandosi di un'etichetta volta a radunare registi molto diversi fra loro, e continua ad alimentarsi il dibattito sulla coesione d'insieme, tra chi la rivendica cercando di individuare caratteristiche comuni e chi invece tenta di dimostrarne la labilità¹⁷. All'epoca si conoscevano le medesime incertezze, amplificate dalla situazione: un inaspettato *boom* di esordi, ampiamente sponsorizzato dai media che ne parlavano come di un fenomeno generazionale compatto, all'interno del quale risultava difficile identificare somiglianze e differenze. Se fino al 1957, nel cinema francese, gli esordi nel lungometraggio si limitavano a «qualche unità all'anno», nel decennio 1958-68 se ne contano 290, di cui 150 nel solo quadriennio 1958-62; a fronte di un'età media di 55 anni per i registi dell'epoca, entrano in scena in questo periodo autori intorno alla trentina¹⁸. Come ricorda ancora Vincendeau, fin dall'uscita dei primi film

chi era 'dentro' e chi era 'fuori', come potevano essere classificati e secondo quali criteri, cosa avevano in comune, e quando la Nouvelle Va-

¹⁶ G. VINCEDEAU, *Introduction*, cit., p. 12. Vincendeau ricorda l'emersione molto graduale di lavori dedicati a direttori della fotografia, produttori, critici, attori e attrici, soprattutto nella forma di memorie e biografie, fino agli anni novanta quando gli *star studies* hanno affinato i propri strumenti metodologici, applicandoli anche agli e alle interpreti della Nouvelle Vague. Un'utile fonte è anche: N. SIMSOLO, *Le dictionnaire de la Nouvelle Vague*, Flammarion, Paris 2013.

¹⁷ Sui due fronti, si pensi da un lato al testo di M. MARIE, *La Nouvelle Vague*, cit., e dall'altro a A. TASSONE (a cura di), *La Nouvelle Vague 45 anni dopo*, Il Castoro, Milano 2002.

¹⁸ V. PINEL, *Les revues de cinéma et le nouveau cinéma français «hors la vague des années 60 (1958-1968)»*, in L. BISMUTH, É. LE ROY (a cura di), *58-68 Retour sur une génération, vers un nouveau cinéma français*, CNC, Paris 2013, p. 236.

gue era iniziata e quando era finita, ha fatto esercitare praticamente ogni singolo critico o studioso che ha scritto sul movimento.¹⁹

Fra gli altri, si può ricordare in particolare per la sua significatività il volume scritto “a caldo”, nel 1961, da Jacques Siclier che, al di là di molte posizioni oggi difficilmente condivisibili, reclamava la legittima necessità di stabilire dei confini, proponendo un proprio catalogo che cercava di rispondere a criteri precisi, ricusando l’assemblamento che andava per la maggiore²⁰. È nota, del resto, la glorificazione riservata a 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, non solo per la capacità di attirare l’interesse mediatico e ottenere notevoli incassi, ma anche di intercettare i cambiamenti culturali in corso, assai meno conosciuto è in Italia - e 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. Sfolgiare il numero dei «Cahiers du cinéma» del dicembre 1962 dedicato alla Nouvelle Vague, contenente una lista di 162 nuovi registi e registe (solo tre sono donne²¹), produce un’impressione curiosa: il nome di un mostro sacro del cinema moderno quale Godard viene associato senza soluzione di continuità a quelli di cineasti poi dimenticati, al di là dei giudizi critici taglienti espressi dalla redazione sulle prove di taluni esordienti²². L’oblio in cui questo materiale è caduto si spiega facilmente con motivazioni di carattere estetico alla base degli assunti stessi della *politique des auteurs*, e con un processo di canonizzazione non intaccato neppure dalla profonda messa in discussione della nozione di «autore». Qualcuno, in anni recenti, ha 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 esortazioni in questo senso, una delle quali pronunciata dalla voce auto-

¹⁹ G. VINCEDEAU, *Introduction*, cit., p. 10.

²⁰ J. SICLIER, *Nouvelle Vague?*, Cerf, Paris 1961.

²¹ Oltre alle menzionate Agnès Varda e Paula Delsol, l’unico nome femminile a comparire (come si evince anche dall’utilizzo di «Née», anziché «Né», nelle brevi note biografiche) è quello di Francine Premysler, che lavora nei reportage televisivi e cura con il marito Henri Torrent la regia del lungometraggio documentario *La Mémoire Courte* (1962), dedicato alla seconda guerra mondiale e all’Occupazione in Francia.

²² «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, pp. 60-84.

revole di Michel Marie²³. Nella stessa direzione si è espressa ancora GINETTE Vincendeau nella sua introduzione al numero di «Cinema Journal» del 2010 dedicato alla Nouvelle Vague in occasione del cinquantenario, lamentando un «vuoto storiografico» e suggerendo di estendere l'analisi a pellicole realizzate negli anni cinquanta e alla fine degli anni sessanta e, soprattutto, «ripensare la relazione tra la Nouvelle Vague e il cinema popolare francese»²⁴. Nel 2013, il Centre National de la Cinématographie ha organizzato al Centre Wallonie-Bruxelles di Parigi una retrospettiva dal titolo *58-68. Retour sur une génération. Vers un nouveau cinéma français*, all'interno della quale sono stati proposti alcuni titoli esaminati anche nel presente volume, come *On n'enterre pas le dimanche* (Michel Drach, 1960), *La millième fenêtre* (Robert Menegoz, 1960) e *La belle vie* (Robert Enrico, 1964). Nel catalogo della rassegna, i curatori invitano ad accogliere la proposta avanzata da Georges Sadoul su «Les Lettres françaises» nel 1960 di utilizzare il termine «Génération 60», anziché i contemporanei «nouvelle école», «nouveau cinéma», «jeune cinéma» o «nouvelle vague», ove quest'ultimo dovrebbe limitarsi a designare prevalentemente il gruppo dei «Cahiers»²⁵.

In questo lavoro, il termine «Nouvelle Vague» verrà utilizzato senza ulteriori specificazioni in relazione ai cineasti del canone: i *jeunes turcs*, la Rive Gauche, gli autori da sempre riconosciuti quali “compagni di strada” (ad esempio Malle o Rozier), precursori (fra altri, Alexandre Astruc) o eredi (Jean Eustache). Si esplicherà chiaramente quando l'etichetta verrà impiegata in senso maggiormente inclusivo, a comprendere i registi (qua-

²³ Cfr. G. GAUTHIER (a cura di), *Flash-back sur la Nouvelle Vague*, «CinémAction», 2002, 104. 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» (Y. LABERGE, *Conflit de générations ou phénomène interculturel?*, pp. 170-175) e chi indica possibili nomi di esordienti da riscoprire e fonti alle quali attingere (M. 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 «Nouvelle Vague», girati fra il 1958 e il 1968 (G. LANGLOIS, *La Nouvelle Vague en 100 films (1958-1968)*, pp. 178-196), risponde evidentemente a un intento programmatico.

²⁴ G. VINCEDEAU, *In Focus: The French New Wave at Fifty. Pushing the Boundaries. Introduction*, «Cinema Journal», Summer 2010, 49(4), p. 138.

²⁵ L. BISMUTH, É. LE ROY, «Génération 60»: *la tentation de la liberté*, in L. BISMUTH, É. LE ROY, (a cura di), *58-68 Retour sur une génération, vers un nouveau cinéma français*, CNC, Paris 2013, pp. 22-23. A questo link è possibile consultare l'elenco dei film proiettati: http://lise.cnc.fr/Internet/AREmplir/Fiches/58_68/liste.html. Sulla rassegna si veda anche J.P. FARGIER, *Hors la vague?: sur quelques films français oubliés d'une déferlante fameuse*, «Trafic», 2014, 92, pp. 66-80.

li Michel Drach o Marcel Hanoun) che venivano accostati al movimento da fonti dell'epoca, e coloro che parteciparono a progetti collettivi o beneficiarono delle reti professionali (di produttori, sceneggiatori, direttori della fotografia, interpreti, e così via) originatesi intorno al gruppo dei «Cahiers». Si preferirà invece l'espressione «Génération 60» in sezioni del volume (quali il secondo capitolo) in cui si menzioneranno i film di esordienti che, pur comparando nella lista pubblicata sui «Cahiers» nel dicembre 1962, nessun'altra fonte dell'epoca associava alla Nouvelle Vague, poiché lontani tanto dalle ambizioni estetiche dei *jeunes turcs*, quanto dal loro network produttivo²⁶.

Paris vu par...: il cinema, la città, il *flâneur* tra ieri e oggi

La rilevanza di Parigi nella Nouvelle Vague “canonica” si è imposta sin dalla prima ora. Particolare importanza è stata data alla relazione con il *décor* reale²⁷ (non unicamente, anche se di preferenza, urbano²⁸), che trova una promozione dall'interno stesso del movimento, nelle istanze che improntano le polemiche dei *jeunes turcs* nei confronti della tradizione della «qualità», accusata di disinteressarsi del mondo contemporaneo. A esse si correla il piano delle pratiche realizzative nell'intreccio tra risvolti estetici, tecnologici, economici, questi ultimi incarnati dall'esigenza di ridurre i budget: per raggiungere maggiore autonomia produttiva, e di conseguenza creativa, ma anche, strategicamente, per poter assaltare la “forzezza” dell'industria cinematografica francese²⁹.

²⁶ In merito ai criteri seguiti per la definizione del corpus e al dettaglio delle fonti utilizzate, si veda l'ultimo paragrafo di questa introduzione.

²⁷ Leggendo le numerose interviste raccolte da Aldo Tassone nel 2002, si evince come proprio l'uscita dagli *studios* e la scoperta dei *décors* 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 accomunava registi tanto diversi (oltre ai gusti critici maturati in seno ai «Cahiers»). Cfr. A. TASSONE (a cura di), *La Nouvelle Vague*, cit.

²⁸ Diversi film cruciali della Nouvelle Vague sono girati in scenari non urbani, dal villaggio di pescatori di *La Pointe Courte* (1956) di Agnès Varda a quello di Sardent in *Le beau Serge* (1959) di Claude Chabrol; si rileva tuttavia una prevalenza del *décor* urbano, principalmente parigino. Le ragioni per preferire la capitale sono intuitive: dai motivi di vario ordine sul piano industriale (i mezzi materiali, le reti professionali) a quelli di carattere simbolico, cui si farà riferimento in seguito parlando di una Parigi «capitale della letteratura». La scelta di limitarsi in questa sede al contesto parigino deriva anche dalla tematica specifica affrontata nella parte più ampia del lavoro, dedicata alle modifiche urbanistiche sul suolo della capitale.

²⁹ P. MARY, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, cit.

A fronte di un vasto panorama bibliografico, richiamiamo qui alcune direttrici che hanno innervato la tradizione di studi sulla Parigi della Nouvelle Vague: la versione espressa nel più pregnante saggio dedicato, già ai suoi albori, alla Nouvelle Vague (André S. Labarthe); quella – ironicamente definita da qualcuno «evangelica»³⁰ – del critico che si è maggiormente interessato alla rappresentazione della città in una stagione di cui ha condiviso in prima persona gli entusiasmi (Jean Douchet); infine, gli orizzonti più vasti dell'opera deleuziana. Secondo Douchet, il *décor* nel cinema della Nouvelle Vague non viene investito del determinismo proprio del «realismo poetico», né se ne offre un'immagine pittoresca: si sceglie al contrario di restituire una 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 ambientata³¹. All'uscita dagli studi Labarthe attribuisce 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 Vague³². Più in generale, per quanto attiene 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'«immagine-azione» e prodursi dell'«immagine-tempo». La riflessione del filosofo sulla crescita delle «situazioni ottiche e sonore pure» si estende a constatare la ricorrenza nella produzione della Nouvelle Vague di figure della deambulazione nello spazio che manifestano un allentamento dei «legami senso-motori» (le famose «*balades*»)³³.

La collazione di queste prospettive compone un mosaico degli elementi interpretativi consolidati rispetto all'importanza dell'ambientazione «reale», su cui tende a posarsi uno sguardo di carattere documentario che rivendica una certa autonomia rispetto al tracciato narrativo.

Il nucleo acquisito dalla tradizione, prevalentemente di area franco-

³⁰ M. MARIE, *Les seconds couteaux de la Nouvelle Vague*, in G. GAUTHIER (a cura di), *Flash-back sur la Nouvelle Vague*, cit., p. 52.

³¹ Si legga in particolare il capitolo *La rue* in J. DOUCHET, *Nouvelle Vague*, Hazan, Paris 1998, pp. 120-127.

³² A.S. LABARTHE, *Essai sur le jeune cinéma français*, Le Terrain Vague, Paris 1960.

³³ Che possono diventare, lo si ricorderà, «*ballades*». Si vedano l'ultimo capitolo di G. DELEUZE, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984 (1ª ed. Paris 1983), e il primo di G. DELEUZE, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989 (1ª ed. Paris 1985).

fona e di matrice estetica, è stato messo a confronto con il rigoglioso panorama multidisciplinare di ricerche sulle relazioni tra cinema e città, che ha interessato negli ultimi decenni tanto gli studi cinematografici e letterari quanto l'architettura, il design, la sociologia, la geografia urbana, l'antropologia visuale³⁴. Particolarmente stimolante appare la prospettiva di dialogo con i predominanti sviluppi teorici che, originatisi in area anglosassone negli anni novanta, hanno promosso un travalicamento del paradigma rappresentazionale e un'attenzione nei confronti dei «modi in cui il medium cinema si iscrive, in termini architettonici, visivi, politici, sociali, ecc. nella città»³⁵. Palpabile in questa tradizione è l'influenza di pensatori quali Henri Lefebvre e Michel de Certeau che, proprio nel contesto culturale che fa da sfondo a questo lavoro, hanno descritto la città quale luogo di organizzazione del potere.

In tale orizzonte, le analisi contenute nel volume hanno mirato a evidenziare il contributo delle narrazioni cinematografiche alla produzione dello spazio sociale, all'elaborazione e consolidamento dell'ideologia del proprio tempo: si sono ad esempio sottolineate le opposizioni (tra le altre, città/campagna, centro/periferia, est/ovest, movimento/immobilità) che sovente caratterizzano l'organizzazione spaziale nei film europei, riarticolarlo in forme diverse i temi dell' «inclusione» e dell' «esclusione»³⁶. Per queste sue valenze il cinema viene spesso accostato nella letteratura

³⁴ Volumi che rispecchiano, nella loro stessa concezione, questo ricco panorama multidisciplinare sono ad esempio: M. SHIEL, T. FITZMAURICE, *Cinema and the city. Film and urban societies in a global context*, Blackwell, Oxford 2001; C. PERRATON, F. 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; A. WEBBER, E. WILSON (a cura di), *Cities in transition: the moving image and the modern metropolis*, Wallflower Press, London-New York 2008; R. KOECK, L. ROBERTS (a cura di), *The city and the moving image. Urban Projections*, Palgrave Macmillan, London-New York 2010; F. PENZ, A. LU (a cura di), *Urban Cinematics. Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*, Intellect, Bristol-Chicago(IL) 2011.

³⁵ S. BOUQUET, *Théorie anglo-saxonne*, in T. JOUSSE, T. PAQUOT (a cura di), *La ville au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris 2005, pp. 111-112. Si ricordino almeno: A. FRIEDBERG, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Oakland(CA) 1993; M. BRATU HANSEN, *America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity*, in L. CHARNEY, V.R. SCHWARTZ (a cura di), *Cinema and the invention of modern life*, University of California Press, Berkeley(CA) 1995, pp. 362-402; G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi Editore, Monza 2015 (1ªed., New York 2002); E. DIMENDBERG, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge(MA) 2004; F. CASETTI, *L'occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.

³⁶ M. KONSTANTARAKOS, *Introduction*, in M. KONSTANTARAKOS (a cura di), *Spaces in European Cinema*, Intellect Books, Exeter 2000, pp. 1-7.

di riferimento sia alla pianificazione urbanistica, sia alle mappe nella loro concezione più tradizionale³⁷. Di converso, la settima arte si è confrontata con un'investitura forte con cui necessariamente si misureranno anche le pagine che seguono: quella di incarnare lo «spazio vissuto» che Lefebvre opponeva allo «spazio astratto» prodotto dall'urbanistica moderna, o le «pratiche spaziali» del soggetto che de Certeau considerava eversive rispetto alla disciplina del discorso urbanistico. Ai film si riconosce la capacità di far affiorare «usi» altri degli spazi rispetto alle loro «funzioni» architettoniche, «spazialità contraddittorie» in rapporto a quelle previste dalla pianificazione urbanistica³⁸.

Determinanti nello sviluppo di questo lavoro sono state anche le «topografie emozionali» di Giuliana Bruno³⁹, agli inizi del millennio tra coloro che hanno introdotto nella teoria cinematografica concezioni di «mappatura» che sposano una dimensione affettiva-relazionale, espressiva di una dinamica di appropriazione rispetto al carattere rappresentazionale, o di dispositivo del controllo, associati alla cartografia⁴⁰. L'idea di una «visione tattile», che coinvolge il corpo della spettatrice (o dello spettatore) nell'abitare gli spazi⁴¹, ha peraltro suggerito preziose chiavi per la descrizione dell'interazione emozionale con i luoghi filmici offerta nel primo capitolo. Nel lavoro di Bruno, un'ampia riflessione è dedicata a opere della Nouvelle Vague, nonché alle teorie e alle pratiche situazioniste. Film di autori quali Truffaut, Rohmer, Rivette, con la loro marcata propensione per la precisione topografica, sono stati spesso oggetto negli ultimi quindici anni di ricerche incentrate sui rapporti tra cinema, cartografia e mappatura, che, pur riferite a una più ampia categoria spaziale, spesso si focalizzano su pellicole girate in contesti urbani: dall'influente monografia di Tom Conley a contributi specifici sul cinema rohmeriano e

³⁷ Cfr. ad esempio *Ibid.*, p.6.

³⁸ Si vedano in questo senso, ad esempio, gli esiti dei progetti interdisciplinari condotti dall'Università di Liverpool, a cavallo tra *film studies* e architettura, nei quali la ricerca teorica ha informato la modellizzazione di un database "alternativo" dei film girati nella città: cfr. L. ROBERTS, *Cinematic Cartography: Projecting Place Through Film*, in L. ROBERTS (a cura di), *Mapping cultures. Place, practice, performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York, 2012, pp. 68-84.

³⁹ G. BRUNO, *Atlante delle emozioni*, cit.

⁴⁰ Sulle quali si veda ad esempio: L. LO PRESTI, *Cartografie (in)esauste. Rappresentazioni, visualità, estetiche nella teoria critica delle cartografie contemporanee*, FrancoAngeli, Milano 2019.

⁴¹ G. BRUNO, *Atlante delle emozioni*, cit. Il volume di Bruno, è noto, esprime un'attenzione alla multisensorialità oggi ampiamente diffusa nel panorama interdisciplinare di studi sulla spazialità.

rivettiano, che hanno tutti fornito spunti utili per singole analisi testuali⁴².

Sollecitazioni provenienti dal panorama di studi multi- e inter-disciplinare delineatosi soprattutto a partire dagli anni novanta e sopra richiamato, hanno concorso a esorcizzare il rischio di circoscrivere la riflessione a un'«iconologia statica»⁴³ della Parigi della Nouvelle Vague, qui integrata e riconfigurata dall'attenzione rivolta alle esperienze spaziali dei personaggi e della macchina da presa. Una declinazione di questo approccio lavora sulle nozioni di mobilità e immobilità, talvolta evidenziate in una dinamica funzionalmente oppositiva, come nella contrapposizione tra i movimenti euforici in ambienti urbani non identificati delle interpreti di *Desideri nel sole (Adieu Philippine)*, Jacques Rozier, 1960) e la “prigionia” domestica di molte figure che si delineranno in seguito. Nel capitolo dedicato ai cantieri, ci si soffermerà invece sulle tattiche spaziali adottate da personaggi quali il protagonista di *Place de l'Étoile* (l'episodio rohmeriano di *Paris vu par...*, 1965) per far fronte al nuovo paesaggio urbano costellato di impedimenti alla mobilità.

Un paradigma ineludibile, lavorando sullo scenario francese e sul cinema della Nouvelle Vague, sovente cristallizzato nell'immagine dei suoi personaggi in movimento nello spazio urbano, è ovviamente quello del *flâneur*⁴⁴, anche nelle sue recenti riformulazioni critiche.

⁴² In particolare sulla Nouvelle Vague si vedano: T.CONLEY, *Cartographic Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis(MN)-London 2007; R.F. LACK, Paris nous appartient: *Reading Without a Map*, «Australian Journal of French Studies», 2010, vol.47, 2, pp. 133-145; R. MISEK, *Mapping Rohmer: Cinematic Cartography in Post-war Paris*, in L. ROBERTS (a cura di), *Mapping cultures*, cit., pp. 53-67; R.F. LACK, *The Cine-Tourist's Map of New Wave Paris*, in F. PENZ, R. KOECK (a cura di), *Cinematic Urban Geographies*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2017, pp. 95-111. Nel ricchissimo panorama di ricerche su cinema, cartografia e mappatura, ci limitiamo qui a ricordare, oltre ai volumi già citati: T. CASTRO, *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, ALÉAS, Lyon 2011; G. AVEZZÙ, T. CASTRO, G. FIDOTTA (a cura di), *Mapping*, «Necsus», Autumn 2018, https://necsus-ejms.org/category/autumn-2018_mapping/; F. POLATO, T. ROSSETTO (a cura di), *Maps, mappings and cartographic imaginings*, «From the European South. A Transdisciplinary Journal of Postcolonial Humanities», 2021, 8 <https://www.fesjournal.eu/numeri/maps-mappings-and-cartographic-imaginings/>.

⁴³ Il termine è preso in prestito dalle conclusioni di G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008, p. 225.

⁴⁴ Su cui si rimanda ai testi di riferimento di Walter Benjamin: W. BENJAMIN, *Opere complete di Walter Benjamin, IX. I passages di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2000 (1ªed. *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982), pp. 465-509, e W. BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Baudelaire, e Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995 (1ªed. *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955), pp. 89-130 e pp. 145-160.

Autori quali Georg Simmel, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer hanno contribuito a forgiare, nel primo Novecento, i costrutti fondativi in relazione al rapporto fra cinema e metropoli che, dopo il rilancio e la fertile rielaborazione promossi a cavallo del millennio⁴⁵, hanno spesso conosciuto un'applicazione meccanica a qualsivoglia epoca e contesto. Gli studi sulle relazioni fra cinema e città sembrano infatti soffrire di una persistente «nostalgia critica per un tipo di formazione urbana che apparteneva [...] a quella prima fase di modernità eroica»⁴⁶. E, anche, dell'aspirazione a una definizione esemplare e necessariamente astratta della città, alla quale oggi si tende a preferire una comprensione *delle* città nelle loro singolarità⁴⁷.

In questo volume, la pertinenza del rimando alla *flânerie* risiede innanzitutto nella dialettica istituita tra massici interventi urbanistici (quelli, ovviamente, di epoca haussmanniana) e forme del camminare che assumono una valenza eversiva rispetto al tempo e allo spazio "organizzati" della metropoli moderna. Si farà riferimento ad esempio, rispetto all'epoca qui presa in esame, a quella peculiare filiazione della *flânerie* rappresentata dalle *dérives* situazioniste. Stiamo alludendo a pratiche che fioriscono in precise cornici storiche, esprimendo, secondo Elizabeth Wilson, una delle due possibili reazioni dell'*intelligentsia* di fronte allo sviluppo disordinato delle città industriali nell'Otto e nel Novecento: la reazione che la studiosa definisce come «femminile», ossia l'abbandonarsi all'immersione nella vita urbana, contrapposta all'approccio denominato «maschile», che vedrebbe invece gli intellettuali esercitare una volontà di controllo attraverso il proprio contributo diretto alla pianificazione urbanistica⁴⁸.

⁴⁵ Cfr. i riferimenti bibliografici indicati nella nota 35. In tempi più recenti, in contesto italiano, si veda ad esempio V. TRIONE, *Effetto città. Arte/cinema/modernità*, Bompiani, Milano 2014.

⁴⁶ Le parole di Andreas Huysen, provenienti dall'introduzione al volume *Other Cities, Other Worlds: Urban Imaginaries in a Globalizing Age* (2008), sono riportate e commentate da Patrik Sjöberg, che cita a sostegno anche alcune riflessioni di Thomas Elsaesser, in: P. SJÖBERG, *I Am Here, or, The Art of Getting Lost: Patrick Keiller and the New City Symphony*, in F. PENZ, A. LU (a cura di), *Urban Cinematics*, cit., p. 45.

⁴⁷ Limitandoci alla bibliografia di riferimento per il nostro studio, un chiaro invito a considerare le peculiarità *delle* singole città arriva ad esempio da Matthew Taunton nel suo libro su Parigi e Londra: M. TAUNTON, *Fictions of the City. Class, Culture and Mass Housing in London and Paris*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2009.

⁴⁸ E. WILSON, *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women*, University of California Press, Berkeley(CA)-Los Angeles(CA)-Oxford 1991, p. 25.

A essere criticata, oggi, è soprattutto l'applicazione indiscriminata nelle analisi filmiche del modello del *flâneur* come chiave interpretativa adatta a ogni uso, sulla quale si finisce per uniformare l'estrema varietà di forme che il camminare urbano può assumere. È noto che, in ambito letterario, già a fine anni ottanta Franco Moretti aveva avanzato perplessità rispetto all' «estensione ingiustificata» a suo avviso compiuta da Simmel e Benjamin dall'«attraversare la strada» inteso come «evento emblematico» dell'esperienza urbana al non equivalente «passeggiare»⁴⁹. Un calzante rimando cinematografico potrebbe essere quello all'incipit di *Place de l'Étoile*, incentrato sulle tattiche dei pedoni alle prese con il traffico automobilistico, il cui “guardare” è meramente funzionale al perseguimento dell'obiettivo. Ma anche personaggi e personaggi⁵⁰ del cinema della Nouvelle Vague abitualmente qualificati quali *flâneurs* o *flâneuses* sono stati oggetto di recenti riletture, in particolare nel volume a cura di Alastair Phillips e Ginette Vincendeau provocatoriamente intitolato *Paris in the Cinema. Beyond the Flâneur* (2018).

Michel Marie, ad esempio, vi sottolinea come il protagonista di *Il segno del leone* (*Le signe du lion*, Éric Rohmer, 1959) cammini sempre con uno scopo preciso, quello di trovare vie d'uscita rispetto alla drammatica situazione in cui è precipitato.⁵¹ Nella stessa raccolta, Jennifer Wallace contesta la tradizionale definizione di *flâneuse* della protagonista di *Cléo dalle 5 alle 7* (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962), basandosi su argomenti che sembrano però far leva con una certa rigidità sui tratti della figura storica della *flâneuse* delineata da Anne Friedberg o Elizabeth Wilson⁵².

⁴⁹ F. MORETTI, *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987, p. 159.

⁵⁰ Nel volume verrà utilizzato, ove ritenuto pertinente, il fertile neologismo «personaggia», introdotto dalla Società Italiana delle Letterate (SIL) e successivamente adottato in alcuni studi sul cinema in prospettiva femminista. Cfr. N. SETTI, *Personaggia, personnage*, e M.V. TESSITORE, *L'invenzione della personaggia*, in «Società Italiana delle Letterate», 2014, 12, pp. 204-219; R. MAZZANTI, S. NEONATO, B. SARASINI (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, Iacobelli, Guidonia Montecelio 2016. Per l'ambito cinematografico si veda ad esempio C. TOGNOLOTTI, *Madame Bovary* (*Sophie Barthes*, 2014), in G. CARLUCCIO, A. MASECCHIA, S. RIMINI (a cura di), *Adaptation: cinema, letteratura, media*, Carocci, Roma (in corso di stampa).

⁵¹ M. MARIE, *Paris in the Summer of 1959: Le Signe du lion*, in A. PHILLIPS, G. VINCENDEAU (a cura di), *Paris in the Cinema. Beyond the Flâneur*, BFI-Palgrave Macmillan, London 2018, pp. 45-54.

⁵² J. WALLACE, *Beyond the Flâneuse: The Uniqueness of Cléo de 5 à 7*, in A. PHILLIPS, G. VINCENDEAU (a cura di), *Paris in the Cinema*, cit., pp. 125-135. I riferimenti sono a A. FRIEDBERG, *Window Shopping*, cit., e E. WILSON, *The Sphinx in the City*, cit. Anche la contrapposizione tra esperienza “positiva” o “negativa” della metropoli attribuita alle

Più in generale, nell'introduzione al volume, Phillips e Vincendeau ricordano le connotazioni borghesi del *flâneur* benjaminiano, e si interrogano sulla possibilità di applicare questa etichetta a figure appartenenti ad altre classi sociali, a turisti e turiste, o ancora a coloro che si spostano in città da un luogo all'altro con motivazioni specifiche, come la ricerca di qualcosa, o qualcuno, oppure la fuga⁵³.

Queste prospettive, alle quali va l'indubbio merito di stimolare una riflessione sui confini della figura di *flâneur* o di *flâneuse*, la articolano tuttavia su un piano prevalentemente narrativo: non arrivano dunque a mettere realmente in discussione l'applicazione della nozione di *flânerie* intesa come regime percettivo legato alla deambulazione, la cui fortuna negli studi cinematografici di matrice estetica è consolidata, e che verrà sposata anche all'interno di questo lavoro. Uno «sguardo in movimento», che rompe con la visione prospettica rinascimentale (centrata e monoculare) e la sua determinazione precisa della posizione del soggetto; una visione distratta, frammentata e sequenziale, catturata dal «qualunque, d[a]ll'effimero o d[a]ll'insignificante»⁵⁴, o, potremmo dire usando un'espressione particolarmente fortunata nel contesto culturale di cui ci occuperemo, dal «quotidiano». Una nozione che trascende la definizione di *flâneur* quale figura storica, o le sue potenziali incarnazioni contemporanee, per connotare più ampiamente un rapporto della macchina da presa con lo spazio: che questo sia veicolato dal corpo del personaggio in cammino o non lo sia, come nel celebre incipit di *I quattrocento colpi* (*Les quatre-cents coups*, François Truffaut, 1959), e, in ogni caso, senza riguardo alle sue motivazioni diegetiche.

Nelle sue ricerche sul rapporto tra *flânerie* e settima arte, Suzanne Liandrat-Guigues si concentra in particolare sul cinema moderno, di cui considera la camminata il «gesto caratteristico»: un ruolo da protagonista è attribuito alla produzione della Nouvelle Vague, con cineasti e cine-

protagoniste di alcune pellicole risulta talvolta discutibile, a cominciare dalla descrizione del vissuto di Cléo (Corinne Marchand), che secondo Wallace non sarebbe, ad esempio, spaventata dai saltimbanchi che incontra durante il suo percorso. Una lettura non del tutto convincente, anche rispetto alle incisive parole di Agnès Varda sulla "paura" in lei suscitata dalla grande città, sentimento ispiratore dello stesso soggetto del film (si veda il paragrafo 1.1).

⁵³ A. PHILLIPS, G. VINCENDEAU, *Beyond the Flâneur: An Introduction*, in A. PHILLIPS, G. VINCENDEAU (a cura di), *Paris in the Cinema*, cit., pp. 7-8.

⁵⁴ S. LIANDRAT-GUIGUES, *Modernes flâneries du cinéma*, De L'Incidence, Lille 2009, pp.13-15.

aste quali François Truffaut, Agnès Varda, Jacques Demy, Alain Resnais⁵⁵. Del resto la collocazione della Nouvelle Vague allo snodo fra cinema classico e moderno ha sempre catalizzato gli interessi degli studi di matrice estetica in relazione al diverso rapporto istituito tra personaggi e spazio, contestuale a un differente rapporto con il tempo e l'azione narrativa: il riferimento più scontato è alla già ricordata teorizzazione deleuziana della «forma andare a zozzo» (*balade*)⁵⁶.

L'elemento di maggiore interesse in questa opportuna ridiscussione, nelle riflessioni sulle narrazioni urbane, letterarie e audiovisive, del paradigma del *flâneur*, è rappresentato dall'attenzione riservata agli interni e, nello specifico, agli interni privati, come luoghi caratteristici della vita della città.

Potremmo menzionare, fra altri, il contributo di Roland-François Lack nel citato volume *Paris in the Cinema. Beyond the Flâneur*: vi si mappano le camere d'albergo parigine nelle opere della Nouvelle Vague, abitate da studenti e studentesse, lavoratori e lavoratrici⁵⁷, e per questo equiparabili nel loro utilizzo ad altre sistemazioni quali gli appartamenti. È risaputo che la grande novità della Nouvelle Vague nell'utilizzo di *décors* reali, anche rispetto al Neorealismo, consiste nelle riprese in «interni malagevoli e di piccole dimensioni»⁵⁸: alle ragioni di budget si unisce la volontà di marcare una distanza dal cinema francese precedente rivendicando un'«autenticità» al contempo «referenziale» ed «espressiva»⁵⁹, di cui si parlerà nel primo capitolo. Raccontare non solo «ragazzi come noi li incrociamo tutti i giorni», nelle parole di Jean-Luc Godard⁶⁰, ma anche gli ambienti della loro vita quotidiana, in un intrecciarsi di preoccupazioni di esattezza sociologica e di espressione autobiografica. È questo che spinge Truffaut a girare in alloggi assai differenti tra loro, simili (se non identici)

⁵⁵ Cfr. S. LIANDRAT-GUIGUES, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Klincksieck, Paris 2005, e S. LIANDRAT-GUIGUES, *Modernes flâneries du cinéma*, cit. In lingua italiana, S. LIANDRAT-GUIGUES, *Il gesto della flânerie, un'altra partizione del sensibile*, in A. CANADÉ (a cura di), *Benjamin il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza 2007, pp.111-151.

⁵⁶ G. DELEUZE, *Cinema 1*, cit., p. 242, e G. DELEUZE, *Cinema 2*, cit., p. 20. Per alcune considerazioni sulle differenze tra *flânerie* benjaminiana e *balade* deleuziana, si veda S. LIANDRAT-GUIGUES, *Modernes flâneries du cinéma*, cit., p. 24.

⁵⁷ R.F. LACK, *The New Wave Hotel*, in A. PHILLIPS, G. VINCENDEAU (a cura di), *Paris in the Cinema*, cit., pp. 66-75.

⁵⁸ J.P. BERTHOMÉ, *La scenografia. Nouvelles vagues*, in BRUNETTA, G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 5: *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001, p. 648.

⁵⁹ A. STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique*, cit.

⁶⁰ Si veda il paragrafo 1.3.

a quelli da lui stesso abitati in differenti fasi della propria vita, pellicole dalla fortissima valenza autobiografica quali *I quattrocento colpi* e *La calda amante* (*La peau douce*, 1964), come emerge dal contributo di Hilary Radner e Alistair Fox ancora in *Paris in the Cinema. Beyond the Flâneur*⁶¹.

L'analisi dell'uso dell'appartamento in *La calda amante*, in particolare, combina osservazioni sui modi di filmarlo per farlo sembrare «labirintico» ed «emotivamente soffocante»⁶² e constatazioni relative ad aspetti architettonici, alla disposizione degli spazi, agli oggetti posizionati al suo interno, questi ultimi ugualmente rilevanti nella già menzionata indagine di Lack sulle camere d'albergo. Analoga attenzione nei confronti della cultura materiale si trova in un contributo del 2020 di Stefano Baschiera dedicato agli alloggi di Cléo e *La donna è donna* (*Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard, 1961), teso a sottolineare la valenza degli ambienti domestici e degli oggetti che li popolano nella definizione identitaria della gioventù parigina degli anni cinquanta, reclamando per essi un ruolo a pieno titolo nella configurazione del nuovo spazio urbano⁶³. Ancora in merito a Godard, Alain Bergala rammenta:

Godard è stato il primo a dare forma cinematografica a un nuovo modo di pensare e di abitare lo spazio interno degli appartamenti. La trasformazione dell'estetica del quotidiano alla svolta degli anni 1950-60 – legata alla ripresa economica, all'industrializzazione degli oggetti della vita quotidiana, allo sviluppo della società dei consumi (manifesti, vestiti, automobili dai colori decisi, moltiplicazione dei prodotti in materia plastica) e ai cambiamenti della mentalità – ha trovato la sua espressione plastica nella Pop art e al cinema nei film di Godard, in Francia, e di Antonioni in Italia. *Il bandito delle undici* [*Pierrot le fou*, 1965], *Il disprezzo* [*Le mépris*, 1963], *Due o tre cose che so di lei* [*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967] hanno mostrato un altro modo di abitare lo spazio interno privato che atteneva allo stesso tempo all'estetica del cinema e a un'estetica del quotidiano. Il mondo urbano è cambiato nello stesso momento in cui lo sguardo di un Godard o di un Antonioni ne rendeva

⁶¹ L'appartamento popolare di *I quattrocento colpi*, simile a quello in cui Truffaut aveva vissuto la propria infanzia a Pigalle, viene contrapposto a quello borghese del XVI *arrondissement* usato come set di *La calda amante*, all'epoca effettivamente abitato da Truffaut e dalla moglie Madeleine Morgenstern. Cfr. H. RADNER, A. FOX, *Truffaut's apartments*, in A. PHILLIPS, G. VINCEDEAU (a cura di), *Paris in the Cinema*, cit., pp. 55-65.

⁶² *Ibid.*, p. 61.

⁶³ S. BASCHIERA, *At Home with the Nouvelle Vague: Apartment Plots and Domestic Urbanism in Godard's Une femme est une femme and Varda's Cléo de 5 à 7*, in S. BASCHIERA, M. DE ROSA (a cura di), *Film and Domestic Space. Architectures, Representations, Dispositif*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020.

il mutamento desiderabile. I giovani degli anni sessanta hanno imparato nei film di Godard a liberare gli appartamenti dai mobili tradizionali che ne ingombravano lo spazio, a strappare la carta da parati e altre tappezzerie per dipingere i muri di bianco, a sistemare in questo spazio tornato nudo dei divani, dei manifesti, degli oggetti di colori puri e saturi⁶⁴.

Il valore testimoniale di queste pellicole in relazione alla cultura materiale del periodo, rivendicato anche dallo studio di James Tweedie di cui parleremo nel prossimo paragrafo⁶⁵, va sempre, ovviamente, accostato con cautela. La riflessione andrà opportunamente declinata nei termini di un «visibile» dell'epoca⁶⁶, che consideri i film quali frutto dei coevi discorsi sociali – e, al contempo, agenti attivi della loro elaborazione – influenzati da specifiche condizioni di produzione (che, per quanto riguarda la Nouvelle Vague, lavori come quelli citati di Esquenazi o Mary hanno contribuito a illuminare). Al centro resta sempre la considerazione delle specifiche scelte linguistiche, parimenti determinate da logiche interne al singolo testo filmico quanto esterne a esso, riguardanti ad esempio l'iniziale posizionamento dei giovani registi quali alfieri della *jeunesse* oppure, in una fase successiva, la loro intenzione di presentarsi quali voci critiche nel dibattito sulla società dei consumi. Precise volontà discorsive, che condizionano pesantemente la modalità di configurare gli spazi domestici, resi claustrofobici dalle tecniche di ripresa adottate da Jean Rouch in *Gare du Nord* (1965)⁶⁷, o osservati solo sbrigativamente nelle narrazioni che condannano i *grands ensembles*.

⁶⁴ A. BERGALA, *Jean-Luc Godard*, in T. JOUSSE, T. PAQUOT (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., p. 714.

⁶⁵ J. TWEEDIE, *The Age of New Waves. Art Cinema and the Staging of Globalization*, Oxford University Press, Oxford 2013.

⁶⁶ Il termine proviene ovviamente da Pierre Sorlin. Per citare il suo più recente P. SORLIN, *Introduzione a una sociologia del cinema*, ETS, Pisa 2017 (1° ed. Paris 2015): «I membri di un gruppo avvertono come esistente un insieme di esseri viventi e di cose che sono capaci di vedere e di nominare e sui quali sono in grado di comunicare: è questo il loro *visible*, la frazione del loro ambiente che sanno immediatamente riconoscere, denominare, rapportare alla propria esperienza e a quella della loro cerchia [...] Il visibile è anche un insieme di convenzioni non esplicite, apprese con l'uso, spesso date per scontate [...]» (p. 55). E per converso, sull'*invisible*: «Il cinema, che in gran parte diffonde i valori di coloro che lo producono e quelli dei loro clienti, in fondo porta i segni di una cecità collettiva avvertibile solo dall'esterno [...] I film mettono in evidenza delle zone cieche. E al tempo stesso sottolineano l'instabilità del visibile, [...] sottoposto a contrasti e rovesciamenti imprevedibili» (pp. 56-57).

⁶⁷ Si tratta dell'episodio girato da Rouch per *Paris vu par...*, ritenuto un film «manifesto» della Nouvelle Vague (cfr. paragrafo 1.1). Sui rapporti tra Rouch e la Nouvelle Vague, si veda il paragrafo 3.4.

Il ruolo centrale della casa nella definizione dell'esperienza metropolitana è stato rivendicato anche da Matthew Taunton nel suo volume sulle narrazioni letterarie e cinematografiche del *mass housing* (edilizia residenziale di massa) a Londra e Parigi, in aperta contrapposizione alla consolidata cristallizzazione nel solo paradigma del *flâneur*. Lo studioso sottolinea l'attaccamento degli abitanti delle città a luoghi quali «uffici, librerie, cinema, pub [...] ma soprattutto case e appartamenti»⁶⁸, citando a propria volta le ben note affermazioni di Franco Moretti:

La strada del villaggio era certo mille volte più povera di stimoli della strada di città. Ma in compenso – ed è questo il fatto cruciale – la quasi totalità della vita si svolgeva appunto per strada, o in luoghi di lavoro, o persino in abitazioni, che erano di norma esposte allo sguardo del passante [...]. Ma allora, rispetto al villaggio, la città ha certo valorizzato la strada come strumento di comunicazione (anche, ovviamente, di comunicazione di informazioni, cioè di stimoli) – ma la ha drasticamente e irrimediabilmente svalutata *come luogo di esperienza sociale*. [...] La grande novità della vita urbana, infatti, non consiste nell'aver gettato la gente per strada, ma nell'averla rastrellata e rinchiusa negli uffici e nelle case. Non consiste nell'aver intensificato la dimensione pubblica, ma nell'aver inventato quella privata. E soprattutto nell'aver trasferito in questa dimensione il «senso» della vita individuale, e dunque anche il metro per valutare ciò che è un'esperienza e ciò che non lo è.⁶⁹

Tale centralità rivestita dall'alloggio si manifesta, secondo Taunton, anche nel «discorso politico sull'urbanizzazione»⁷⁰, come emerge nella sua analisi di *Due o tre cose che so di lei* e come si paleserà chiaramente anche all'interno del presente lavoro. In relazione allo specifico contesto qui preso in esame, il cruciale rapporto tra politiche urbanistiche e spinta alla «privatizzazione», intesa quale ripiegamento verso interni domestici depoliticizzati a discapito di spazi pubblici caratterizzati dalla partecipazione a una vita sociale condivisa, era stato efficacemente delineato dall'influente contributo di Kristin Ross *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonisation and Reordering of French Culture* (1995)⁷¹, che verrà ampiamente

⁶⁸ M. TAUNTON, *Fictions of the City*, cit., p. 2.

⁶⁹ F. MORETTI, *Segni e stili del moderno*, cit., pp. 160-161.

⁷⁰ M. TAUNTON, *Fictions of the City*, cit., p. 2.

⁷¹ K. ROSS, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonisation and Reordering of French Culture*, M.I.T. Press, Cambridge(MA) 1995. Il lavoro di Ross continua a costituire un punto di riferimento anche per gli studi più recenti. A titolo di esempio, si può ricordare il saggio di Mani Sharpe che analizza il ruolo dello spazio domestico in due dei film della Nouvelle Vague che più esplicitamente rimandano alla guerra in Algeria, *Desideri nel sole* e *La belle vie*: M. SHARPE, *Screening decolonisation through privatisation in two New Wave films*: Adieu

discusso nel secondo capitolo.

Queste recenti sollecitazioni verso l'inserimento a pieno titolo degli interni privati nelle letture dell'esperienza urbana confortano, retrospettivamente, un'attenzione già contenuta nel nucleo originario della ricerca che si è poi sviluppata in questo volume. Se le analisi filmiche del primo capitolo saranno, infatti, in prevalenza "classicamente" impostate sui luoghi pubblici, nelle parti successive il ruolo dello spazio domestico assumerà maggiore peso sia nell'indagine di singole pellicole quali *Il verde prato dell'amore* (*Le bonheur*, Agnès Varda, 1965) o *Gare du Nord*, sia, in particolare, nella trattazione dedicata ai *grands ensembles*, ove la connotazione negativa, o l'apparizione fugace, degli interni verrà interpretata alla luce di specifiche intenzioni discorsive.

Un'altra Parigi per la Nouvelle Vague? Proposte e orizzonti

Tornare sulla Parigi della Nouvelle Vague riveste un interesse innanzitutto per la possibilità di integrare il contributo degli approcci socio-culturali introdotti nel primo paragrafo alle tradizionali chiavi di lettura estetiche, travalicando la focalizzazione su singoli percorsi autoriali.

Pur senza negare il valore testimoniale di alcune immagini, spesso rivendicato dagli stessi registi e registe⁷², l'intento del volume non è tanto – o non solo – quello di sposare un paradigma rappresentazionale volto a cercare nei film un "riflesso" diretto del contesto storico e sociale, dei modi di abitare le città, oppure dei mutamenti fisici del tessuto urbano. Piuttosto, si tratta di interrogarsi sul «visibile» dell'epoca in relazione alla città, collocando l'indagine all'interno del quadro fornito dalle ricerche sulle condizioni di produzione e ricezione delle opere. In quest'ottica appaiono manifesti i debiti che la configurazione delle forme urbane parigine nei film della Nouvelle Vague intesse con esigenze che, in una prima fase, hanno a che fare con l'ostentazione di un'eredità letteraria quale capitale simbolico, o con la necessità di posizionarsi in alternativa al vituperato «cinema di qualità», e, successivamente, per registi come Godard,

Philippine and La Belle Vie, in «Studies in French Cinema», 17(2), 2017, pp. 129-143.

⁷² Tra gli altri, si può menzionare Agnès Varda che ricorda con sollievo di aver ripreso in *Cléo* la vecchia stazione di Montparnasse prima della demolizione, o Jacques Rivette che, diverso tempo dopo, rievoca gli edifici del quartiere Bastille da lui immortalati in *Chi lo sa?* (*Va savoir*, 2001) e già scomparsi l'anno seguente; a questo proposito, il regista afferma semplicemente: «Del resto, è la stessa cosa in tutto il mondo. Tutto cambia continuamente nelle metropoli europee». Cfr. A. VARDA, *Agnès Varda*, in J. DOUCHET, G. NADEAU (a cura di), *Paris cinéma. Une ville vue par le cinéma de 1895 à nos jours*, May, Paris 1987, p. 198 ; G. DE PASCALE, *Jacques Rivette*, Il Castoro Cinema, Milano 2002, p. 5.

con la volontà di far sentire la propria voce nel dibattito sulla società dei consumi.

Se il cinema contribuisce a costruire l'immagine delle città e insegna ad abitarle, anche attraverso l'invenzione di usi spaziali alternativi⁷³, in questo preciso scenario socio-culturale è particolarmente evidente la ricettività dei film considerati rispetto alle istanze del dibattito pubblico sulle modifiche urbanistiche e sulla società dei consumi, che essi contribuiscono a propria volta ad alimentare. Il già citato Matthew Taunton, che di questo contesto si è direttamente occupato, nel suo studio sul *mass housing* evidenzia opportunamente come

Fare una narrazione urbana significa fare ipotesi sulla natura della città in questione e sui modi in cui essa funziona. Spesso questo implica anche un coinvolgimento critico con le strutture, istituzioni e meccanismi che modellano la vita sociale della città. Le narrazioni della città quindi contengono spesso proiezioni sui modi in cui quella città potrebbe essere migliorata o perfezionata, o andare in rovina. A questo riguardo romanzi e film sulla vita urbana formano un continuum con i trattati sulla pianificazione urbana, i manifesti architettonici e i pamphlet di riforma sociale. La relazione tra la città reale e i romanzi e film che usano quella città come ambientazione è complessa e fortemente mediata da altre forme culturali⁷⁴.

E l'indagine di tali narrazioni si fa tanto più interessante nei momenti in cui più profondi sono i mutamenti in corso, come è quello, lo si vedrà,

⁷³ Lo avevano intuito, è noto, sia Benjamin (cfr. il celeberrimo passo in W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 41 [1^aed. *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955]), sia Kracauer. Ci limitiamo a ricordare le posizioni espresse da Kracauer nel tardo *Theory of Film* (1960), in cui sostiene che l'immagine filmica della strada può attirare l'attenzione dello spettatore più della narrazione principale e consentirgli di scoprire qualcosa di nuovo in una dimensione familiare, «rinnovando la [sua] coscienza urbana» e «influenza[ndo] necessariamente la vita quotidiana»: cfr. H. REEH, *The Street - Repressed or Redeemed? Siegfried Kracauer on Cities and Cinema*, in C. PERRATON, F. JOST (a cura di), *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma*, cit., pp. 72-74. Per un'agile panoramica della letteratura di riferimento negli anni novanta, con particolare riguardo al ruolo del cinema nel "far abitare" le città, si veda ad esempio S. BOUQUET, *Théorie anglo-saxonne*, cit. Tra le riflessioni del vasto scenario bibliografico delineatosi nei decenni successivi (su cui si vedano le note precedenti), citiamo qui solo un contributo con cui dialogano idealmente le ultime pagine di questo volume dedicate a *Playtime*. Vi si evidenziano le implicazioni bio-politiche nella "produzione" di vita urbana operata dal cinema ma, al contempo, si esaltano le sue potenzialità di aprire frange di resistenza (richiamando, inevitabilmente, anche il pensiero situazionista): M. HELSTRÖM REIMER, *Urban Anagram: A Bio-political Reflection on Cinema and City Life*, in F. PENZ, A. LU (a cura di), *Urban Cinematics*, cit., pp. 221-238.

⁷⁴ M. TAUNTON, *Fictions of the City*, cit., p.1.

considerato nel presente studio.

Nel guardare ai modi e alle forme con cui l'immagine di Parigi nei testi cinematografici selezionati si iscrive all'interno del «continuum» tratteggiato da Taunton, le pagine che seguono provano a posizzarli nel tessuto intertestuale e intermediale che si dipana dalla trattatistica urbanistica e sociologica, i contributi e le inchieste giornalistiche, i programmi televisivi, i documentari di propaganda, i testi letterari: in breve, la rete di discorsi dell'epoca sulla città. L'analisi testuale del film rimane comunque sempre al centro, il punto di partenza e di arrivo in un volume che si colloca con decisione nell'ambito disciplinare dei *film studies*.

Contestualmente, si è inteso esplorare la strada di un deciso ampliamento filmografico che rispondesse al «vuoto storiografico» di cui si è parlato, sfidando il canone e andando a riscoprire opere di esordienti della più ampia «Génération 60», che avevano beneficiato dell'«onda» ma erano poi cadute nell'oblio, o erano state ricollocate all'interno delle successive carriere nel cinema commerciale di alcuni registi. Nell'analisi, certo, sono stati talvolta inclusi titoli e autori canonici, dei quali si sono valorizzati esiti ritenuti «minori», formati alternativi (quali cortometraggi o episodi di film collettivi), sceneggiature mai realizzate. L'adozione di un taglio trasversale ai corpus autoriali mirava a focalizzare caratteristiche ricorrenti in più pellicole o sequenze per verificare l'esistenza di una sorta di «aria del tempo», di una sensibilità comune relativa al tema della città. Ad affiorare, nelle opere esterne al perimetro del canone, è stata in molti casi una Parigi configurata nelle forme del cinema tradizionale, impermeabile alle novità estetiche introdotte dai *jeunes turcs*; in altri si è invece identificata una Parigi modellata dai tratti stereotipici della Nouvelle Vague «canonica» (ad esempio in *On n'enterre pas le dimanche* di Michel Drach, *La belle vie* di Robert Enrico, *L'amour à la mer* di Guy Gilles, 1962).

Nel corso della ricognizione filmografica si è però gradualmente messo a fuoco quello che sarebbe poi divenuto l'assetto attuale del volume, investendo il nucleo originario di una funzione di ampio presupposto, che trova collocazione nel primo capitolo. A fronte della configurazione acquisita della Parigi Nouvelle Vague, compendiabile nel titolo del primo lungometraggio girato da Jacques Rivette nel 1958, *Paris nous appartient* (per quanto il film in sé presenti tratti che lo allontanano da questa definizione, essendo il titolo utilizzato in modo antifrastico⁷⁵), la visione di pellicole meno frequentate ha fatto trapelare segni di inquietudine nel

⁷⁵ Venendo subito contraddetto dalla didascalia *Paris n'appartient à personne*: si veda il box dedicato al film nel paragrafo 1.1.

ritratto di una città che, forse, ai cineasti e ai loro personaggi in parte non *apparteneva* più, aprendo contestualmente a percorsi interpretativi in tale prospettiva anche su opere del canone.

La presenza di differenti elementi iconografici, tematici, narrativi e/o tecnico-stilistici nello sguardo cinematografico dei giovani registi sulla capitale, ricondotta da un lato alle profonde alterazioni urbanistiche che l'area metropolitana di Parigi subì fra gli anni cinquanta e settanta, dall'altro al mutato panorama culturale, con l'emergere sempre più pressante di voci critiche nei confronti della cosiddetta «società dei consumi»⁷⁶, ha reso tanto più necessario allargare lo spettro di analisi. Lo studio è stato così ampliato al ricordato ventaglio di istanze comunicative (televisione, documentari istituzionali di propaganda, saggistica e inchieste di taglio sociologico e urbanistico) ed espressive (in particolare, la letteratura). A palesarsi è un clima segnato dal pensiero di autori quali Henri Lefebvre, Roland Barthes, Georges Perec, Edgar Morin e il primissimo Jean Baudrillard, senza dimenticare le teorie situazioniste, di cui si sono approfondite in particolare le prese di posizione esplicite nei confronti delle modifiche urbanistiche in atto.

L'onda lunga di questa dinamica ha portato, per quanto riguarda l'ambito cinematografico nello specifico, a esaminare pellicole particolarmente significative per gli argomenti trattati e situabili ora in geografie autoriali esterne alla Nouvelle Vague (le opere di Jacques Tati o dell'ultimo Marcel Carné), ora nei territori dell'avanguardia (i film di Guy Debord), sino a una produzione "sfacciatamente" commerciale, in un movimento che porta a ricontestualizzare la Nouvelle Vague nel cinema francese popolare dell'epoca come auspicato da Vincendeau. Alla sfumatura operata sui confini dell'etichetta «Nouvelle Vague» nel primo capitolo, e ad alcuni sfondamenti dichiarati nei successivi, deve la sua origine il titolo del volume, la cui locuzione «negli anni della Nouvelle Vague», con la sua messa a fuoco temporale, intende suggerire l'attenzione al contesto nell'interazione delle testualità e delle pratiche discorsive.

Il quadro che si è delineato è apparso tanto più interessante quanto più permetteva di leggere i segni di tendenze rafforzatesi negli anni successivi, dall'apparire dei «nonluoghi» alla museificazione a uso turistico di un centro città svuotato dagli abitanti, a fronte di un massiccio flusso verso le periferie. L'ampio spazio riservato dal cinema francese dei decen-

⁷⁶ Il rapporto, abitualmente messo in evidenza rispetto alle opere di Godard, non era rilevato con altrettanta frequenza al di fuori della sua filmografia, come si evidenzierà nelle pagine che seguono e nel paragrafo 2.3.1.

ni seguenti alle *banlieues* e alle loro complesse dinamiche sociali, con la cristallizzazione di una serie di elementi ricorsivi⁷⁷, trova origine proprio nella fisionomia disegnata dalle opere degli anni sessanta, che marcano una soluzione di continuità rispetto alla tradizionale immagine cinematografica (e, prima, letteraria e pittorica) delle scampagnate sulle rive della Marna.

L'impatto dei rinnovamenti urbanistici della regione parigina, tradizionalmente associato a singole pellicole di Jean-Luc Godard o, al di fuori della Nouvelle Vague, di autori quali Jacques Tati, veniva così ad assumere in un'analisi di più ampio spettro una rilevanza decisamente maggiore.

Nel riprendere la ricerca avviata a ridosso del cinquantenario del 2009, si è avuto modo di constatare come la centralità di questo fattore emerso nella prima fase progettuale abbia trovato riscontro, negli anni successivi, in un ventaglio di pubblicazioni nelle quali il riferimento, seppur toccato tangenzialmente o sviluppato secondo direttrici diverse, si è confermato significativo, aprendosi contestualmente a uno sviluppo in ulteriori prospettive.

In particolare, i due lavori di recente pubblicazione con i quali questo volume dialoga maggiormente sono quelli di James Tweedie e di Marion Schmid che, pur nei differenti approcci, condividono il riconoscimento di un'ambivalenza che interviene a segnare la configurazione di Parigi nel cinema della Nouvelle Vague.

La ricerca del 2013 di James Tweedie *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization* analizza in ottica comparata tre differenti "onde" cinematografiche (la Nouvelle Vague francese, quella taiwanese degli anni ottanta, quella cinese dei registi della Quinta e Sesta Generazione). Le opere realizzate in quelle tre stagioni sarebbero infatti accomunate dall'essere «un prodotto e un racconto della globalizzazione»⁷⁸, nascendo tutte in momenti di drastici cambiamenti socio-economici nei rispettivi paesi, segnati dal confronto con il mercato globale. E inscrivendosi a propria volta in un panorama transnazionale, in termini sia di assorbimento di influenze in grado di "svecchiare" la produzione domestica (l'importanza delle pellicole americane per la Nouvelle Vague

⁷⁷ Sul *film de cité* degli anni ottanta, si veda A. FOURCAUT, *Banlieue*, in T. JOUSSE, T. PAQUOT (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., pp.132-133. Nei film contemporanei sembrano però affiorare sempre più spesso immagini che si sottraggono a questa cristallizzazione: cfr. G. VINCEDEAU, *The Parisian Banlieue on Screen: So Close, Yet So Far*, in A. PHILLIPS, G. VINCEDEAU (a cura di), *Paris in the Cinema*, cit., pp. 87-99.

⁷⁸ J. TWEEDIE, *The Age of New Waves*, cit., p. 5.

francese), sia di successiva circolazione nei circuiti globali dell'*art cinema*. In tutti e tre i contesti, il dibattito sulla modernizzazione si condensa intorno ad alcuni nuclei fra i quali spiccano il cinema stesso, la gioventù (eletta a portavoce del cambiamento) e, appunto, la città, vista

come [...] prototipo per la nuova concezione della società, con lo spazio e le comunità urbane che offrono un'alternativa ai modelli esistenti come la fabbrica, la nazione, e altri paradigmi ereditati per l'organizzazione dello spazio e dell'appartenenza sociale.⁷⁹

Adottando una prospettiva socio-culturale, Tweedie invita a leggere il cinema della Nouvelle Vague in relazione alla cultura materiale dell'epoca: gli oggetti che circondano i personaggi, gli abiti che indossano, i loro gesti, le città che attraversano, costellate di luci al neon e immagini pubblicitarie. Tale esplorazione è condotta attraverso un'analisi della messa in scena, della quale si illustra l'importanza cruciale prima negli assunti critico-teorici sviluppati in seno ai «Cahiers du cinéma», e successivamente nella stessa produzione filmica della Nouvelle Vague, sottolineando come un concetto inizialmente elaborato rispetto alle riprese in studio venisse ora applicato a quelle in location reali, particolarmente urbane. L'importanza teorica accordata alla *mise-en-scène*, a corpi, oggetti e spazi, viene considerata da Tweedie prodotto ed espressione di quel medesimo contesto, nel quale la vita quotidiana assumeva le caratteristiche di una *performance*, con le nuove generazioni impegnate a “mettere in scena” i propri corpi e i propri oggetti di consumo nel palcoscenico offerto dalla città moderna⁸⁰. La questione, nello specifico, dell'architettura moderna e degli interventi urbanistici affiora nelle analisi di alcuni film quali ad esempio *Ascensore per il patibolo* (*Ascenseur pour l'échafaud*, Louis Malle, 1958) oppure *Cléo dalle 5 alle 7*, letto, come si dirà a breve, secondo una chiave piuttosto originale.

L'approccio di Tweedie dunque esprime un'attenzione tanto verso lo scenario socio-culturale in senso lato, quanto verso lo specifico contesto di produzione dei film (dall'apparato teorico sviluppato in seno ai «Cahiers», alle pratiche del *location shooting*), giungendo a conclusioni stimolanti.

La monografia del 2019 di Marion Schmid *Intermedial Dialogues. The French New Wave and the Other Arts*⁸¹ si focalizza invece sul cinema della

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁸¹ M. SCHMID, *Intermedial Dialogues. The French New Wave and the Other Arts*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019.

Nouvelle Vague nelle sue interazioni con le altre arti in un'ottica quasi unicamente estetica, meno interessata all'analisi della cornice socio-culturale di riferimento. Nel capitolo consacrato all'architettura, tuttavia, l'autrice affronta il motivo dei mutamenti urbanistici in atto, riservando una certa attenzione anche a territori esterni all'area metropolitana di Parigi, quali la Boulogne di *Muriel o il tempo di un ritorno* (*Muriel ou le temps d'un retour*, Alain Resnais, 1963) e la Brest di *L'amour à la mer*.

Il volume di Schmid avverte l'opportunità di un ampliamento filmografico, che porta a un pregevole recupero dell'opera di Guy Gilles (e alla rapida menzione di film "minori" quali *Brigitte et Brigitte*, Luc Moullet, 1966): il perimetro rimane tuttavia sostanzialmente quello acquisito, con una focalizzazione sulle pellicole di cineasti quali Godard, Rohmer, Resnais o Marker. Anche Tweedie, malgrado il campo di intervento sia dichiaratamente il tessuto contestuale piuttosto che la prospettiva propriamente autoriale tipica della tradizione di studi sulla Nouvelle Vague, di fatto non travalica il canone filmografico consolidato, in cui si ritrovano i titoli "forti" di Godard, Varda, Resnais, Malle. Va menzionata però una scelta originale: quella di includere nell'analisi l'opera di Jacques Tati, che sarebbe – a parere dell'autore – l'unica a perpetuare alcune eredità della Nouvelle Vague nella configurazione della città⁸².

In relazione alle contraddizioni e ambiguità affioranti nel contatto della Nouvelle Vague con la contemporaneità architettonica e urbana, messe in luce dai lavori di Tweedie e Schmid e sulle quali a breve ci soffermeremo, di interesse sono risultate anche due pubblicazioni che prendono in esame in modo più diretto il rapporto del cinema francese con gli interventi urbanistici a Parigi. Tali pubblicazioni si concentrano infatti su motivi che avevano costituito due nuclei fondanti intorno ai quali si era organizzata la ricerca originaria: rispettivamente i *grands ensembles* e i cantieri. Si tratta della monografia di Camille Canteux *Filmer les grands ensembles* (2014)⁸³, sviluppo di alcuni contributi della stessa autrice già rilevanti nella concezione di questo lavoro, e del breve saggio di Marie Gaimard e Marguerite Vappereau *Parisian Building Sites (1945-1975): From Modernity to Abstraction*, all'interno del summenzionato volume del 2018 *Paris in the Cinema. Beyond the flâneur*⁸⁴. Nel primo caso, i film vengono esplorati quali fonti per una vasta indagine storica sui *grands ensembles*;

⁸² Si veda la nota 103.

⁸³ C. CANTEUX, *Filmer les grands ensembles*, Creaphis, Paris 2014.

⁸⁴ M. GAIMARD, M. VAPPEREAU *Parisian Building Sites (1945-1975): From Modernity to Abstraction*, in A. PHILLIPS, G. VINCENTEAU (a cura di), *Paris in the Cinema*, cit., pp. 230-241.

nel secondo si propone una snella panoramica sulla presenza del motivo del cantiere, elaborando un'interessante proposta di categorizzazione sulla quale torneremo nel capitolo dedicato. Rispetto al presente volume, entrambi i lavori citati considerano un più esteso spettro temporale, fra gli anni trenta e gli anni ottanta, e filmografico, includendo nel corpus oggetto di analisi il cinema popolare dell'epoca e, nel caso di Canteux, i programmi televisivi. Pur cercando sovente, si è detto, di collocare i film esaminati in un quadro più ampio (sia in senso diacronico, sia in relazione al coevo cinema popolare), il nostro studio si distingue tuttavia per un'esplicita focalizzazione da un lato sulla Nouvelle Vague del canone, sulle sue specificità estetiche e socio-culturali, dall'altro su film comunque situabili nel perimetro della generazione di esordienti. L'obiettivo primario rimane quello di raggiungere una migliore comprensione di queste opere, inscrivendole all'interno del contesto di appartenenza.

Il panorama che emerge nell'intreccio diretto o indiretto dei contributi indicati evidenzia un'epoca caratterizzata sia da un'intensa modernizzazione architettonica e urbanistica (Schmid), sia, soprattutto, da una transizione fra diverse concezioni della città (Tweedie): da un lato quella ereditata dal primo Novecento, fatta di strutture fisiche e corpi che le attraversano, e dall'altro quella che si andava gradualmente elaborando in quegli anni, «sotto la spinta dell'informatica e della teoria cibernetica», che portavano a guardarla quale una sorta di spazio "vuoto" attraversato dalla circolazione rapida di informazioni, beni e persone⁸⁵. A fronte di una vulgata sulla Parigi della Nouvelle Vague che tende a descriverla come una città amata, conosciuta, padroneggiabile, pur se foriera di continue sorprese e incontri, non mancano invece segni di inquietudine di fronte alle avvisaglie, e poi al pieno palesarsi, di una nuova fisionomia architettonica e urbanistica e, al contempo, di una nuova concezione dell'esperienza urbana, segni non limitati al solo, citatissimo, *Due o tre cose che so di lei*.

Contestando posizioni espresse da altri in precedenza⁸⁶ in merito a un "mancato" rapporto della Nouvelle Vague con la contemporaneità architettonica, a differenza del coevo cinema popolare, Schmid rivendica come sia proprio il dialogo con l'architettura, fra tutte le arti, a veicolare la critica della Nouvelle Vague nei confronti della «modernità funzionalista»,

⁸⁵ J. TWEEDIE, *The Age of New Waves*, cit., p. 84.

⁸⁶ Un riferimento esplicitato da Schmid è A. BRASSART, *Paris leur appartient. La capitale française vue par la Nouvelle Vague*, «Tausend Augen», novembre 2004, Hors Série 03, pp. 40-43 (cfr. M. SCHMID, *Intermedial Dialogues*, cit., p. 129).

pur riconoscendo una certa «fascinazione» verso il «nuovo linguaggio architettonico» espressa da alcuni film⁸⁷:

Per quanto sia vero che i film della Nouvelle Vague tendono a mettere in primo piano i pittoreschi quartieri storici di Parigi, le sfide poste dall'urbanistica moderna non furono ignorate né passate sotto silenzio dai loro registi. Al contrario, [...] l'architettura è al centro del confronto della Nouvelle Vague con la modernità, costringendola a ripensare nozioni canoniche di bellezza e impegnandola in un'estesa meditazione sulla relazione dell'ambiente costruito con la dimensione affettiva, la memoria e l'appartenenza. Inoltre [...] il confronto della Nouvelle Vague con le forme architettoniche della modernità spinse i registi a diventare particolarmente attenti alle superfici e ai volumi dell'ambiente costruito, aiutandoli a definire un linguaggio cinematografico che coglie la struttura [*fabric*] della vita moderna.⁸⁸

Nell'illustrare tale fascinazione verso le superfici delle nuove architetture e le luci della città, Schmid non disdegna il ricorso ad alcuni tópoi nella descrizione dell'esperienza moderna della metropoli (qui utilizzo il termine «moderna», a differenza di Schmid, in relazione al primo Novecento), in particolare alle teorie di Kracauer sulla rivelazione della modernità attraverso la superficie⁸⁹. Postula così, implicitamente, una sorta di continuità nello sguardo posato su uno spazio che pure, in quegli anni, si stava misurando con significativi mutamenti, con la proliferazione incontrollata delle luci e immagini pubblicitarie, con la diffusione degli oggetti di consumo, il prevalere della mobilità veloce grazie all'automobile. Più esplicitamente, Tweedie sottolinea la convivenza di differenti paradigmi urbani, ad esempio, in *Fino all'ultimo respiro* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), caratterizzato da un uso intensivo dell'automobile come mezzo di spostamento veloce ma, al contempo, da un prolungato arresto rappresentato dalla lunghissima sequenza nell'hotel. Oppure in *Cléo dalle 5 alle 7*, in cui la *quête* della protagonista, inizialmente immersa in un mondo “spettacolare” (in senso debordiano) fatto di immagini e di architetture smaterializzate (l'insistenza sui vetri e sui riflessi),

consiste nel collocarsi al di fuori della circolazione di immagini effimere e all'interno di una modernità che persiste. Come le sue controparti in *Hiroshima mon amour*, *Fino all'ultimo respiro*, e *Ascensore per il patibolo*, Cléo cammina attraverso la città al fine di affrontare l'artificialità che

⁸⁷ SCHMID, *Intermedial Dialogues*, cit., pp.133-134.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 152-159.

si infiltra nella realtà stessa, contaminandola, e riscoprire cosa rimane dopo la messa in scena del mondo.⁹⁰

Secondo Tweedie, i film della Nouvelle Vague posano su un contesto urbano invaso dagli oggetti di consumo e dalla pubblicità uno sguardo in qualche modo superato, elaborato in relazione a un'idea «moderna» di città, precedente alla «surmodernità» incipiente definita nei termini di Marc Augé⁹¹. Quello proposto dai giovani registi è prevalentemente un cinema della deambulazione, in cui il corpo umano assume un'importanza cruciale proprio quale elemento resistente a una concettualizzazione dello spazio come mera intersezione di flussi immateriali⁹²: le loro opere «dipingono la sopravvivenza di codici obsoleti e registrano la produzione quotidiana di vita urbana»⁹³. Tweedie si colloca così nella linea interpretativa, comune ai citati studi di Kristin Ross e Geneviève Sellier, che tende a discutere l'associazione giornalistica del cinema della Nouvelle Vague con la giovinezza e il rinnovamento, sottolineandone la lontananza dalle «effettive rivoluzioni nei rapporti di genere e nella politica coloniale che si presentavano nei film popolari, nella stampa in voga e negli spazi pubblici delle principali città francesi»⁹⁴.

Rispetto agli studi di Schmid e Tweedie, che giungono a conclusioni in parte affini sull'ambivalenza che segna l'incontro della Nouvelle Vague con «il nuovo» architettonico e urbano, il presente lavoro si caratterizza per due approcci metodologici introdotti nelle pagine precedenti, che incidono sugli approdi, parzialmente differenti, di cui si dirà. Da un lato, l'estensione del corpus filmografico preso in esame; dall'altro, la volontà di integrare le acquisizioni degli studi che hanno analizzato la Nouvelle Vague in relazione alla nascita nel cinema di un «campo di produzione pura», come quelli di Esquenazi, Mary o Steinlein, esplorando logiche che hanno fortemente influenzato la configurazione della città nei film considerati, e che invitano inoltre a individuare una scansione temporale assente nei lavori di Tweedie e Schmid.

Innanzitutto, l'ampliamento filmografico consente ovviamente di verificare, in termini assoluti, una più estesa presenza di segni da un lato delle novità architettoniche e urbanistiche, e dall'altro di nuove visioni dell'esperienza urbana, rispetto alle sole pellicole dei cineasti del canone;

⁹⁰ J. TWEEDIE, *The Age of New Waves*, cit., p. 128.

⁹¹ Il riferimento a Augé è esplicito in *Ibid.*, p. 16.

⁹² *Ibid.*, p. 86.

⁹³ *Ibid.*, p. 97.

⁹⁴ *Ibid.*, p.48.

non porta, tuttavia, a riscontrare una sostanziale differenza in termini percentuali. In altre parole, nel vasto corpus analizzato di film degli esordienti, resta prevalente l'immagine consolidata di una Parigi "classica", del suo centro storico e dei suoi monumenti iconici, che essa sia guardata con gli occhi del cinema tradizionale o mirando all'«autenticità» – di cui si parlerà nel primo capitolo – ricercata dai *jeunes turcs*.

In secondo luogo, la maggiore focalizzazione sull'influenza del contesto di produzione e ricezione delle opere induce a intraprendere talvolta differenti percorsi di lettura, e anche a storicizzare alcuni mutamenti intercorsi nel periodo preso in esame, che sia Tweedie, sia Schmid leggono come un tutt'uno. O almeno, la precisazione è d'obbligo, a farlo per specifici autori quali Godard o Truffaut, nei cui film si intravedono solo da un certo punto in poi i riflessi dell'intensificazione del dibattito sulla società dei consumi. Se nel caso di Schmid la mancata definizione di una prospettiva temporale è dovuta all'approccio adottato, squisitamente estetico, il lavoro di Tweedie, più sensibile allo scenario socio-culturale, individua una cesura netta solo nel 1967, interpretando il finale di *Due o tre cose che so di lei* (in cui una serie di prodotti per la pulizia della casa vengono disposti come *grands ensembles* su un anonimo prato) quale emblema dell'«esaurimento dell'iniziale progetto documentario della Nouvelle Vague» e della «migra[zione] verso spazi che possono essere documentati ovunque e quindi necessitano a malapena di essere filmati del tutto»⁹⁵.

La fine del cinema della Nouvelle Vague e del suo particolare modo di configurare la città coincide dunque per lo studioso con il trionfo della debordiana società dello spettacolo, marcando una soluzione di continuità laddove invece Esquenazi identifica il culmine di un percorso graduale intrapreso dall'«attore sociale», oltre che dall'autore, Godard. La traiettoria, non priva di oscillazioni, muoverebbe progressivamente dalla sintonia di *Fino all'ultimo respiro* con le aspirazioni, gli stili di vita, i modelli, le passioni di una vasta platea di giovani spettatori e spettatrici, verso l'indifferenza nei confronti del pubblico, e la volontà di far sentire il proprio punto di vista critico e distaccato sulla società filmata, che caratterizza *Una donna sposata* (*Une femme mariée*, 1964), *Il maschio e la femmina* (*Masculin féminin*, 1966) e *Due o tre cose che so di lei*. Volontà che è già anticipata, per alcuni aspetti, dai sogni di evasione di *Il bandito delle undici* e dal "divorzio" con Hollywood consumato ai tempi di *Il disprezzo*⁹⁶.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁶ J.P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, cit.

Nel presente volume, la configurazione della città in alcune pellicole viene interpretata anche alla luce di questa lettura dell'opera di Godard, estendendo le considerazioni di Esquenazi sull'influsso del dibattito sulla società dei consumi (che coinvolgeva ampiamente gli interventi urbanistici) anche ad altri registi e registe. Tutto ciò pur nella valutazione delle specificità dei percorsi autoriali, dei diversi background dei cineasti, delle condizioni di produzione dei singoli lavori: in forme più o meno esplicite, come si vedrà, l'effetto del dibattito finisce per investire tanto, all'inizio del decennio, i film "impegnati" di Robert Menegoz (*La millième fenêtre*) o di Chris Marker e Pierre Lhomme (*Le joli mai*, 1962), quanto, con il passare degli anni, titoli di registi meno militanti, come *Fahrenheit 451* di François Truffaut o la commedia di Pierre Étaix *Tant qu'on a la santé*, entrambi usciti nel 1966.

Il ricorso a prospettive di sociologia del cinema, come quelle delineate dai già ricordati Philippe Mary e Almut Steinlein, consente inoltre di ipotizzare possibili ragioni per comprendere la rarità dei contatti della Nouvelle Vague con l'architettura e l'urbanistica a lei contemporanee: la prevalenza di una determinata iconografia dei quartieri storici (su cui ci soffermeremo nel primo capitolo) verrà motivata anche con la volontà dei giovani autori di non "rompere" con il passato tout-court ma, al contrario, di vantare uno specifico capitale simbolico, precise eredità culturali che proprio a quella "vecchia" Parigi si riferiscono. E ancora, considerazioni relative alle tattiche di posizionamento dei *jeunes turcs* nel campo sociale del cinema francese interverranno a fornire strumenti di lettura, che integrano quelli estetici, rispetto all'ideazione e alla perpetuazione di modi di configurare lo spazio urbano basati sull'appropriazione cognitiva, e affettiva, di una Parigi perimetrata e familiare da parte di personaggi spesso investiti di valenze autobiografiche.

All'interno di questo volume emergerà come l'incontro con gli interventi urbanistici venga, in alcune occasioni, esplicitamente affrontato dal cinema della Nouvelle Vague (tanto limitandosi a quella "canonica" quanto estendendo lo sguardo al più folto gruppo di esordienti) sul piano iconografico e, talvolta, narrativo. È il caso, ad esempio, del più volte citato *Place de l'Étoile* di Rohmer, o di *Gare du Nord* di Rouch, entrambi episodi di un film-manifesto (o film-testamento) della Nouvelle Vague quale *Paris vu par...*; oppure, di opere di Douchet, Moullet, Varda. Il "nuovo" viene a volte condannato senza speranza, altre volte invece si sostiene la necessità di un compromesso, come nella peculiare pedagogia dell'adattamento elaborata da Rohmer. Il rifiuto radicale può assumere le forme nostalgiche

del compianto e di una generica deplorazione nei confronti della contemporaneità tout-court (*La proie pour l'ombre*, Alexandre Astruc, 1961), oppure può inserirsi in un discorso politico strutturato, come quello di Godard, o di Marker e Lhomme in *Le joli mai*. In questi ultimi due esempi (si pensi solo, in *Le joli mai*, ai diversi usi della macchina da presa nella sequenza dei *grands ensembles* rispetto a quella immediatamente precedente girata in rue Mouffetard), l'impatto con il "nuovo" determina le forme del linguaggio filmico, giungendo per Godard a costruire un rapporto tra istanza narrante, personaggi e spazio urbano totalmente differente rispetto a quello istituito dall'autore nelle pellicole precedenti.

Ad ogni modo, quello che certo non si riscontra, se non in rarissimi casi⁹⁷, sono i tratti di un'adesione entusiastica che ci si sarebbe potuti aspettare dalla produzione della *jeunesse*, considerando che all'epoca gli interventi urbanistici e architettonici partecipavano della medesima retorica del «rinnovamento» diffusa in tutti i settori della vita politica, sociale e culturale francese, che la stessa Nouvelle Vague aveva cavalcato per affermarsi sul "vecchio" cinema⁹⁸. I lavori degli esordienti, ritenuti inizialmente portavoce dei valori e delle esigenze della nuova generazione, non si differenziavano in fondo, nei loro rari incontri con i rinnovamenti urbanistici sul suolo parigino, dall'atteggiamento di condanna adottato dal contemporaneo *cinéma de papa* con protagonista Jean Gabin (testimonial per eccellenza, in questi anni, della "vecchia generazione"). E da quasi tutta la produzione cinematografica di finzione dei Trente Glorieuses (1945-1975) che, quando mostrava i "lavori in corso", li associava alla speculazione urbana, allo sfruttamento dei lavoratori, ai disagi arrecati agli abitanti, spingendo a ipotizzare l'esistenza di una diffusa attitudine conservatrice, aprioristicamente protettiva nei confronti dell'identità di Parigi e del suo patrimonio storico⁹⁹. Una condanna condivisa, ovviamente, anche da molti intellettuali che, al pari di quel cinema, lanciavano i propri strali – dalla carta stampata, dalla trattatistica specializzata, o dalle opere di narrativa – contro non solo gli interventi urbanistici ma anche i costumi, le abitudini, le passioni delle nuove generazioni.

I pochi film della Nouvelle Vague che si interessavano alle novità urbanistiche (e forse, per altra via, anche quelli che se ne disinteressavano

⁹⁷ Quali il cortometraggio di Pierre Kast *Le Corbusier, l'architecte du bonheur* (1956), su cui si veda il box nel paragrafo 2.3.1.

⁹⁸ Si veda R.I. JOBS, *Riding the New Wave. Youth and Rejuvenation of France after the Second World War*, Stanford University Press, Stanford(CA) 2007.

⁹⁹ M. GAIMARD, M. VAPPÉREAU, *Parisian Building Sites (1945-1975)*, cit., p. 239.

del tutto) tradivano così una sordità nei confronti dei bisogni espressi da quella *jeunesse* che, ad esempio, nei vituperati *grands ensembles* vedeva la possibilità di abitare alloggi più spaziosi e, soprattutto, indipendenti rispetto alla famiglia di origine, come sembrano testimoniare numerose inchieste dell'epoca¹⁰⁰; e non solo nel caso di Godard, per il quale quella stessa *jeunesse* era divenuta oggetto di un'impetosa analisi entomologica. Le conclusioni qui raggiunte potrebbero essere accostate per alcuni aspetti alle ricordate riflessioni di Ross, Sellier e Tweedie che, al di là dei differenti punti di vista adottati, concordano in un generico ripensamento della capacità, o volontà, dei film della Nouvelle Vague di farsi interpreti della generazione con cui essa era stata sempre – a cominciare dal suo stesso nome¹⁰¹ – identificata.

La struttura del volume e la definizione del corpus

Il primo capitolo descriverà alcune opzioni iconografiche, narrative, tecnico-stilistiche individuate come ricorrenti nelle pellicole della Nouvelle Vague in rapporto alla loro configurazione dello spazio urbano parigino. In un'analisi comprensiva dei contesti di produzione e ricezione dei film, tali opzioni verranno organizzate intorno a quattro grandi nuclei: la definizione di una Parigi riconoscibile; l'enfasi posta sulla dimensione soggettiva del rapporto con la città; l'ideazione di strategie di «autenticazione referenziale»¹⁰²; la predilezione per gli attraversamenti in movimento. Si privilegerà una prospettiva trasversale ai singoli percorsi registici, proponendo panoramiche a volo d'uccello intervallate da schede di approfondimento su opere ritenute emblematiche, preferendo, come già anticipato, quelle non appartenenti al canone ma realizzate da esordienti che fonti dell'epoca associavano all'"onda". Si citeranno talvolta pellicole successive alla stagione della Nouvelle Vague propriamente detta, per verificare in specifici corpus autoriali la permanenza nel tempo di alcune caratteristiche; nelle sezioni successive, invece, coerentemente al taglio adottato, non si travalicherà quasi mai il perimetro del periodo storico preso in esame.

¹⁰⁰ Si veda per una trattazione esaustiva di questi aspetti il capitolo 4.

¹⁰¹ Derivante, com'è noto, dalla celebre inchiesta di Françoise Giroud sulla *jeunesse* francese, originariamente pubblicata su «L'Express» nel 1957 (F. GIROUD, *La Nouvelle Vague, portraits de la "jeunesse"*, Gallimard, Paris 1958).

¹⁰² A. STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique*, cit.

Nel secondo capitolo per prima cosa si illustreranno nel dettaglio entità e ubicazione delle trasformazioni occorse negli anni cinquanta e sessanta nell'area metropolitana di Parigi. Si introdurranno quindi alcuni argomenti del dibattito culturale dell'epoca sulla città, sulle modifiche urbanistiche e sull'affermarsi della «società dei consumi», ricordando anche l'attenzione di registi e correnti cinematografiche (quali il *cinéma-vérité*) nei confronti di istanze socio-antropologiche. In questa sezione, un approfondimento sarà dedicato al pensiero dei Situazionisti, non solo per la specifica pertinenza delle loro prese di posizione ma anche per le relazioni intrecciate con il campo cinematografico, dalla produzione filmica debordiana agli strali lanciati all'indirizzo della Nouvelle Vague e soprattutto di Godard. Si abbandoneranno poi i lidi dell'avanguardia per tornare al cinema della Nouvelle Vague e, più in generale, di un'ampia «Génération 60», rimarcando tratti iconografici, tematici, narrativi, tecnico-stilistici, differenti rispetto a quelli illustrati nella prima parte, seppur compresenti in pellicole fra loro contemporanee o, talvolta, all'interno di una medesima. Si evidenzierà ad esempio il travalicamento, a livello iconografico, della scala del "quartiere" in favore di quella metropolitana (che vede anche l'apparire sempre più frequente di nonluoghi), e la denuncia esplicita, in alcuni film, della museificazione del centro storico. In taluni casi, la composizione della città sembra rispondere alla volontà di cogliere con sguardo da entomologo le metamorfosi della vita urbana, e tale disposizione sembra ripercuotersi non solo sul piano tematico, ma anche su quello formale, secondo modalità che verranno tratteggiate. È esplicita la tematizzazione delle difficoltà della vita nella metropoli, nonché della dimensione di alienazione e delle pratiche consumistiche che si ritiene la caratterizzino; talvolta, questa concezione dello spazio (anche sociale) urbano arriva a influire sullo statuto del personaggio, o su scelte di inquadratura, montaggio, sonore che differiscono palesemente rispetto a quelle presentate nel capitolo precedente. Gli interventi urbanistici affioreranno a tratti, ma non costituiranno il focus principale, in una sezione del volume che mira a riflettere più in generale su una diversa concezione della città. Anche in tale sezione si tenderà a delineare un quadro ampio, proponendo qualche scheda di approfondimento su particolari pellicole, sequenze o luoghi (l'aeroporto di Orly, i *passages*), prediligendo ove possibile, secondo i criteri già illustrati, l'introduzione di titoli e cineasti poco conosciuti.

I tre capitoli conclusivi saranno invece interamente strutturati sull'analisi di singole opere filmiche, selezionate per condurre tre approfon-

dimenti specifici che facciano entrare nel vivo di un rapporto diretto fra cinema e rinnovamenti urbanistici. Innanzitutto, in termini tematici e iconografici: nel terzo e nel quarto capitolo si indagherà infatti la presenza di due spazi emblematici. Il primo è il cantiere, che al di là di fugaci apparizioni assume in singoli racconti una vera e propria funzione narrativa, nonché un'importante valenza simbolica legata alla dimensione temporale, figura paradigmatica di un'interrogazione sulla perdita di protocolli stabili di lettura della realtà e al contempo portatrice di ansie e incertezze sul futuro. Il secondo sono i *grands ensembles*, i già citati complessi di edifici residenziali, scelti in quanto principale obiettivo polemico dai detrattori degli interventi sul tessuto metropolitano, in grado di veicolare un nuovo interesse mediatico e cinematografico nei riguardi della *banlieue* (la cui onda lunga arriva sino al cinema dei nostri giorni). Il capitolo finale sarà invece consacrato all'atteggiamento "apocalittico" che traspare in alcuni film i quali, postulando il legame tra modifiche urbanistiche e affermazione di una nuova società, leggono nelle trasformazioni in corso i segni della traumatica e irreversibile fine di un mondo, talvolta descritta come in procinto di avvenire, talvolta come già sopraggiunta. Si è scelto di chiudere il lavoro con un'opera non direttamente appartenente alla Nouvelle Vague¹⁰³ ma imprescindibile per gli argomenti trattati: lo straordinario *Playtime* (1967) di Jacques Tati.

Sofferamoci ora sull'esposizione di quelli che sono stati i criteri di definizione del corpus filmografico e le fonti utilizzate.

L'ampiezza del ventaglio di pellicole, imposta dalla prospettiva adottata, è funzionale a evidenziare, nelle relazioni, talvolta irriverenti, proposte, aspetti di un panorama comune spesso sommerso dall'oblio. Non ci si è limitati ai *jeunes turcs* dei «Cahiers du cinéma», né alla cosiddetta Rive Gauche, ma si è esteso il campo a riconosciuti e apprezzati precursori, da Alexandre Astruc a Jean Rouch, ai figli della Nouvelle Vague come Jean Eustache, 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

¹⁰³ Come già ricordato, anche James Tweedie nel suo studio dedicato alla Nouvelle Vague sceglie di includere un'analisi del lavoro di Tati, arrivando a definire *Playtime* – a differenza dei film dello stesso Godard, ormai unicamente focalizzati sulla dissezione critica del mondo messo in scena – come «uno degli ultimi retaggi di un'estetica e un'etica della Nouvelle Vague basati sui principi della *mise-en-scène* e sull'esplorazione di corpi nello spazio». J.TWEEDIE, *The Age of New Waves*, cit., p. 136.

anche dei primissimi tentativi “autoriali” di registi poi divenuti famosi nel cinema commerciale, da Robert Enrico a Pierre Granier-Deferre. 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 i cui tratti testimoniano la capillare propagazione di una certa “aria del tempo” nei modi di configurare la città: da cineasti oggi noti e apprezzati come Maurice Pialat, ad altri un po’ dimenticati quali Guy Gilles, vicino al modello di Demy, o ancora Paul Carpita con il suo sogno di creare un cinema marsigliese.

Per la costruzione del corpus sono state utilizzate innanzitutto fonti d’epoca: in primis, la lista di esordienti pubblicata sui «Cahiers» nel dicembre 1962, che include anche film che non dimostrano 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 e Jean Curtelin (1962), Jacques Siclier (1961), Raymond Durgnat (1963), l’inchiesta a cura del gruppo di ricerca di Edgar Morin (1961), lo speciale di «Cinéma 58» dal titolo *40 moins de 40* (1958) e quello di «Positif» dal titolo *Feu sur le cinéma français!* (1962)¹⁰⁴. Sono stati inoltre considerati, per la selezione dei registi, altri fattori quali la presenza al convegno di La Napoule (contemporaneo al Festival di Cannes del 1959)¹⁰⁵, 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...*), o a progetti collettivi di varia natura¹⁰⁶. Ci si è serviti, infine, anche di testi più recenti, tra cui il già citato numero di «CinémAction» del 2002¹⁰⁷, intenzionati a far riemergere alcuni nomi dal rimosso di quell’“onda” che accorpò pellicole fra loro agli antipodi. Si sono operate inclusioni ed esclusioni non dettate da giudizi di valore, bensì dalla sintomaticità di taluni film piuttosto che di altri in relazione alla diffusione di determinati temi e forme: l’accosta-

¹⁰⁴ Per il dettaglio dei riferimenti, si rimanda alla bibliografia posta a conclusione del volume.

¹⁰⁵ Su cui si veda ad es. M.MARIE, *La Nouvelle Vague*, cit., pp. 19-21.

¹⁰⁶ Sui quali si veda ad esempio F. THOMAS, *Les courts métrages des Cahiers du Cinéma: seize variations sur l’amateurisme*, in D. BLUHER, F. 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.

¹⁰⁷ Un utile strumento è stata anche la tabella di nomi pubblicata in C. CAPDENAT, *Les enfants terribles de la Nouvelle Vague*, «Vingtième Siècle. Revue d’histoire», aprile-giugno 1989, 22, pp. 45-51.

mento con pellicole poco note consente, ovviamente, di offrire ulteriori elementi rispetto al contesto di produzione e di ricezione delle opere del canone, destinate a ricevere o elargire temi, motivi, opzioni narrative o stilistiche. In merito ai registi meno conosciuti, almeno in Italia, si sono sempre segnalate una o più fonti che li indichino in relazione alla Nouvelle Vague, e in quali termini viene definito tale rapporto. A partire dal secondo capitolo si sono menzionati anche film privi di relazioni dirette con la Nouvelle Vague, incluse opere dalla vocazione francamente commerciale, ove ritenuti utili, ad esempio, a illustrare la costruzione dell'iconografia dei *grands ensembles*; la definizione del corpus è stata compiuta in questo caso sulla base di fonti aggiuntive, sia enciclopediche sia specifiche in relazione all'argomento¹⁰⁸. Particolarmente preziosa per la scoperta di cineasti e percorsi meno noti si è rivelata la consultazione della banca dati on-line del Forum des Images¹⁰⁹.

Dal punto di vista temporale si sono stabiliti criteri relativamente flessibili: si è preso in esame un periodo che va dalla metà degli anni cinquanta, con la realizzazione di *La Pointe Courte* (Agnès Varda, 1956) – che alcuni interventi critici degli ultimi anni invitano a pensare come lungometraggio di origine della Nouvelle Vague, detronizzando Chabrol e Truffaut¹¹⁰ – e dei primi cortometraggi del gruppo dei «Cahiers», sino a un termine individuabile nel 1968. La “fine” della Nouvelle Vague, com'è noto, viene variamente stabilita intorno al 1963, con lo sfumare del *boom* di esordi e l'accumularsi di insuccessi commerciali, oppure – nell'opinione di Douchet – in corrispondenza del film «testamento» *Paris vu par...* (1965), peraltro assai rilevante per la nostra ricerca. Gli

¹⁰⁸ Ad esempio le enciclopedie del cinema francese a cura di Maurice Bessy e Raymond Chirat; le banche dati on-line degli Archives Françaises du Film e della Cinémathèque Française; i testi dedicati alla rappresentazione della *banlieue* in generale o dei *grands ensembles* nel cinema e nella televisione. Si rimanda alla bibliografia e alla sitografia per una lista dettagliata.

¹⁰⁹ La collezione di film digitalizzati visionabili presso il Forum des Images consiste attualmente in circa 8.000 titoli, una parte dei quali specificamente legati alla memoria cinematografica di Parigi. Viene inoltre messa a disposizione una banca dati inclusiva di percorsi filmografici tematici e testi di approfondimento, consultabile al link: https://collections.forumdesimages.fr/?_ga=2.4731699.1834238018.1648580788-2087117762.1647424594.

¹¹⁰ V.R. SCHWARTZ, *Who Killed Brigitte Bardot?*, cit. Va ricordato come Schwartz stessa operi un'opportuna distinzione in relazione alla definizione di Nouvelle Vague che si intende adottare: sposando un approccio estetico è infatti auspicabile una rivalutazione del ruolo di *La Pointe Courte*, di converso sul piano socio-culturale rimane appropriato collocare l'anno di inizio della Nouvelle Vague nel 1959 con i successi riscossi al Festival di Cannes.

studi recenti prediligono il 1968 che, da un lato, vede per l'ultima volta i cineasti riuniti in una battaglia comune (la difesa di Henri Langlois, rimosso dall'incarico alla Cinémathèque), dall'altro segna il definitivo ingresso di un'agenda politica che divide in modo ancor più evidente il "movimento"¹¹¹. Il nostro percorso induce a preferire quest'ultima data come termine *ad quem*, sia perché ciò consente di toccare due film cruciali quali *Due o tre cose che so di lei* e *Playtime*, entrambi distribuiti nel 1967, sia in considerazione delle ripercussioni del '68 sul regista la cui produzione ha costituito un punto di riferimento costante nella redazione di questo studio: ovviamente, Jean-Luc Godard.

La rosa di pellicole rapidamente nominate, o analizzate nel dettaglio, è stata selezionata dopo una vasta ricognizione condotta presso archivi e mediateche di Parigi¹¹², che non può, ad ogni modo, ambire all'eshaustività, essendo relativa alla produzione di oltre centocinquanta autori, in parte indisponibile alla consultazione. In base tanto alla reperibilità delle opere, quanto alla loro rilevanza rispetto alle tematiche trattate, si sono considerati gli esordi e/o i film successivi dei cineasti della «Vague» intesa in senso lato, a partire dalle fonti utilizzate, come fenomeno generazionale. Un esteso lavoro di scrematura ha consentito di escludere sia narrazioni non ambientate a Parigi (a cui si è talvolta, comunque, fatto riferimento se ritenute particolarmente utili a condurre riflessioni generali), sia lavori nei quali la dimensione urbana è stata reputata rivestire scarsa rilevanza.

La selezione risponde a specifiche scelte e ambiti di interesse: siamo consapevoli che altri tasselli, frutto di ulteriori ricognizioni filmografiche, potrebbero essere inseriti a integrare il quadro. Si è cercato ove possibile, lo si è detto, di menzionare pellicole poco note, con minore preoccupazione nei confronti di quelle del canone. A rischio, certo, di esclusioni significative come ad esempio quella di *Toute la mémoire du monde* di Alain Resnais (1956) o di alcune tappe della produzione di Georges Franju talvolta accostate alla Nouvelle Vague¹¹³. Si sono privilegiati, nell'opera

¹¹¹ G. VINCEDEAU, *Introduction*, cit.

¹¹² Gli Archives Françaises du Film, il Forum des Images, la Bibliothèque Nationale Française, la Bibliothèque du Film.

¹¹³ Franju veniva sovente incluso negli elenchi degli esordienti, ad esempio nella lista apparsa in «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, p. 68, o in R. DURGNAT, *Nouvelle Vague: the first decade*, Motion, Loughton 1963, p. 26 e sgg. Al di là della citazione nell'analisi di *Bande à part* (1964) di Godard, si è deciso di tralasciare l'opera del regista a causa della sua costante ricerca di de-realizzare i luoghi o dotarli di una dimensione simbolica. Oltre ai 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,

degli *auteurs*, i cortometraggi e gli episodi dei film a sketch, sia perché meno conosciuti ma talvolta emblematici per gli argomenti affrontati, sia per il desiderio di valorizzare l'attività di ricerca dell'Università di Rennes, che si è impegnata nella riscoperta e nell'analisi di un terreno vasto e affascinante¹¹⁴.

il suggestivo cortometraggio di finzione *La première nuit* (1958). Il cineasta vi trasfigura oniricamente, complice la fotografia di Eugen Schüfftan, la stazione della metropolitana in cui si trova imprigionato, di notte, il giovane protagonista: il film è di raffinata bellezza, ma le scelte formali risultano lontane dalle opzioni privilegiate dalla Nouvelle Vague, definite nel primo capitolo.

¹¹⁴ Si vedano D. BLUHER, F. THOMAS (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968*, cit.; A. FIANI, R. HAMERY (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2). Documentaire, fiction: allers-retours*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2008; D. BLUHER, P. PILARD (a cura di), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009.

1. Parigi ci appartiene!

Gli studi dedicati alla configurazione di Parigi sul grande schermo sono inclini a individuare nella Nouvelle Vague una cesura significativa nel modo in cui il cinema francese si rapporta alla città. Le innovazioni di carattere tecnico che permettono le riprese al di fuori degli *studios* conducono, secondo un'opinione diffusa, 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 una commistione fra traccia finzionale e materiali di carattere documentario. Dopo aver stabilito questa premessa comune, la tendenza è spesso quella di focalizzare l'attenzione sui differenti universi autoriali¹.

L'intenzione di questo primo capitolo è quella di individuare e analizzare alcuni tratti comuni nella definizione dello spazio urbano nella produzione della Nouvelle Vague, integrando alle chiavi di lettura estetiche gli strumenti interpretativi forniti dai contributi in prospettiva socio-culturale menzionati nell'introduzione.

¹ Cfr. ad esempio J. DOUCHET, G. NADEAU (a cura di), *Paris cinéma*, cit., o N.T.BINH, *Paris au cinéma. La vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Parigramme, Paris 2005. Il recente lavoro collettaneo *Paris in the Cinema. Beyond the Flâneur* non è organizzato secondo una progressione cronologica e dunque non dedica una sezione specifica alla Nouvelle Vague, i cui film sono comunque oggetto di numerosi contributi (in merito ai quali si rinvia all'introduzione del presente volume): A. PHILLIPS, G. VINCEDEAU (a cura di), *Paris in the Cinema*, cit.

Si considererà innanzitutto la Nouvelle Vague “canonica”, intendendo con questo termine il gruppo dei «Cahiers», la Rive Gauche, i registi abitualmente considerati “compagni di strada” quali Jacques Rozier o Louis Malle, aggiungendo anche precursori a diverso titolo (Alexandre Astruc e Roger Leenhardt, ad esempio) o eredi riconosciuti (quali Jean Eustache). A tali film e autori si affiancheranno le creazioni di cineasti che esordiscono in questi anni beneficiando dell’“onda” di esordi², alla quale vengono associati da più fonti dell’epoca. Spesso dimenticati o divenuti famosi nell’ambito del cinema commerciale, registi quali Michel Drach e Pierre Granier-Deferre nelle primissime prove mostrano di condividere opzioni tematiche e formali del cinema dei *jeunes turcs*. I loro lavori, semiconosciuti in Italia e spesso anche in Francia, testimoniano in alcuni casi la propagazione di un certo sguardo sulla città, attento da un lato a coglierne la verità documentaria, dall’altro a esprimere un rapporto profondamente soggettivo con lo spazio urbano (si includerà in tal senso qualche proposta paradigmatica nata al di fuori del territorio parigino, in particolare nella Marsiglia di Paul Carpita). Non si trascureranno comunque le filmografie dei cineasti e cineaste più noti, privilegiando opere meno frequentate quali i cortometraggi, le sceneggiature non realizzate, i lavori televisivi.

1.1. Una Parigi riconoscibile, tra monumenti ed eredità culturali

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 consiste nell’esibizione di monumenti o, più in generale, luoghi noti ai frequentatori abituali di Parigi (parchi, piazze, incroci, caffè, edifici universitari, e così via); si osserverà tuttavia come essi vengano composti in forme diverse rispetto alle immagini-cliché di molto cinema precedente.

La seconda riguarda invece la restrizione di scala dello spazio considerato, spesso concentrato in un unico quartiere. Non si tratta di una novità della Nouvelle Vague, ma di una tradizione consolidata del cinema di ambientazione parigina che si può far risalire a René Clair³ e permea tanto le pellicole popolari quanto quelle di avanguardia: dalla

² In merito alla quale si veda l’introduzione.

³ Cfr. K. FEIGELSON, *La ville hybride. Paris réinventée (1930-2000)*, in L. CRETON, K. FEIGELSON (a cura di), *Villes cinématographiques. Ciné-lieux*, «Théorème», 2007, 10, pp. 105-110.

Montmartre dei film sui *cabarets* alla Saint-Germain-des-Prés lettrista, passando per i differenti quartieri parigini ritratti da Jacques Becker nel corso di tutta la propria carriera⁴. Certo, quello di *Sotto i tetti di Parigi* (*Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930) è un quartiere immaginario creato in studio da Lazare Meerson, che ricorda Montmartre o Belleville; e proprio il carattere populista, pittoresco, talvolta artificiosamente poetico di una certa rappresentazione di Parigi era uno dei bersagli critici dei futuri cineasti della Nouvelle Vague. La scala del quartiere rimane, tuttavia, quella privilegiata: dal Quartiere Latino di *I cugini* (*Les cousins*, Claude Chabrol, 1959) o *La carriera di Suzanne* (*La carrière de Suzanne*, Éric Rohmer, girato nel 1963) al Carrefour Villiers di *La fornaia di Monceau* (*La boulangère de Monceau*, Éric Rohmer, 1962), da Clichy-Pigalle in *I quattrocento colpi* (*Les quatre-cents coups*, François Truffaut, 1959) o *Les mauvaises fréquentations* (Jean Eustache, 1964) a Saint-Germain-des-Prés in *Il segno del leone* (*Le signe du lion*, Éric Rohmer, girato nel 1959), *Les mauvaises rencontres* (Alexandre Astruc, 1955) o *Fuoco fatuo* (*Le feu follet*, Louis Malle, 1963), da Porte-Saint-Denis in *La donna è donna* (*Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard, 1961) al XVI° arrondissement nel secondo episodio di *Le bel âge* (Pierre Kast, 1960) o in *Les amants* (Louis Malle, 1958). Si pensi anche alla struttura di *Nadja à Paris* (1964), documentario rohmeriano che adotta una partizione per quartieri a fini illustrativi.

Si potrebbe parlare, a proposito di tale suddivisione di Parigi 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 coincidano⁵. Ai quartieri viene tendenzialmente associata una connotazione sociale (il XVI° arrondissement alto-borghese, il Quartiere Latino studentesco, la Saint-Germain popolata da artisti e da intellettuali, e così via), e spesso si sviluppa un senso di appartenenza che può anche originare una sorta di confine psicologico. Emblematico è il primo cortometraggio di Jean Eustache, *Les mauvaises fréquentations*: i protagonisti progettano 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. Alain Bergala afferma che Eustache, arrivato da poco da Narbonne (nella

⁴ 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).

⁵ É. HAZAN, *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Seuil, Paris 2002, pp. 11-24.

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 quartiere⁶. Tale osservazione di carattere biografico si può estendere a diversi cineasti e cineaste della Nouvelle Vague (con poche eccezioni tra cui Truffaut)⁷; afferma ad esempio Jacques Rivette,

[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 città⁸.

Tale riflessione biografica andrà evidentemente subordinata alla considerazione di un'eredità cinematografica, letteraria e saggistica abituata a pensare la città per quartieri. Nel suo libro dedicato ai «percorsi parigini», Jean El Gammal sostiene che anche i visitatori cercano a Parigi, più che una metropoli, un paradossale «*villageois*», una dimensione che sopravvive grazie alla «folklorizzazione» dei quartieri stessi⁹.

La scomposizione di Parigi in piccoli *villages* determina la struttura stessa di *Paris vu par...*, spesso definito il «manifesto», o il «testamento», della Nouvelle Vague¹⁰. Vi parteciparono due alfieri del movimento 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, critico ai «Cahiers». Il progetto di Barbet Schroeder¹¹ nasceva con l'intento programmatico di riunire i cineasti di «una certa tendenza» (anche se Truffaut e Rivette non furono coinvolti per ragioni politiche interne ai

⁶ A. 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>).

⁷ Considerando solo il ristretto nucleo dei *jeunes turcs*: Chabrol e Godard nacquero entrambi a Parigi ma trascorsero parte dell'adolescenza rispettivamente a Sardent, nella Creuse, e in Svizzera; Rivette è originario di Rouen e Rohmer di Tulle.

⁸ G. DE PASCALE, *Jacques Rivette*, cit., p. 5.

⁹ J. EL GAMMAL, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, Publications de la Sorbonne, Paris 2001.

¹⁰ Ad esempio, in J. DOUCHET, G. NADEAU (a cura di), *Paris cinéma*, cit., p. 192. Una fonte interessante sulla genesi del film è l'intervista d'epoca a Barbet Schroeder contenuta negli extra del DVD di *Paris vu par...*, accanto 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. E. SIETY, *L'étoile et le losange: une étude de Paris vu par...*, in A. FIANT, R. HAMERY (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2)*, cit., pp. 119-134.

¹¹ Per una panoramica generale sull'attività di Schroeder come produttore e come regista cfr., ad esempio, *Les yeux grands ouverts. Entretien avec Barbet Schroeder*, in B. BENOLIEL, A. ROPERT (a cura di), «La lettre du cinéma», ottobre-dicembre 2003, 24, pp. 59-90.

«Cahiers»¹²), con precise coordinate non solo relative al soggetto, come nella maggior parte dei film a sketch, ma 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 percorsi produttivi fuori dagli schemi, che sfruttassero le possibilità economiche del 16 mm il cui impiego comportava, a suo avviso, specifiche conseguenze di carattere estetico¹³. Se il tentativo non ebbe poi seguito, Schroeder arrivò comunque, secondo Douchet, a creare l'ultima occasione perché si manifestasse uno spirito comune della Nouvelle Vague. A ciascun regista fu concessa la libertà di scegliersi un quartiere, e inventare un soggetto che potesse svolgersi "solo" in quel luogo. Il progetto verrà ripreso vent'anni dopo da cineasti e cineaste della generazione successiva¹⁴.

Seguendo la distinzione suggerita da Prosper Hillairet¹⁵, più che ad una «*Paris-traversée*», un attraversamento in movimento che tocca diversi luoghi parigini (caratteristico di numerosi film d'avanguardia), con la Nouvelle Vague ci troviamo di fronte a una «*Paris de ma fenêtre*», nello spirito dell'«uomo della folla» di Edgar Allan Poe: un punto di vista fisso su uno spazio che si offre quotidianamente allo sguardo. Hillairet cita in proposito, fra gli altri, due lavori di Agnès Varda, *L'Opéra-Mouffe* (1958), su cui si tornerà nel prossimo paragrafo, e il successivo *Daguerréotypes* (1978), che sollecitano riflessioni anche in prospettiva di genere. *Daguerréotypes*, in particolare, nasce dalle interviste ai negozianti di rue Daguerre, effettuate da Varda nel raggio consentito dalla lunghezza del simbolico «cordone ombelicale» che la lega alla propria abitazione, dove si trova il figlio neonato Mathieu¹⁶: una strategia decisamente originale di «viaggio in interni»¹⁷.

¹² Sul "colpo di mano" di Rivette, appoggiato fra gli altri da Truffaut, per diventare capo-redattore dei «Cahiers» al posto di Rohmer, cfr. G. DE VINCENTI, *Il cinema e i film. I Cahiers du cinéma 1951-1969*, Marsilio, Venezia 1980, pp. 170 e sgg.

¹³ E. SIETY, *L'étoile et le losange: une étude de Paris vu par...*, cit.

¹⁴ A *Paris vu par... 20 ans après* (1984) parteciparono Chantal Akerman, Bernard Dubois, Philippe Garrel, Frédéric Mitterrand, Vincent Nordon e Philippe Venault.

¹⁵ P. HILLAIRET, *Un homme court sur les Champs-Élysées. Petite nomenclature cinégraphique de Paris*, in P. HILLAIRET, C. LEBRAT, P. ROLLET (a cura di), *Paris vu par le cinéma d'avant-garde. 1923-1983*, Paris Experimental, Paris 1985, pp. 57-65.

¹⁶ Proprio per evitare di allontanarsi troppo da Mathieu, la regista decise di girare un documentario sul proprio quartiere, non allontanandosi mai più della lunghezza consentita dal cavo elettrico di 80 metri necessario per l'illuminazione degli ambienti, da lei stessa definito un «cordone ombelicale». Cfr. A. VARDA, *Varda par Agnès*, Cahiers du cinéma, Paris 1994, pp. 142-143.

¹⁷ Una teoria del «viaggio in interni» è formulata in G. BRUNO, *Atlante delle emozioni*,

L'immagine di una città, è noto, passa attraverso la definizione di contorni e divisioni¹⁸. Nel cinema della Nouvelle Vague i contorni operano attraverso la ricordata riduzione alla dimensione di quartiere oppure, più ampiamente, al centro storico, marcato dalla presenza dei monumenti: viste familiari, che producono un'illusione di dominio. Susan Hayward individua nelle inquadrature di monumenti in *I quattrocento colpi* e *Fino all'ultimo respiro* proprio una forma di feticizzazione di Parigi, volta a renderla "sicura" suddividendola in parti¹⁹.

Si possono inoltre menzionare le divisioni interne attraverso cui è tradizionalmente concepito il centro storico, ampiamente riproposte nei film di cui ci occupiamo: l'asse est/ovest in termini socio-economici, o quello fra Rive Droite e Rive Gauche in termini socio-politici. Come ricordato nell'introduzione, Myrto Konstantarakos, in apertura a un volume sul cinema europeo, vi rimarca la tendenza a costruire lo spazio basandosi su opposizioni, quali centro/periferia o est/ovest, che assumono una valenza altamente ideologica contribuendo a ri-mappare lo spazio urbano²⁰.

Un contorno nettamente definito è proprio quello che separa il centro storico dalle periferie: raramente il cinema della Nouvelle Vague fa incursioni in queste ultime, e quando accade le connota attraverso chiare opposizioni al centro, evidenziandone la distanza e la scarsità di attrattive. *Bande à part* (1964) di Godard, ad esempio, è costellato di lunghi tragitti che rimarcano la lontananza fra centro e periferia, descritti secondo la contrapposizione tradizionale fra città e campagna, ed evitando giudizi

cit. 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 Daguerrotypes*, «Cinéma 75», 1975, 204, pp. 39-53, citato in A. SMITH, *Agnès Varda*, Manchester University Press, Manchester-New York 1998, p. 72.

¹⁸ Il riferimento più immediato è quello a K. LYNCH, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 2006 (1a ed. Cambridge 1960). Cfr. anche Jean El Gammal che parla per Parigi di «contorni», «divisioni» e «prospettive»: J. EL GAMMAL, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, cit.

¹⁹ Hayward definisce il corpo di Parigi come «immaginato» al femminile almeno a partire dalla Rivoluzione del 1789, e studia le strategie di affermazione di un «sé» maschile nel cinema francese: cfr. S. HAYWARD, *The city as narrative: corporeal Paris in contemporary French cinema (1950s-1990s)*, in M. KONSTANTARAKOS (a cura di), *Spaces in European Cinema*, cit., p. 23-34. Si veda anche il capitolo dedicato a Parigi in E. WILSON, *The Sphinx in the City*, cit., pp. 47-64.

²⁰ M. KONSTANTARAKOS, *Introduction*, cit., pp. 1-7.

di valore a vantaggio dell'una o dell'altra²¹. In *Il segno del leone*, assai più impietoso, Pierre (Jess Hahn) torna a piedi da Nanterre, che definisce «una schifezza», nel momento in cui tocca uno dei punti più bassi del suo itinerario fisico e spirituale.

Infine, il contorno rimarcato in modo più netto è quello tra la capitale e il resto della Francia, anche attraverso la figura ricorrente del provinciale approdato a Parigi. Un motivo di derivazione letteraria, e un elemento di continuità rispetto al cinema francese della «qualità»²²: dato indicativo della permanenza di un'idea per alcuni aspetti tradizionale della città; «*Paris n'est pas une ville, c'est un état d'esprit*» ricorda la voce over di *À nous deux, Paris!* (Pierre Kast, 1953). All'eredità letteraria viene conferita una certa «attualità» dall'esodo rurale che caratterizzò la Francia degli anni cinquanta: secondo Edgar Morin, è proprio questo il momento in cui scompare davvero nel paese la cultura contadina in favore della cultura di massa urbana²³.

Il modello balzachiano, particolarmente presente tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta nella cultura «alta» così come in quella popolare²⁴, è spesso evocato dai film che ci interessano, talvolta sin dal titolo. *À nous deux, Paris!* si chiama infatti il citato documentario sull'arrivismo girato da Pierre Kast, e nello stesso modo Jacques Rivette avrebbe voluto intitolare il suo lungometraggio d'esordio *Paris nous appartient* (1958)²⁵. Balzac è sempre ricordato dalla critica – ma anche dagli

²¹ Si veda il paragrafo 4.5.

²² Nel quale questa figura ricorre in numerosissimi esempi. Si pensi solo ad alcuni film parigini di Julien Duvivier e ai loro provinciali, dall'arrivista Octave Mouret (Gérard Philippe) di *Pot-Bouille* (1957), tratto dal romanzo omonimo di Émile Zola, alla Denise (Brigitte Auber) di *Sotto il cielo di Parigi* (*Sous le ciel de Paris*, 1951), che nella capitale incontra un destino fatale.

²³ Altri studiosi collocano invece questo passaggio fra il 1870 e il 1914. L'indicazione del testo di Morin *Une commune en France: la métamorphose de Plozévet* (1967), contrapposto al saggio di Eugen Weber (*Peasants into Frenchmen*), è in K. Ross, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., pp. 91-94.

²⁴ *Ibid.*, pp. 1-2. Ross richiama, oltre al grande successo di *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.

²⁵ Nel 1958 cominciarono le riprese, ma il film uscì in sala solo nel 1961. La voce che, durante la lavorazione, Rivette avesse considerato l'ipotesi di modificare in questo modo il titolo, unitamente alla segnalazione della presenza come interprete principale dello stesso protagonista (Giani Esposito) di *Les mauvaises rencontres* di Astruc, la pellicola balzachiana per eccellenza, sono in R.F. LACK, *Paris nous appartient: Reading Without a Map*, «Australian Journal of French Studies», 2010, 47(2), pp. 136-137.

stessi autori – a proposito di *Les mauvaises rencontres* di Astruc e *I cugini* di Chabrol²⁶, nel quale *Illusioni perdute* è esplicitamente menzionato in rapporto alla figura di Charles (Gérard Blain), riconosciuto quale provinciale dal libraio a causa del suo interesse per il romanzo²⁷. Chabrol, è noto, ha esordito con un dittico (*Le beau Serge*, 1959, e *I cugini*) che declina 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 *Le beau Serge* che neppure la campagna, da altri disegnata quale luogo idilliaco, è ormai più vivibile²⁸.

Parlando dei timori nei confronti della città sedimentati nell'inconscio collettivo, Douchet evoca tra gli altri esempi *Paris nous appartient*, su cui a breve ci soffermeremo. Dal canto suo, anche Agnès Varda ammette di aver sovrapposto, in *Cléo dalle 5 alle 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962), l'ango-

²⁶ Ad esempio, Jacques Siclier instaura un legame tra questi due film sostenendo che una novità della Nouvelle Vague è l'influenza di Balzac che viene a sostituire quella di Zola, così forte nel cinema francese precedente: J. SICLIER, *Nouvelle Vague?*, cit., p. 54. Astruc stesso menziona *Illusioni perdute* a proposito di *Les mauvaises rencontres* in un'intervista citata in G. SELLIER, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, cit., p. 79, anche se in altre occasioni afferma che l'«*À nous deux, Paris*» è proprio l'aspetto che egli ama meno nel film: cfr. «Les Lettres françaises», 1959, 765, citato in R. BELLOUR, *Alexandre Astruc*, Seghers, Paris 1963, p. 105. *Les mauvaises rencontres* è tratto da un romanzo di Cécile Saint-Laurent, ma va ricordato che 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: A. ASTRUC, *Le montreur d'ombres. Mémoires*, Bartillat, Paris 1996, p. 114.

²⁷ Per un'analisi più complessa e stratificata del significato di questa citazione, anche in rapporto a *Le beau Serge* (1959), si veda 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.

²⁸ J. 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, risalente al 1987, in J. DOUCHET, G. NADEAU (a cura di), *Paris cinéma*, cit., p. 195. Nel film, ad ogni modo, più che all'impatto dell'ambiente urbano sulla vita del provinciale, il cineasta si interessa all'instaurarsi di un rapporto sadico fra i personaggi. 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 di Chabrol di trasmettere una sensazione di «asfissia»: cfr. J.L. ALEXANDRE, *Les cousins des tricheurs. De la "qualité française" à la Nouvelle Vague*, L'Harmattan, Paris 2005, pp. 76-77.

scia del cancro alla «paura della grande città», tipica di una «cineasta provinciale a Parigi»²⁹: il rapporto con lo spazio urbano è infatti filtrato attraverso gli occhi della parigina Cléo (Corinne Marchand) oppressa dal terrore della malattia. La regista di origine belga propone così un'originale rielaborazione dello spunto tematico della paura della capitale; in seguito, con *Daguerréotypes*, manifesterà l'intenzione di voler ritrarre un angolo di «provincia» sopravvissuto a Parigi³⁰. Già il suo film d'esordio, *La Pointe Courte*, istituiva una non troppo velata contrapposizione tra la capitale, "responsabile" della crisi di coppia dei protagonisti (Silvia Monfort e Philippe Noiret), e il borgo di pescatori di cui l'uomo è originario, dove i due riescono a comunicare e superare le difficoltà.

Su toni meno drammatici, provinciali a Parigi sono anche le protagoniste di *Zazie nel metrò* di Louis Malle (*Zazie dans le métro*, 1960) o *Brigitte et Brigitte* (1966) di Luc Moullet³¹, così come i personaggi maschili e femminili di alcune sceneggiature mai realizzate e cortometraggi di François Truffaut, a cui dedicheremo un approfondimento.

La paura della grande città: *Paris nous appartient* di Jacques Rivette

Il primo lungometraggio di Jacques Rivette veicola in modalità decisamente originali la sensazione di spaesamento provata dal provinciale nella grande città, figura qui incarnata dalla protagonista Anne (Betty Schneider). Da un lato, lo fa tramite l'invenzione narrativa del complotto, un motivo di derivazione balzachiana ricorrente nel cinema di Rivette³²: complotto che peraltro si scoprirà essere, nel finale, il frutto di una fantasia paranoide assecondata dalla stessa Anne e dal suo desiderio di "romanzesco"; dall'altro, tramite una peculiare configurazione labirintica degli spazi.

²⁹ A. VARDA, *Agnès Varda*, in J. DOUCHET, G. NADEU (a cura di), *Paris cinéma*, cit., p. 198. Nello stesso testo, l'autrice 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 questa era alimentata dalle proprie letture, è in A. VARDA, *Varda par Agnès*, cit., p. 48.

³⁰ A. VARDA, *Agnès Varda*, cit., p. 198.

³¹ Sul film di Moullet si veda il paragrafo 3.5.

³² Tanto che il regista tornerà per ben due volte ad adattare la *Storia dei Tredici* (1833): la prima utilizzando il testo balzachiano quale canovaccio per le improvvisazioni di *Out 1* (1970), la seconda, in modo più tradizionale, con *La duchessa di Langeais* (*Ne touchez pas la hache*, 2007).

Come nella metropoli primonovecentesca di *Fantômas* (Louis Feuillade, 1913)³³, 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 sia verticale. I movimenti di macchina panoramano sul tessuto composito dei tetti parigini per intrufolarsi sovente all'interno delle stanze attraverso una finestra. Essi danno ragione della spazialità stratificata della città in momenti come quello 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. In tutto *Paris nous appartient*, vediamo Anne continuamente scendere e salire scale. Si costituisce così l'immagine di una città composta da cellule di spazio giustapposte in orizzontale e verticale, analogamente alla Torre di Babele di *Metropolis* (Fritz Lang, 1927): si tratta di un'inquadratura – ispirata com'è noto al dipinto di Pieter Brueghel – esplicitamente citata in *Paris nous appartient*. Secondo Roland-François Lack, il film si sottrae a un'agevole mappatura non solo per l'articolazione orizzontale e verticale, più complessa rispetto a quella di altri lungometraggi dei *jeunes turcs*, ma anche per l'estensione del suo spazio immaginario ai paesi di provenienza dei personaggi "esiliati" (Spagna, Germania, e così via). In definitiva, secondo Lack, lo sguardo «cartografico» di Gérard dai tetti di Parigi funzionerebbe, al pari della citazione di Péguy in esergo (*Paris n'appartient à personne*), come una negazione del titolo stesso, in quanto «la vista panoramica non include nulla della Parigi in cui l'azione del film è situata»³⁴. Il passaggio da uno spazio a un altro può 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 repentini movimenti di macchina all'ambientazione notturna di numerose sequenze, tra cui quella della passeggiata di Anne e Philippe (Daniel Crohem), frammentata da continue dissolvenze e con un'illuminazione talmente scarsa³⁵ che non vedea-

³³ La filmografia di Louis Feuillade è un modello spesso evocato a proposito di Rivette, anche per via dell'insistenza del cineasta sul motivo dei tetti parigini, che si riscontra anche in pellicole più recenti quali *Chi lo sa?* (*Va savoir*, 2002).

³⁴ R. F. LACK, *Paris nous appartient*, cit., p. 145.

³⁵ *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 F. Truffaut, *Un film miracle est actuellement tourné à Paris*, «Arts», 6-12 agosto 1958, 682, trad. it. in R.

mo nulla al di là dei personaggi stessi. Deleuze parla di «fantasticheria 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 filosofo caratterizza numerose opere rivettiane quali *Céline et Julie vont en bateau* (1974) o *Le pont du Nord* (1982)³⁶.

I provinciali e la Tour Eiffel: cortometraggi e sceneggiature di François Truffaut

È curioso ricordare come il celeberrimo inizio di *I quattrocento colpi*, con la macchina da presa che si muove fra le strade di Parigi alla ricerca della Tour Eiffel, fosse già contenuto in nuce nella sceneggiatura truffautiana – mai messa in scena – dal titolo *La Tour Eiffel* (1957)³⁷. Ne è protagonista non il parigino Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), bensì il classico provinciale a Parigi: un contadino che, recatosi al mattatoio di Vaugirard, decide di approfittare del proprio arrivo 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*)»³⁸, e quando scendono, formano «le plus parisien des couples»³⁹: l'uomo ha cambiato aspetto, è ora vestito elegantemente e rasato di fresco.

Turigliatto (a cura di), *Nouvelle Vague*, Festival Internazionale Cinema Giovani-Lindau, Torino 1983, pp. 162-163. Il lungometraggio fu girato senza permessi per le strade di Parigi, prevalentemente di notte per non incorrere nei controlli, con attori che lavoravano gratuitamente, materiali presi in prestito, scarsa illuminazione aggiuntiva tanto che si doveva approfittare della luce dei *bateaux-mouches*. Le necessità di carattere pratico qui esposte non limitano, tuttavia, il portato espressivo delle soluzioni luministiche che il regista valorizza in relazione alle tonalità emotive della narrazione.

³⁶ G. DELEUZE, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., pp. 21-23.

³⁷F. 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 un'inversione di genere, 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 A. GUIGUE, *Tour Eiffel*, in A. DE BAECQUE, A. GUIGUE (a cura di), *Le dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris 2004, pp. 380-381).

³⁸ «Una Parigi parigina fino alla punta delle unghie, quella di Giraudoux (*Prière sur la Tour Eiffel*)», *Ibid.*, p. 208. Jean Giraudoux collaborò tra l'altro alla sceneggiatura. Si tratta di uno scrittore amatissimo da Chris Marker: proprio nel segno della sua *Prière sur la Tour Eiffel* si aprirà *Le joli mai* (1962).

³⁹ «La più parigina delle coppie». *Ibid.*

Risultano evidenti le vicinanze con la trama del contemporaneo *Une histoire d'eau* (1957), il cortometraggio girato da Truffaut e montato da Godard, in cui è una giovane provinciale (Anne Colette), aiutata da un intraprendente automobilista (Jean-Claude Brialy, che doveva peraltro essere l'interprete maschile di *La Tour Eiffel*), a cercare di raggiungere una Parigi inaccessibile a causa delle inondazioni; l'ultima inquadratura vede i due giovani, nel frattempo innamoratisi, contemplare insieme proprio la Tour Eiffel.

Anche un'altra sceneggiatura di Truffaut, scritta sempre negli stessi anni per un film che avrebbe dovuto realizzare con la produzione di Rossellini, ha per protagonista un provinciale: si tratta di *La peur de Paris* (1956)⁴⁰, che risente del modello balzacchiano di *Illusioni perdute*, ad esempio per l'iniziale ambientazione nel mondo del giornalismo. È interessante segnalare un episodio narrativo che il cineasta riproporrà in *I quattrocento colpi*. Il personaggio principale di *La peur de Paris* si trova senza denaro e senza la possibilità di rientrare nel proprio albergo, dove da troppo tempo non paga l'affitto; osserva i *clochards* sulle rive della Senna temendo di condividere presto la loro condizione. 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, compiuto dal giovane parigino Antoine, assumerà ben altre valenze di carattere simbolico.

Nel parlare della definizione dell'identità di Parigi, non possiamo non ripercorrere alcuni momenti del cinema di Rohmer. L'autore ha declinato in modi sempre nuovi il rapporto tra centro storico e periferie (si pensi a *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) nonché tra Parigi e la provincia (ad esempio in *Racconto d'inverno*, *Conte d'hiver*, 1992)⁴¹, realizzando anche 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, nel suo lavoro, un'idea di città ben delineata, magari minacciata dall'incoscienza degli urbanisti (si parlerà, in questo senso, di alcuni film degli anni sessanta⁴²), ma sempre radicata all'interno

⁴⁰ La sceneggiatura è stata pubblicata in «Cahiers du cinéma», gennaio 1993, 467, pp. 104-110.

⁴¹ Sui continui movimenti dei personaggi rohmeriani tra Parigi e altri luoghi, ci limitiamo a citare due contributi apparsi nel volume J. LINGELSER (a cura di), *Autori di Parigi*, cit.: G. TINAZZI, *Città, cinema, metropoli. Su alcune tendenze*, pp. 21-28, e F. BRIGNOLI, *Idea di cinema e idea di bellezza nella Parigi rohmeriana*, pp. 107-113.

⁴² Si veda il paragrafo 3.3.

degli abitanti, segnati da un profondo senso di appartenenza.

Nel corpus di pellicole preso in esame è significativa anche la ricorrenza di figure originarie di altri paesi (talvolta turisti, talvolta migranti): se Parigi in quegli anni conobbe una notevole internazionalizzazione⁴³, la loro presenza nelle narrazioni consente di costruire percorsi di conoscenza della capitale atti a definirne un'identità. Al di là dei classici godardiani o rohmeriani, indicative sono le esplorazioni di Parigi condotte attraverso gli occhi dei personaggi (rispettivamente di origini martinicane e svedesi, senegalesi, americane, italiane) di *On n'enterre pas le dimanche*, *Un coeur gros comme ça* (François Reichenbach, 1962)⁴⁴, *Les grandes personnes* (Jean Valère, 1961) o *L'espace d'un matin* (Sergio Gobbi, 1961)⁴⁵, per non parlare del segmento dedicato alla scoperta di Parigi da parte dell'algerino Guy (interpretato dal regista stesso) in *L'amour à la mer*. Che i *décors* urbani si usino in modo piuttosto banale (*Les grandes personnes*)⁴⁶, o che si ricerchi

⁴³ J. DOUCHET, *Nouvelle Vague*, cit., p. 127.

⁴⁴ François Reichenbach fece parte del Groupe des Trente e fu tra i partecipanti del convegno di 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 alcuni cenni al suo primo lungometraggio "parigino" (in precedenza, oltre ai cortometraggi cui faremo riferimento nel prossimo paragrafo, aveva realizzato il lungometraggio *L'Amérique insolite*, 1960, negli Stati Uniti). *Un coeur gros comme ça* è un ritratto del pugile di origini senegalesi Abdoulaye Faye, realizzato (come avverte la didascalia iniziale) con macchina da presa e microfoni nascosti, nonché 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 di Faye sulla capitale, spesso poco lusinghieri e lontani dagli stereotipi consolidati (ne sottolinea ad esempio la nebbia, o la sporcizia), si accompagna il gusto del dettaglio insolito o pittoresco tipico dei documentari di Reichenbach; alla visione dei monumenti – durante la sequenza della visita turistica – si alterna quella dei piccoli spettacoli urbani, come nel momento della discussione sorta in seguito all'incidente automobilistico. Sui rapporti del film con il *cinéma-vérité* si veda J. CHESSA, *Lo sguardo fuorilegge. L'idea di non finzione nel cinema francese tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, Carocci, Torino 2006, pp. 43-44.

⁴⁵ Sergio Gobbi è citato nella lista degli esordienti in «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, p. 70: il film viene giudicato 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 G. 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 che esibisce le marche stilistiche più tipiche della Nouvelle Vague (quale la passeggiata, ripresa con macchina a mano, al mercato dei fiori e degli uccelli nell'Île de la Cité); tuttavia, lo spazio urbano è frequentemente utilizzato quale sfondo da cartolina, ad esempio nel momento del bacio dei due innamorati sulla terrazza panoramica di Montmartre, caratterizzato dall'enfasi sul contesto "turistico".

⁴⁶ Jean Valère è accostato alla Nouvelle Vague da fonti dell'epoca (si veda ad esempio R.

una sperimentazione stilistica (*On n'enterre pas le dimanche, L'amour à la mer*), Parigi rimane un terreno da esplorare; per quanto riguarda il piano narrativo, si può rilevare in entrambi i film di Drach e Valère il ricorrere del cliché della «città tentacolare» che corrompe gli innocenti protagonisti. *Il segno del leone* di Rohmer rappresenta un caso a parte, in quanto Pierre è sì di origini americane, ma ormai totalmente integrato nella vita parigina: l'*unheimlich* si produce in un mondo per lui profondamente familiare.

Il cliché della Parigi corrottrice coinvolge comunque anche gli stessi parigini, che talvolta cercano, ma non sempre trovano, protezione nelle periferie. Connotata sessualmente in modo molto preciso in entrambi i casi⁴⁷, la capitale precipita verso il suicidio il protagonista di *Fuoco fatuo*, che ha abbandonato la clinica di Versailles, mentre alcuni anni dopo rappresenterà per il *flâneur* di *L'amore il pomeriggio* (Éric Rohmer, 1972) il luogo per eccellenza della “tentazione”, contrapposto alla casa fuori città (in un «racconto morale» che dispiega chiaramente nello spazio le opzioni etiche che si presentano al personaggio).

Si è sottolineata la derivazione letteraria di alcune figure, motivi e strategie compositive altrettanto presenti nel cinema francese precedente, con la cui estetica i *jeunes turcs* ricercavano, per altri versi, un'esplicita rottura. La loro tattica per imporsi all'interno del sistema cinematografico era quella di presentarsi quali alfieri di un rinnovamento, dopo aver denunciato, nel loro ruolo di critici ai «Cahiers» e in altre riviste tra cui «Arts»⁴⁸, la sclerosi estetica del panorama francese. Tuttavia, la legitti-

BORDE, F. BUACHE, J. COURTELIN, *Nouvelle Vague*, Serdoc, s.l. 1962) e anch'egli partecipò al famoso convegno di La Napoule. In *Les grandes personnes* recitano due interpreti importanti per la Nouvelle Vague come Jean Seberg e Maurice Ronet; non si tratta però di un'opera particolarmente originale nell'uso dello spazio urbano. Basti ricordare la notte trascorsa dai due amanti errando per una Parigi 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 un'«autenticità» del *décor*, che si cerca al contrario di rendere il più possibile evocativo al fine di descrivere in forme piuttosto prevedibili l'avventura amorosa della giovane americana a Parigi.

⁴⁷ Si ripensi alle teorie di Hayward citate in precedenza (cfr. nota 19). In *L'amore il pomeriggio*, il *flâneur* baudeleriano ama perdersi nella folla, tra 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 ad Alain (Maurice Ronet): «Viene voglia di toccarla, vero? Parigi è come lei, la vita è come lei!».

⁴⁸ Sugli interventi critici in «Arts» si veda M. GROSOLI, H. JOUBERT-LAURENCIN (a cura di), *The Cahiers Film Critics in Arts Magazine*, «Film Criticism», Fall 2014, 39(1), pp. 1-99.

mazione 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»⁴⁹. Nella descrizione di Parigi si riprendono figure, luoghi, percorsi, modi di relazionarsi con la città depositati in precedenti espressioni artistiche, anche quelle delle avanguardie (il Surrealismo in particolare⁵⁰): una scelta intenzionale e talvolta esibita. Persino i siti celebri o gli stessi tragitti possono costituire citazioni di un universo culturale riconosciuto: nelle parole di Godard, «Tutto è citazione. Se faccio un'inquadratura dell'Arc de Triomphe, è una citazione»⁵¹.

Parigi viene anche declinata al presente quale «rifugio culturale»⁵² per i giovani protagonisti che vi si recano a guardare film, ad assistere a concerti o a spettacoli teatrali. Se la Nouvelle Vague mira a dipingere la città vissuta dalla *jeunesse*, e le nuove moralità segnate dall'emancipazione sessuale⁵³ e dal disimpegno politico, al contempo si preoccupa di legittimare il proprio cinema e quella stessa *jeunesse* con cui era costantemente identificata, dotandola di una patina intellettuale. Anche se non mancano numerose incursioni negli ambienti alto-borghesi, nel mondo del giornalismo e in quello della moda tipicamente Rive Droite, dal XVI° *arrondissement* agli Champs-Élysées, il *milieu* privilegiato rimane quello della *bohème* artistica e studentesca della Rive Gauche. Si pensi solo a *Paris nous appartient*, dove si offrono agli occhi della studentessa Anne le figure affascinanti ed eroiche di tre giovani artisti (il musicista prematuramente scomparso, lo scrittore e il regista teatrale) perseguitati da un

⁴⁹ P. MARY, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, cit., pp. 167-168. Il riferimento è al saggio di P. CASANOVA *La République mondiale des lettres*, Seuil, Paris 2008.

⁵⁰ Si pensi al ruolo dei "segni" (le insegne, le maschere africane) in *Cléo dalle 5 alle 7*, o al motivo dell'Incontro in alcuni film di Rouch (si veda il paragrafo 3.4).

⁵¹ L'affermazione proviene da un'intervista in «Lettres françaises», 14 maggio 1964, 1209, citata in B. AMENGUAL, *Bande à part de Jean-Luc Godard*, Yellow Now, Crisnée 1993, p. 24.

⁵² L'espressione è stata utilizzata da Joël Magny per definire il ruolo di Parigi nel cinema di Truffaut: cfr. J. MAGNY, *Paris et la Nouvelle Vague*, in F. PUAUX (a cura di), *Architecture décor et cinéma*, «Cinéaction», 1995, 75, p. 132.

⁵³ Anche se fu probabilmente molto più timida, in questo senso, di quanto la vulgata ci abbia trasmesso: cfr. G. SELIER, *La Nouvelle Vague*, cit.

potere oscuro.

Costante è il riferimento alle sale cinematografiche⁵⁴, riprese anche al fine di omaggiare i capolavori del passato, nonché le pellicole girate dai *copains* nel presente. Citazioni “alte” e *private jokes* (strizzatine d’occhio rivolte al ristretto gruppo di amici) costellano così una cinematografia che non disdegna le strategie promozionali: da un lato la legittimazione attraverso i richiami alla cultura cinefila, l’unico «capitale» di cui disponevano i giovani registi, tecnicamente inesperti⁵⁵, 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) tra i precursori della Nouvelle Vague⁵⁶ – gira nel 1961, quando già si stavano affermando le opere dei più giovani *auteurs*: il lungometraggio merita una menzione per il ruolo cruciale che vi riveste la sala cinematografica, ma anche per il modo in cui problematizza l’uso di *décors* naturali. Vi compare in particolare il quartiere degli Champs-Élysées, uno dei più ricchi di sale di proiezione⁵⁷. *Les rendez-vous de minuit* riflette su come la città venga trasfigurata all’interno delle narrazioni filmiche e su come la nostra visione dello spazio urbano venga modificata all’uscita dalla sala: è questa una declinazione del discorso più ampio sul rapporto tra realtà e immaginazione collocato al centro della trama⁵⁸. È interessante rilevare la posizione di Leenhardt che, dopo la vittoria “morale” della Nouvelle Vague sancita dai primi successi, con un gran numero di voci

⁵⁴ Senza che necessariamente i personaggi vi entrino: basta spesso la comparsa delle *affiches* appese all’esterno.

⁵⁵ Come ricorda A. STEINLEIN, *Une esthétique de l’authentique*, cit., p. 195. Tale osservazione non intende, ovviamente, sminuire il portato espressivo delle citazioni del cinema del passato: basterebbe richiamare l’indimenticabile riferimento a *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).

⁵⁶ M. MARIE, *La Nouvelle Vague*, cit., p. 34 e p. 68.

⁵⁷ 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. É. HAZAN, *L’invention de Paris*, cit., p. 156.

⁵⁸ Ripercorriamo rapidamente la trama: il personaggio principale, un 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 la protagonista del film (interpretata dalla stessa Lilli Palmer) che ella continua a rivedere ossessivamente in sala, e manifesta l’intenzione di viverne sino in fondo il tragico destino.

che esaltavano l'uso di esterni reali quale garanzia di «autenticità», invita in qualche modo alla prudenza, ricordando la necessaria elaborazione cui anche questi ultimi vengono sottoposti nella loro esistenza cinematografica. 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 della pellicola appena vista in sala. Il suo accompagnatore (Michel Auclair) legge, durante il percorso in taxi, alcune recensioni, che parlano entusiasticamente di *décors* 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 completamente diverso, illuminato e pieno di gente; in una sequenza successiva, appartenente al “film nel film”, lo spettatore avrà modo di riscontrarlo con i propri occhi. Un interessante monito che in quel momento si muoveva davvero controcorrente⁵⁹.

1.2. Una città alla prima persona singolare

La Nouvelle Vague segna la nascita di un cinema esplicitamente personale, declinato al «maschile singolare»⁶⁰, e l'immagine della città ne risente in quanto essa stessa viene configurata in modo tale da apparire vissuta “in prima persona”: spesso dai registi, quasi sempre dai personaggi, e in qualche misura dagli stessi spettatori.

Per i cineasti della Nouvelle Vague la scelta dei singoli quartieri, strade (ad esempio gli Champs-Élysées, vicino a cui si trovava la sede dei «Cahiers»), caffè e luoghi di ritrovo (il *foyer* universitario di *La fornaiia di Monceau*, frequentato dai *jeunes turcs*⁶¹) o monumenti-feticcio (la Tour Eiffel, una sorta di “firma” di Truffaut) risponde spesso a risonanze autobiografiche. Anche questa è una strategia di affermazione autoriale della

⁵⁹ Va rilevato che, come sottolinea opportunamente Jacopo Chessa, il film proiettato in sala «sembra essere il perfetto rappresentante del cinema più letterario e di sceneggiatura degli anni Cinquanta», il che accentua la frizione tra la dimensione della “finzione” e quella della “realtà”. Indubbiamente, l'opera di Leenhardt non presenta comunque le soluzioni estetiche più frequentemente associate alla Nouvelle Vague, se non nella sequenza in cui, attraverso l'utilizzo della macchina a mano, fa il verso alla produzione documentaria, come viene esplicitato attraverso una battuta di dialogo (i personaggi che si chiedono cosa sarebbe successo se un documentarista li avesse seguiti): J. CHESSA, *Lo sguardo fuorilegge*, cit., pp. 191-193.

⁶⁰ G. SELLIER, *La Nouvelle Vague*, cit.

⁶¹ Come ricorda Éric Rohmer, citato in M. MARIE, *Les déambulations parisiennes de la Nouvelle Vague*, in P. HILLAIRET (a cura di), *Paris vu par le cinéma d'avant-garde. 1923-1983*, cit., pp. 51-55.

nuova figura di regista-sceneggiatore, che intende proporre un cinema “personale” polemicamente contrapposto alla tradizione di «qualità» che si avvaleva di sceneggiatori professionisti. Gli *auteurs*, che già da critici avevano espresso con forza 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

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»⁶².

Si vuole segnare una rottura che coinvolge anche la configurazione dello spazio. Da critici, i futuri cineasti mostravano di apprezzare un’immagine della città rispondente a quella che si trovavano quotidianamente davanti agli occhi; si potrebbero citare le parole dedicate da Rivette a *Les mauvaises rencontres* di Alexandre Astruc: «vediamo Parigi e la sua fauna come non le avevamo mai viste»⁶³. In tal modo emergono tendenzialmente zone poco frequentate dalle pellicole del periodo precedente⁶⁴, ma appartenenti al vissuto dei registi e registe, che rivendicano l’intenzione di parlare di quanto conoscono meglio⁶⁵.

I giovani cineasti, identificati attraverso l’etichetta «Nouvelle Vague» con un’intera generazione, mostrano la Parigi della *jeunesse*, laddove il cinema precedente era accusato di non saperla rappresentare in quanto avulso dalla realtà contemporanea⁶⁶. Non più dunque i classici 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*, *Bai-*

⁶² G. SELLIER, *La Nouvelle Vague*, cit., p. 5. 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: A. STEINLEIN, *Une esthétique de l’authentique*, cit., pp. 240-241.

⁶³ J. RIVETTE, *La recherche de l’absolu*, «Cahiers du cinéma», novembre 1955, 52, trad. it. in R. TURIGLIATTO (a cura di), *Nouvelle Vague*, cit., p. 133.

⁶⁴ Lo sottolineano ad esempio J. MAGNY, *Paris et la Nouvelle Vague*, cit., p. 130, e M. MARIE, *Les déambulations parisiennes de la Nouvelle Vague*, cit.

⁶⁵ In particolare si rileggano le parole di Godard nel numero speciale dei «Cahiers» dedicato alla Nouvelle Vague: «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, p. 37.

⁶⁶ Su questi temi si veda A. DE BAECQUE, *La Nouvelle Vague*, cit.

sers volés, 1968), bensì le zone della *bohème* intellettuale (Saint-Germain-des-Prés) e studentesca (Quartiere Latino) o i vivaci Champs-Élysées, con qualche incursione nel XVI° *arrondissement* alto-borghese. Non vediamo gli spazi del lavoro o i segni dell'iconografia industriale prediletta da molto cinema urbano come quello delle avanguardie, bensì i caffè, i locali notturni, i parchi, le piazze, i mercati, luoghi destinati a favorire incontri⁶⁷ e dialoghi. Lo spazio della capitale viene in definitiva configurato quale il teatro in cui si muove una società dedita ai *loisirs*.

Coerentemente con la sua connotazione di spazio quotidiano per una gioventù che – a quanto risulterebbe dalle numerose inchieste⁶⁸ – non si sarebbe interessata alla storia, né alla contemporanea realtà sociale e politica, nelle opere della Nouvelle Vague ci troviamo raramente di fronte a una città in cui si evidenziano le ferite del passato, ancora assai vive nel ricordo delle generazioni precedenti. Vi sono sporadiche eccezioni, con rimandi alla seconda guerra mondiale, anche se soprattutto nei lungometraggi ambientati fuori Parigi⁶⁹; per quanto riguarda l'attualità non mancano i riferimenti alla guerra d'Algeria⁷⁰, che comunque rimangono minoritari. Riflessioni più ampie sul rapporto con la storia e l'attualità si proporranno in occasione dell'analisi di *La belle vie*⁷¹.

Registi e opere differenti compongono i medesimi luoghi in forme anche molto diverse, a seconda dei singoli mondi autoriali e intrecci narrativi; si riscontra tuttavia in generale, nel cinema della Nouvelle Vague, la definizione di una città dell'interazione piuttosto che dell'alienazione. Il contatto con l'altro assume una connotazione tendenzialmente positiva (si pensi alla piacevole esperienza del *flâneur* di *L'amore il pomeriggio*) o semplicemente indifferente, senza che la folla si trasformi in massa pericolosa, o espressione di un angosciante anonimato come in molti classici del cinema ad ambientazione urbana quale il celebre *La folla* (*The crowd*,

⁶⁷ Come sottolinea M. MARIE, *Les déambulations parisiennes de la Nouvelle Vague*, cit.

⁶⁸ Ad esempio C. BREMOND, É. SULLEROT, S. BERTON, *Les héros des films dits «de la Nouvelle Vague»*, «Communications», 1961, 1, pp. 142-177.

⁶⁹ In primo luogo Alain Resnais, con *Hiroshima mon amour* (1959) e *Muriel* (1963); tra i registi meno noti, si potrebbe ricordare Guy Gilles con *L'amour à la mer. La dénonciation* (1962) di Jacques Doniol-Valcroze è invece ambientato proprio a Parigi.

⁷⁰ 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.

⁷¹ Per la quale si rimanda al quarto capitolo.

1928) di King Vidor. Più che assembramenti, la macchina da presa si trova di frequente ad osservare con curiosità i volti dei e delle singoli passanti, come si approfondirà nel prossimo paragrafo.

Se la Nouvelle Vague tratteggia il «*portrait d'une jeunesse*»⁷², è chiaro che si innescano meccanismi di riconoscimento nel giovane parigino di classe media che ne spiegano, in parte, l'iniziale successo commerciale. Grazie anche agli ausili forniti dalla precisione topografica e dall'inserimento di nomi di strade, o insegne di caffè o locali (talvolta anche nominati dalla voce over), lo spettatore viene messo nella posizione di identificare agevolmente luoghi del proprio quotidiano, spesso percorsi dalla cinepresa secondo modalità che facilitano l'attivazione di un rapporto empatico (quali l'uso della macchina a mano, che evoca una dimensione di vissuto "pedonale"). Si instaura in tal modo una dinamica simile a quella della citazione⁷³, non tanto nel senso dell'attivazione di un processo dialettico con i significati originari dell'opera che viene citata, bensì nella produzione di gratificanti dispositivi di riconoscimento. 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 stesso⁷⁴. In tal senso James Monaco descrive la *politique des auteurs*:

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 schermo⁷⁵.

Lo spettatore diventa interprete attivo e assume un ruolo di «secondo autore»⁷⁶, coerentemente alla concezione dei *jeunes turcs* per la quale, afferma Godard, non ci sarebbe «differenza tra parlare di un film e farne uno»⁷⁷, tanto che dalla critica diventa naturale passare alla regia. Il "con-

⁷² Come recita il sottotitolo del testo di A. DE BAECQUE, *La Nouvelle Vague*, cit.

⁷³ Sulla citazione cinematografica di forme architettoniche, cfr. ad esempio A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002, pp. 97-114.

⁷⁴ G. SELLIER, *La Nouvelle Vague*, cit., p. 114.

⁷⁵ J. MONACO, *The New Wave. Truffaut Godard Chabrol Rohmer Rivette*, Oxford University Press, New York 1976, p. 8.

⁷⁶ A. STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique*, 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», *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

tratto” stipulato con chi assiste alla proiezione si basa su una promessa di «autenticità», ottenuta anche attraverso la trasparenza sulla figura dell'autore, la garanzia della sua sincerità espressiva⁷⁸.

Essenziale, per l'attivarsi dell'identificazione spettatoriale in relazione ai luoghi, è il modo di configurare il rapporto tra personaggi e spazio.

Nel cinema della Nouvelle Vague spesso gli spazi non sono solo attraversati, ma vissuti emozionalmente dai protagonisti. Non si tratta di sfondi simbolici appositamente ricreati e all'interno dei quali le figure si fondono con il *décor* in un *continuum* atmosferico, pensato ad arte affinché tutti gli elementi concorrano ad ospitare armoniosamente le situazioni prestabilite dalla sceneggiatura, come nei capolavori del «realismo poetico». Al contrario i luoghi sembrano «indifferenti»⁷⁹ all'azione (che peraltro è sovente un «*petit sujet*» quotidiano⁸⁰), acquistano una propria autonomia, ma l'approccio alla loro alterità passa sovente attraverso la soggettività ben definita di singoli corpi.

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»⁸¹. In alcune narrazioni, spazio e tempo vengono in qualche modo assorbiti dal soggetto: si pensi alla dialettica fra tempo pubblico e tempo personale in *Cléo dalle 5 alle 7*⁸², oppure – uscendo da Parigi – alla fusione di tempi e luoghi diversi (Hiroshima e Nevers) nella celebre sequenza della deambulazione notturna di *Hiroshima mon amour* (1959)⁸³. L'attraversamento dello spazio urbano conduce spesso le figure lungo un percorso spirituale, quel «movimento narrativo dalla 'solitudine morale' all'autorivelazione» che John Hess rintraccia quale caratteristico dei film apprezzati dai critici dei «Cahiers»⁸⁴. Uno dei modelli, anche per

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ J. DOUCHET, *Nouvelle Vague*, cit., pp.120-127.

⁸⁰ Il riferimento va al celebre articolo di C. CHABROL, *Les petits sujets*, «Cahiers du cinéma», ottobre 1959, 100, pp. 39-41.

⁸¹ J.S. CHAUVIN, *Nouvelle Vague*, in T. JOUSSE, T. PAQUOT (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., p. 193.

⁸² J.Y. BLOCH, *Cléo de 5 à 7*. «*Le violon et le métronome*», in M. ESTÈVE (a cura di), *Agnès Varda*, «Études cinématographiques», 1991, 179-186, pp. 119-137.

⁸³ La bibliografia dedicata al film è estremamente vasta: si veda, fra altri, L. ALBANO, *Scenari della memoria e dell'oblio: città e architetture in Alain Resnais*, in M. BERTOZZI (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Dedalo, Roma 2001.

⁸⁴ L'articolo di John Hess, uscito nel 1974 su «Jump Cut», è citato in G. SELIER, *La Nouvelle Vague*, cit., pp. 26-27.

quanto riguarda il rapporto con lo spazio urbano, è il Rossellini di *Viaggio in Italia* (1954), amatissimo dai *jeunes turcs*⁸⁵.

Il punto di vista attraverso cui ci si relaziona con i luoghi è spesso chiaramente precisato, anche in film non di finzione: il “diario” di *Nadja à Paris*, la Parigi guardata attraverso gli occhi di un prigioniero nel finale di *Le joli mai*, i «documentari soggettivi» di Agnès Varda, tra i quali *L'Opéra-Mouffe* che costituisce un'esplorazione della vivace rue Mouffetard tramite lo sguardo di una donna incinta. François Porcile, autore di un testo del 1965 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)⁸⁶: il gusto per il dettaglio evocativo e insolito si accompagna tuttavia nel caso di Varda all'esplicitazione di un punto di vista chiaramente connotato. In *L'Opéra-Mouffe*, ogni ripresa documentaria viene reinterpretata attraverso la paura del parto, il disgusto del cibo (di cui sembrano veicolati sinestesicamente persino gli odori⁸⁷), l'angoscia per il mondo di dolore e sofferenza nel quale dovrà crescere il proprio figlio: tale punto di vista è reso palese non solo dall'inquadratura iniziale con la figura incinta, ma anche attraverso l'associazione al montaggio di piani documentari del mercato e inquadrature dal valore simbolico, appositamente girate in studio⁸⁸. Anche il cinema non di finzione – nelle sue fisionomie diversissime, incluso il *cinéma-vérité*⁸⁹ – tende così ad assumere tinte esplicitamente soggettive, talvolta anche autobiografiche, nella configurazione dei luoghi.

La soggettività del, e della, cineasta continua a investire emozionalmente gli spazi nella produzione documentaria successiva alla stagione della Nouvelle Vague sia di Marker (con i suoi “appunti di viaggio” in *Sans soleil*, 1983), sia di Varda (fra gli altri, *Les glaneurs et la glaneuse*, 2000); in

⁸⁵ Basti ricordare la celebre *Lettera su Rossellini* di Jacques Rivette, originariamente apparsa con il titolo *Lettre sur Rossellini* in «Cahiers du cinéma», aprile 1955, 46, trad. it. in G. GRIGNAFFINI, *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, La Casa Usher, Firenze 1984.

⁸⁶ F. PORCILE, *Défense du court métrage français*, Cerf, Paris 1965, p. 97.

⁸⁷ A. MASECCHIA, *La materia dell'immaginazione: Agnès Varda tra fotografia e cinema*, «La Valle dell'Eden», gennaio-dicembre 2008, 20-21, p. 232.

⁸⁸ Sul film si legga ad esempio A. VARDA, *Varda par Agnès*, cit., pp. 114-115.

⁸⁹ 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. Sull'adozione di uno sguardo soggettivo (dell'autore, del personaggio) nel cinema dell'epoca, inclusi i titoli ascrivibili al *cinéma-vérité*, si veda J. CHESSA, *Lo sguardo fuorilegge*, cit., pp. 42-48.

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'esperienza⁹⁰. A proposito di Varda e Marker, o per certi aspetti anche di *L'amour existe* (1960) di Marcel Piat⁹¹, si vedono all'opera le logiche conseguenze delle premesse poste da Astruc con le teorie sulla *caméra-stylo*⁹², divulgate e rielaborate dai *jeunes turcs*: se la macchina da presa si può utilizzare allo stesso modo di una penna, non deve essere solo per raccontare storie, ma anche per tracciare diari intimi o saggi nei quali soggettività e oggettività si compenetrano. Sofferamoci brevemente, a titolo di esempio, su un poco conosciuto film rohmeriano, in cui permane il tramite del personaggio (in questo caso, femminile)⁹³: *Nadja à Paris*. La configurazione dello spazio urbano presenta in questo cortometraggio 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 il parc des Buttes-Chaumont, che sarà l'ambientazione principale di *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 sul proprio rapporto con ciascun quartiere: guardiamo spesso la città con i suoi occhi attraverso soggettive e siamo continuamente accompagnati dalla sua voce fuoricampo. Se anche appaiono monumenti, la giovane americana ci parla soprattutto di una città vissuta a livello delle strade (numerose sono le inquadrature con macchina a mano), teatro di sguardi e incontri. La voce della protagonista ci avvisa che Parigi «vi fa capire più lei di voi, di quanto voi di lei»: una perfetta illustrazione di quel movimento «dalla camera alla strada» di cui abbiamo parlato.

⁹⁰ *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 verbalmente da Malle all'interno della pellicola stessa.

⁹¹ Sui rapporti tra Maurice Piat e la Nouvelle Vague, si veda il paragrafo 4.3.

⁹² Il famoso testo di Astruc è tradotto in italiano con il titolo *Nascita di una nuova avanguardia: la caméra stylo*, in G. GRIGNAFFINI, *La pelle e l'anima*, cit., pp. 49-51.

⁹³ Nel suo studio sull'opera rohmeriana, Richard Misek afferma di aver contato, nell'intero corpus del cineasta, meno di una dozzina di inquadrature in cui la macchina da presa si muove indipendentemente dai personaggi: R. MISEK, *Mapping Rohmer*, cit., p. 54.

Torniamo comunque alle opere di finzione, numericamente più consistenti, e cerchiamo di valutare alcune tattiche narrative o stilistiche che producono l'effetto di mettere lo spettatore in relazione con le spazialità attraverso il tramite di un punto di vista chiaramente stabilito, quello del personaggio.

In primo luogo, la predilezione per l'«ocularizzazione interna» e dunque per la presenza di soggettive e semisoggettive: i protagonisti, o le protagoniste, guardano lo spazio urbano 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) [...] ⁹⁴.

Per fare qualche esempio, si pensi a *Cléo dalle 5 alle 7*, *Hiroshima mon amour* (per Nevers e Hiroshima), *Il segno del leone* o ad alcune inquadrature di *La donna è donna*. O ancora, tra i film meno noti, *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. In alcuni di questi titoli, l'inazione forzata delle singole figure, che per motivi diversi si trovano 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 di un esterno da decifrare, e rimandano dall'altro alla soggettività del personaggio per cui taluni piani si possono interpretare in senso «psicologizzante»⁹⁵: attraverso la paura

⁹⁴ J. RIVETTE, *Lettera su Rossellini*, 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.

⁹⁵ 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 personaggio; al contrario, secondo Grange, in *Jeanne Dielman* (1975) di Chantal Akerman i tempi morti la decostruiscono, facendola apparire quale un elemento spaziale tra gli altri, poiché la rappresentazione non si organizza più intorno a lei: M.F. GRANGE, *Temps mort: de Cléo de 5 à 7 à Jeanne Dielman*, in J. CLÉDER, G. MOUËLLIC (a cura di), *Nouvelle vague, nouveaux rivages. Permanences du récit au cinéma (1950-1970)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2001, pp. 49-57.

di Cléo, la fame e la solitudine di Pierre, l'emarginazione del protagonista di *On n'enterre pas le dimanche*.

Prima di soffermarsi nel dettaglio sull'esordio di Drach, vale la pena spendere qualche parola su quello di Pierre Granier-Deferre, poi autore di un cinema estremamente tradizionale: *Les aventures de Salavin* presenta infatti elementi di originalità che permettono di relazionarlo al clima della Nouvelle Vague. Si tratta di un adattamento del romanzo di Georges Duhamel *La confession de minuit* (1920), con cui lo scrittore introduce il personaggio di Salavin il quale, 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 per usufruire al massimo degli esterni reali parigini, ma non si tratteggia un'illustrazione "da cartolina" dei monumenti celebri (che pure si vedono), come invece nel successivo *Un uomo e due donne* (*Paris au mois d'août*, 1966)⁹⁶. 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 e debitrice delle pellicole firmate dagli autori del "canone". Granier-Deferre omaggia peraltro apertamente Godard, mostrando insistentemente l'*affiche* di *Vivre sa vie*.

Parigi in soggettiva: *On n'enterre pas le dimanche* di Michel Drach

Appare doveroso porre attenzione al semisconosciuto film d'esordio di Michel Drach, nipote e assistente di Jean-Pierre Melville, innanzitutto perché all'epoca era da molti ascritto con certezza alla Nouvelle Vague, poi perché lo spazio urbano parigino vi riveste un ruolo decisamente significativo. La dimenticanza di cui è stato oggetto è probabilmente dovuta alla sua riuscita estetica non del tutto convincente, anche se alcuni, come Georges Sadoul, lo amavano molto⁹⁷.

Jacques Siclier, che si sforza di stilare con precisione un «catalogo» ragionato restringendo il campo sterminato degli esordienti a una rosa di nomi con caratteristiche comuni⁹⁸, non esita nell'associarlo

⁹⁶ Su cui si veda il paragrafo 2.3.1.

⁹⁷ «Son grand talent et sa forte personnalité méritent d'imposer son nom»: l'affermazione di Sadoul, risalente al 1960, è citata in L. BISMUTH, É. LE ROY (a cura di), 58-68 *Retour sur une génération*, cit., p. 106.

⁹⁸ 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: J. SICLIER,

ai registi dei «Cahiers». L'inclusione è dovuta agli aspetti tecnici e produttivi: 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 appartamento nel XVI° *arrondissement*), servendosi di attori e attrici 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; il bacio alla luce dei *bateaux-mouches* rivela lo stesso espediente utilizzato da Rivette nel "mitico" *tournage di Paris nous appartient*.

Interessante è anche la menzione della pellicola fatta "a caldo" da Raymond Borde: il critico la inserisce all'interno di quella che definisce «serie 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»⁹⁹, affermatosi nel decennio precedente) va alla scoperta di Parigi, 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

Nouvelle Vague?, cit.

⁹⁹ Cui apparterrebbero 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: cfr. R. BORDE, F. BUACHE, J. COURTELIN, *Nouvelle Vague*, cit.. 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.BINTH, *Paris au cinéma*, cit., pp. 71-73), un uso tuttavia che è ancora tradizionale; *Seul dans Paris* è una pellicola decisamente poco originale nel rapporto con lo 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 rappresentazione pittoresca della zona popolare di rue Mouffetard. Paragoni che appaiono, dunque, poco calzanti rispetto a *Il segno del leone*.

Paviot (1960)¹⁰⁰, *Les dragueurs* di Jean-Pierre Mocky (1959)¹⁰¹ e *Le travail, c'est la liberté* (1959) di Louis Grosperre, associando 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 dal romanzo poliziesco omonimo di Fred Kassak, pubblicato nel 1958. A differenza che in *Fino all'ultimo respiro* o *Tirate sul pianista* (*Tirez sur le pianiste*, 1960), i modelli consolidati del *noir* non vengono rielaborati attraverso una distanza ironica ma riproposti un po' ingenuamente (si pensi alla figura di *femme fatale*¹⁰²), 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). 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 che sono disposte a chiasmo: la prima e la quarta vedono Philippe camminare per Parigi da solo di giorno, e in esse la capitale 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 rappresentata dall'amore di Margaretha. I maggiori motivi di interesse si riscontrano nella prima e nella quarta sequenza, che ci introducono ai luoghi 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 giovani donne con cui flirtare), Philippe erra in una situazione di inazione forzata¹⁰³ al pari di Pierre in *Il segno del leone*:

¹⁰⁰ Come nel caso di altri componenti del Groupe des Trente, quali Robert Menegoz di cui si parlerà nel quarto capitolo, il passaggio al lungometraggio di finzione non comporta per il documentarista Paul Paviot 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 pittoreschi dei quartieri popolari (la fiera di Aligre, le case diroccate del XII° *arrondissement*, le Halles); si rifugge qualsiasi contatto con la folla, qualsiasi apertura di carattere documentario, e anzi alcuni esterni sembrerebbero ricreati in studio.

¹⁰¹ Su cui si veda il paragrafo 1.4.

¹⁰² Il trucco, i gesti, le pose innaturali, gli abiti e gli oggetti di cui si circonda (compresa l'immane sigaretta) fanno sì che il personaggio di Madame Courtalès assuma una connotazione involontariamente caricaturale.

¹⁰³ Come recita la voce over: «*Moi j'étais condamné à tourner à rond autour de moi, prison-*

per lavoro fa l'uomo-sandwich, ultima incarnazione del *flâneur* secondo Walter Benjamin¹⁰⁴, 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: «*les dimanches peuvent rendre fous*»¹⁰⁵, ricorda la voce over. Il film è così caratterizzato da momenti nei quali l'azione si blocca, lasciando spazio a «situazioni ottiche e sonore pure», per dirla con Deleuze¹⁰⁶, 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 frammentato di piani molto diversi tra loro, con un esplicito rifiuto dei raccordi, tali sequenze 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 oblique nelle quali gli edifici sembrano incombere minacciosamente sulla strada e sui passanti¹⁰⁷. Dal punto di vista luministico si gioca sui contrasti tra l'intensa luce solare dell'estate parigina e gli spazi in ombra, che sembrano quasi voler risucchiare Philippe; anche negli interni il regista dimostra una notevole attenzione ai contrasti luministici, nel rispetto dell'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 fuoricampo a ricordare l'emarginazione 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 perdita della sua integrità¹⁰⁸ si riflette nella paradigmatica polarizzazione geografica

nier 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»).

¹⁰⁴ W. BENJAMIN, *Opere complete di Walter Benjamin*, cit., p. 505.

¹⁰⁵ «Le domeniche possono rendere folli».

¹⁰⁶ Si veda in merito l'introduzione.

¹⁰⁷ Si intuisce facilmente per quale motivo Vincent Pinel, nella sua proposta di classificazione degli autori della *Génération 60* (basata anche sulle recensioni apparse su riviste dell'epoca), cataloghi Drach tra i «formalisti», ossia gli «artisti che lasciano proliferare la forma al punto che, come un cancro, finisce per annullare e poi distruggere la carne dell'opera» (V. PINEL, *Les revues de cinéma et le nouveau cinéma français*, cit., p. 270).

¹⁰⁸ Il film è impregnato di un moralismo 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

tra la misera mansarda del Quartiere Latino e il XVI° *arrondissement* alto-borghese dove vive la *femme fatale*. I luoghi dell'amore apparentemente "puro" con Margaretha (come lui, non originaria di Parigi) sono i soli spazi di natura che ancora sopravvivono nella «città tentacolare»: non solo le rive della Senna e il Canal Saint-Martin, tradizionalmente associati 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 al regista di giocare su effetti di carattere onirico.

Nelle sequenze delle peregrinazioni di Philippe, Drach privilegia la Parigi medievale, quella dell'Île de la Cité e una parte della Rive Gauche: le rive della Senna, Notre-Dame, la Conciergerie, il commissariato in Quai des Orfèvres (tipica presenza nel cinema poliziesco¹⁰⁹) con la finestra dalla quale si scorgono i tetti parigini, il campanile di Saint-Germain-des-Prés¹¹⁰. Al di là dei monumenti, quello che vediamo sono soprattutto dettagli insignificanti, edifici diroccati, vicoli stretti e stranamente deserti, in un Quartiere Latino guardato in modo totalmente diverso rispetto ai contemporanei film dei *jeunes turcs*, che ne rilevano la vivacità sociale e culturale, facendone uno spazio dell'interazione per la *jeunesse*: esso diventa, al contrario, 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 luoghi che rimandano a una precedente tipologia di *flâneur*: il «gufo» di *Les Nuits de Paris* (1788-89) di Restif de la Bretonne, che si muove negli spazi oscuri e misteriosi, nelle strette e pericolose strade dell'Île Saint-Louis, in quel Medioevo che Haussmann ha tentato in seguito di cancellare dalla capitale¹¹¹. È insomma una vecchia Parigi quella che sembra divorare il protagonista, fatta di acqua e pietra (due motivi essenziali nella pellicola, quanto lo sono in *Il segno del leone*), "de-realizzata" come quella di Restif, grazie all'uso della musica, alle strane ombre, agli edifici sghembi, alle soggettive marcate in modo assai particolare, all'assenza di raccordi che ricompongano

grazie alle proprie arti da *femme fatale*.

¹⁰⁹ Si pensi all'omonimo film di Clouzot *Legittima difesa* (*Quai des Orfèvres*, 1947) ma anche all'inizio di *Les mauvaises rencontres* di Astruc.

¹¹⁰ Appaiono comunque anche monumenti più recenti, quali la Fontaine Saint-Michel oppure la statua di Apollinaire a Saint-Germain-des-Prés.

¹¹¹ Ringrazio Laurent Darbellay e Anna Masecchia, il cui seminario frequentato presso la Summer School «Synapsis» (Università degli Studi di Siena) nel 2008 ha rappresentato l'occasione di scoprire tipologie di *flâneurs* antecedenti a quello baudeleriano e da esso profondamente differenti: in particolare, proprio quelle che emergono dai romanzi di Restif de la Bretonne e di Balzac.

uno spazio sconnesso, alla presenza di dettagli di edifici a volte non chiaramente decifrabili. L'interesse per i luoghi in sé stessi è confermato dalla presenza di numerosi campi vuoti, che precedono o seguono l'entrata in scena di Philippe.

Vi sono poi le vere e proprie soggettive, molto numerose e indicate da scelte stilistiche ben precise, quali l'angolazione (ad esempio quando il personaggio si trova in una posizione rialzata) o soprattutto la visione modellata attraverso la visiera del cartellone pubblicitario, che diventa 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 zoom su particolari che attirano l'attenzione del giovane: Philippe non si sofferma a guardare i monumenti, ma altri dettagli urbani, la cui selezione – a differenza che nelle inquadrature oggettive – risponde a intenti psicologizzanti, poiché si tratta di immagini che rimandano alla sua solitudine. Si rivede nell'emarginazione dei *clochards*, invidia la felicità delle coppie di innamorati sulle rive della Senna, focalizza oggetti del proprio desiderio sessuale inappagato. La voce over ci accompagna costantemente, filtrando la percezione di Parigi attraverso la sua soggettività dolorosa, con frasi talvolta assai esplicite quali «*Le dimanche la ville entière fuyait mon approche. Pourtant, je n'étais plus seul*»¹¹². Nella sequenza della prima camminata, inizialmente è la musica a prevalere ed essa ci trasmette un'inquietudine imprecisata nei riguardi della città; sarà l'intervento del commento fuoricampo a farcela interpretare alla luce dell'isolamento del protagonista, costretto a erranze forzate in luoghi indifferenti alla sua presenza.

Per concludere, il lavoro condotto da Drach sulle angolazioni espressioniste e sulla luce da *noir* sembra allontanarlo dalle più frequenti scelte estetiche adottate dai cineasti maggiormente noti 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 l'emergere di uno sguardo indipendente dalla narrazione, che coglie dettagli casuali in un *décor* indifferente all'azione.

Per riprendere le riflessioni sull'impronta soggettiva con cui viene trasfigurata la città, procediamo con l'analisi delle caratteristiche che contraddistinguono il rapporto tra personaggi e luoghi. Ad esempio, la predilezione per elaborate «topografie emozionali»: si pensi ai percorsi del desiderio del cinema rohmeriano che disegnano una vera e propria

¹¹² «La domenica la città intera rifuggiva il mio approccio. Tuttavia, non ero più solo».

*Carte du Tendre*¹¹³, iniziando con *La fornaia di Monceau*. Si consideri anche la 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 Gauche¹¹⁴ – e quelle girate lontano dalla capitale, 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 ricordare¹¹⁵. Si potrebbe poi richiamare *I quattrocento colpi* con la sua dialettica tra gli interni della prigionia e gli esterni della libertà¹¹⁶: la città di Parigi vi assume un ruolo di madre sostitutiva, che provvede latte e acqua al bambino (quando Antoine ruba la bottiglia di latte e poi si sciacqua il volto alla fontana nei pressi dell'Église de la Trinité); oppure, per restare a Truffaut, *La calda amante*, che disegna una topografia del provvisorio fra aeroporti e motel, ben rispondendo al quadro emozionale che affiora dalla narrazione¹¹⁷. Un percorso destinato a scuotere il sentire della protagonista è quello di Cléo, che errando per Parigi inizia a guardare in prima persona e a non essere più solo oggetto di sguardo¹¹⁸; la donna recupera una maggiore naturalezza, un'adesione al proprio essere ritrovando il nome di Florence all'interno, non a caso, di un parco (il Parc Montsouris). Anche quello di Pierre in *Il segno del leone* è una sorta di percorso identitario, che non si attua però attraverso

¹¹³ Per il concetto di «topografia emozionale» e il riferimento alla *Carte du Tendre*, cfr. G. BRUNO, *Atlante delle emozioni*, cit.

¹¹⁴ N.T.BINH, *Paris au cinéma*, cit., p. 153.

¹¹⁵ Per l'analisi del ruolo della città in *Muriel* si veda ad esempio J.L. LEUTRAT, «*Ouvert pour cause d'inventaire*». *La ville dans les films d'Alain Resnais*, in J. BARILLET, F. HEITZ, P. LOUGUET, P. VIENNE (a cura di), *La ville au cinéma*, Artois Presses Université, Arras 2005, pp. 239-245.

¹¹⁶ La contrapposizione tra interni ed esterni è stata da sempre sottolineata nelle analisi del film: a titolo di esempio, cfr. A. GILLAIN, *The script of delinquency. François Truffaut's Les 400 coups (1959)*, in S. HAYWARD, G. VINCEDEAU (a cura di), *French Films*, cit., pp. 142-157. Una declinazione in chiave «cartografica» è stata proposta in tempi più recenti da Tom Conley, che contrappone le carte geografiche appese nell'aula della scuola (espressione di un'istituzione che non lascia «spazio simbolico» a nessuno) alla dimensione processuale e creativa del *mapping* effettuato da Antoine e René (Patrick Auffay) per le strade di Parigi: T. CONLEY, *Cartographic Cinema*, cit., pp. 141-155.

¹¹⁷ Si veda l'analisi proposta all'interno del box dedicato a Orly nel paragrafo 2.3.2.

¹¹⁸ Si tratta di un'interpretazione ricorrente del film di Varda, si veda in particolare l'ampia sezione dedicata in S. FLITTERMAN-LEWIS, *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*, Columbia University Press, New York 1996 (1ª ed. 1990), pp. 215 e sgg.

un movimento di apertura all'altro e di incontro, come per Cléo: bensì, tramite l'immersione entro il proprio Io, immersione sollecitata 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»¹¹⁹.

Al di là di questi casi di forti investimenti emozionali di luoghi o percorsi, in generale i personaggi della Nouvelle Vague privilegiano specifici tragitti o quartieri rispondendo a gusti e predilezioni soggettive, che vengono sovente esplicitati. Se ne occupa la voce over di molto cinema rohmmeriano, così come i dialoghi di numerosi altri film. Scegliere una zona, o un percorso piuttosto che un altro, è un modo di manifestare la propria personalità. 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)¹²⁰.

Colpisce nel pensiero di de Certeau la valenza espressiva individuale assunta dal gesto del camminare, a fronte di un sistema topografico pre-stabilito: in molte pellicole della Nouvelle Vague, i percorsi dei personaggi nello spazio assumono la forza di un discorso soggettivo.

Vi sono addirittura opere di finzione che contengono al proprio interno veri e propri “saggi soggettivi” sulla città, che uniscono dati da guida turistica e note private. Questi inserti assumono tendenzialmente nelle narrazioni una loro autonomia, una cornice precisa (si tratta di lettere, racconti, film nel film, fantasticherie). A parlare è un personaggio inse-

¹¹⁹ Secondo l'interpretazione di A. STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique*, cit., p. 100. La studiosa 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 tra «immagine oggettiva» e «musica soggettiva» all'interno del film: si vedano le pp. 87-109.

¹²⁰ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2005 (1ª ed. Paris 1980), p. 151.

rito interamente in un contesto finzionale, a volte espressione della voce autobiografica del regista. Basta ripercorrere alcune sezioni di tre lavori realizzati da autori che non fanno parte a pieno titolo del “canone”, ma che proprio per questa ragione testimoniano 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 di *La belle vie* di Robert Enrico, che si analizzerà nel quarto capitolo, e che sembra restituire in modo più paradigmatico dei film degli *auteurs* le caratteristiche della Parigi Nouvelle Vague; le altre sono opere che è importante riportare all’attenzione, in rapporto al tema della città, dato il parziale oblio cui sono soggette: il cortometraggio *Marseille sans soleil* (1960) di Paul Carpita e il lungometraggio *L’amour à la mer* di Guy Gilles. Cominciamo abbandonando per qualche momento il contesto parigino e dedicando alcune riflessioni alla Marsiglia di Paul Carpita.

La Marsiglia personale di Paul Carpita, riscattata dagli stereotipi turistici

Paul Carpita è stato addirittura definito, sull’onda dell’euforia per il ritrovamento, dopo trent’anni, del cortometraggio documentario *Les rendez-vous des quais* (1953)¹²¹, l’«anello mancante tra neorealismo e Nouvelle Vague», in quanto avrebbe cercato di «conciliare le acquisizioni del Neorealismo e l’eredità del cinema sovietico»¹²².

Le due influenze sono chiaramente percepibili nel cortometraggio di finzione *Marseille sans soleil*. Sul piano produttivo, il cineasta marsigliese si muove su un solco aperto dal Neorealismo, e poi ampliato dalla Nouvelle Vague attraverso nuove tecniche e strategie: basso budget, esterni reali, attrici e attori non professionisti, un gusto per l’improvvisazione in fase di riprese. D’altro canto, si delineano interessi verso problematiche sociali tendenzialmente estranee ai lavori della Nouvelle Vague. Limitatamente ad alcune sequenze, si riscontra sul piano stilistico la citata influenza del cinema sovietico, che porta a tratti *Marseille sans soleil* in direzione lontana dalla maggior

¹²¹ Dedicato alla protesta dei *dockers* di Marsiglia contro la guerra d’Indocina, fu sequestrato dalla polizia durante la prima proiezione e scomparve a lungo dalla circolazione. Fu ritrovato alla fine degli anni ottanta presso gli Archives Françaises du Film di Bois d’Arcy e venne distribuito in sala nel 1990.

¹²² F. BARBARO, *Le chaînon manquant*, «Cahiers du cinéma», febbraio 1990, 428, p. 46. Carpita è accostato alla Nouvelle Vague in R. BORDE, F. BUACHE, J. COURTELIN, *Nouvelle Vague*, cit. Per avere informazioni sulla vita del cineasta, è possibile consultare il sito curato dal figlio Jean-Paul Carpita (<http://pagesperso-orange.fr/paul.carpita/>).

parte delle pellicole del nostro corpus; in altri momenti, al contrario, le vicinanze sono tangibili e si colgono in modo particolare proprio nello sguardo posato sullo spazio urbano.

In *Marseille sans soleil* colpisce il coinvolgimento personale dell'autore, che mette in scena un regista, Jean-Pierre (Pierre Dorrel), trasparente alter ego di se stesso, mentre gira un documentario su Marsiglia seguendo le sue stesse tecniche realizzative, l'apertura all'improvvisazione e il ricorso a *équipes* minime. Inizialmente assistiamo alla fase delle riprese, guardando molto spesso con gli occhi di Jean-Pierre attraverso inquadrature soggettive; poi, seguiamo alcuni personaggi alla proiezione dell'opera finita.

Se nella prima parte ci accompagna il commento fuoricampo dell'attrice 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 cliché che affliggono la rappresentazione cinematografica di Marsiglia quale località turistica baciata dal sole (da qui il titolo). In *Marseille sans soleil* si predilige al contrario un'iconografia del lavoro, dal porto alle fabbriche, nonché inquadrature nebbiose, favorite dall'ambientazione autunnale, per la descrizione della «*Marseille de tous les jours*» (come afferma la voce over). Jean-Pierre intende, a detta di Monique, «*fouiller les entrailles de leur ville*»¹²³; egli è guidato dai ricordi della propria infanzia, trascorsa, come quella di Carpita, nei quartieri vecchi della città. La voce fuoricampo di Jean-Pierre si indirizza rabbiosamente a una Marsiglia «umiliata» da un certo cinema, e si esprime sempre in prima persona, istituendo letteralmente un dialogo con la città. Se il didascalismo e l'insistenza di tale commento penalizzano *Marseille sans soleil*, il tipo di approccio allo spazio urbano partecipa pienamente del clima diffuso, tendente da un lato all'esplorazione di una città «autentica», in polemica contrapposizione con i modelli consolidati del cinema precedente, dall'altro all'introspezione soggettiva indotta dal profondo legame emozionale tra luogo, personaggio e regista.

Lettere da Parigi, lettere da Brest : *L'amour à la mer* di Guy Gilles

Per trovare un produttore per il suo esordio nel lungometraggio *L'amour à la mer*, Guy Gilles¹²⁴ simula inizialmente di voler girare quat-

¹²³ «Perlustrare le viscere della loro città».

¹²⁴ Il nome di Guy Gilles è inserito nella lista di esordienti contenuta nei «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, con questa dicitura: «Il beniamino di questo dizionario, arrivato al cinema con il 16 mm gonfiato» (p. 69). Tracciamo 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

tro distinti cortometraggi: anche a tale stratagemma si deve forse la struttura del film, che presenta 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 dei suoi sentimenti nei riguardi della città. Al di là di questo lungo segmento, forse il più suggestivo di *L'amour à la mer*, anche altre parti della narrazione mantengono una propria autonomia, in particolare gli 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) le proprie impressioni sulla vita a Brest. Sotto il commento 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 che Gilles fu il montatore di diverse pellicole del cineasta. Al suo esordio nel lungometraggio, egli inserisce sezioni di carattere documentario sulla città, impregnate del medesimo gusto per il dettaglio insolito ed allusivo; le investe però di tutto il portato emotivo legato alla soggettività del personaggio, disegnata attraverso l'ispirazione delicata e malinconica del cineasta, influenzata proba-

Pierre Braunberger, il quale ha in seguito prodotto alcuni cortometraggi di Gilles tra cui *Paris, un jour d'hiver*. Gilles è stato montatore di alcuni film di François Reichenbach e assistente sul set di *La lussuria* di Jacques Demy. Fra gli interpreti di *L'amour à la mer*, vi sono anche Jean-Claude Brial e Jean-Pierre Léaud, mentre successivamente lavorerà con lui Macha Méril, voluta da Gilles dopo averla vista in *Una donna sposata* di Godard (ma anche Delphine Seyrig, Jeanne Moreau, Emmanuelle Riva). 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). Il lavoro di Gilles è stato oggetto di recenti riscoperte, ad esempio a opera di Marion Schmid. La studiosa ipotizza anche i motivi delle riserve nei confronti di Gilles, legati al suo avvento sulla scena cinematografica ritardato rispetto a quello dei *jeunes turcs*, al sentimentalismo dei suoi lavori (che potevano inopportuno richiamare il cinema del passato) e, infine, alle condizioni della loro realizzazione, che talvolta rasentavano la dimensione amatoriale: cfr. M. SCHMID, *Intermedial Dialogues*, cit., pp. 113-122.

bilmente dal cinema di Jacques Demy (Gilles fu assistente sul set di uno dei suoi lavori più personali, *La lussuria, La luxure*, 1962). Anche la scelta iconografica di Brest rimanda alle varie Nantes, Cherbourg, Rochefort della produzione di Demy¹²⁵, città portuali segnate dal desiderio di evasione e dalla tensione verso un altrove – che nel caso di Daniel, è evidentemente la Parigi per la quale egli prova tanta nostalgia. Brest si caratterizza anche per la presenza di moderne costruzioni funzionaliste nate in seguito alle distruzioni causate dal conflitto mondiale: il suo aspetto e la sua storia la apparentano dunque da vicino alla Boulogne di *Muriel*, film di cui peraltro Gilles riutilizzò, per la sua Brest, materiale sonoro registrato *on location* con il rumore del vento e della pioggia¹²⁶.

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 dall’amico di Daniel, Guy, interpretato dallo stesso cineasta (a riprova di come il cinema della Nouvelle Vague spesso privilegiasse il «maschile singolare»). Il racconto che egli 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»¹²⁷ 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, inquadrature 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 sembra rivendicare la volontà di tracciare una visione personale, a fronte dei cliché veicolati dall’opuscolo su Brest ma anche di quelli che infestano i «*petits bourgeois qui regardent la télé en rentrant du boulot*»¹²⁸, che Guy accusa di non conoscere realmente Parigi. 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 con la visione dei turisti che – afferma il commento

¹²⁵ 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 di *L’amour à la mer*, Geneviève Thénier.

¹²⁶ M.SCHMID, *Intermedial Dialogues*, cit., pp. 144-145.

¹²⁷ 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»).

¹²⁸ «Piccolo-borghesi che guardano la televisione rientrando dal lavoro».

fuoricampo 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, in *L'amour à la mer* come 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 nell'opera di finzione e nel documentario. In entrambi si privilegiano infatti 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), enfatizzata dalle continue inquadrature degli alberi spogli o di spazi immersi nella nebbia. I monumenti celebri della capitale sono talvolta 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 piccola finestra, sulla tromba delle scale) o, più spesso, divengono silhouette difficilmente distinguibili a causa della densa nebbia.

Una riscoperta del lavoro di Gilles è stata effettuata, in tempi recenti, anche da Marion Schmid, che nella sua ricerca sui rapporti tra Nouvelle Vague e altre arti ha evidenziato l'influenza della formazione accademica di Gilles nel disegno e nella pittura. Di particolare interesse rispetto ai segmenti che abbiamo analizzato è la tendenza, rilevata da Schmid, a un' «elevazione pittorica del mondo delle cose»: gli oggetti, «inquadrati con macchina fissa, grazie alla messa in quadro accurata, all'illuminazione suggestiva e ai colori luminosi, assumono una qualità di natura morta»¹²⁹. La fascinazione di Gilles, definito «cineasta-flâneur», per la vita quotidiana e per gli oggetti deriverebbe secondo Schmid da un lato dall'ascendente surrealista (comune a molti autori e autrici della Nouvelle Vague), dall'altro a quello proustiano, riconosciuto dallo stesso Gilles¹³⁰. La dimensione memoriale, intrisa di nostalgia, impronta infatti i racconti delle due città. Il montaggio rapido e frammentario di queste sezioni esprime una coscienza della transitorietà¹³¹ che pervade lo sguardo malinconico di un autore spesso ritenuto troppo sentimentale, ai limiti del kitsch, e anche per questo lungamente ignorato.

È interessante ribadire come due titoli tanto lontani per stile e contesto di produzione, e all'epoca passati quasi inosservati, quali *Marseille sans soleil* e *L'amour à la mer* mostrino la stessa, pressante volontà di

¹²⁹ M.SCHMID, *Intermedial Dialogues*, cit., p. 118.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 118-119.

¹³¹ *Ibid.*, p. 117.

offrire una rappresentazione della città che nasca da un'osservazione personale e che sia in grado proprio per questo di contrastare i modelli consolidati, che i cineasti sentono il dovere di combattere, in una ricerca di «autenticità» che permea la produzione della Nouvelle Vague. In entrambi i film, come anche in *La belle vie*, le immagini della città si colorano di una tinta soggettiva grazie all'intervento della voce over, che fornisce informazioni "oggettive" sui luoghi ma che, soprattutto, stila una sorta di diario in prima persona: tale presenza è un'importante componente che conferisce ritmo e forza espressiva anche nelle pellicole del "canone".

È noto il ruolo essenziale della voce fuoricampo negli adattamenti letterari realizzati dai cineasti della Nouvelle Vague, ma anche dai registi da loro presi a modello, 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, riproponendo attraverso la voce over lunghi brani della prosa originale¹³². Geneviève Sellier evidenzia la rilevanza del mediometraggio *La tenda scarlatta* (*Le Rideau cramoisi*, 1953) di Alexandre Astruc e del suo onnipresente commento fuoricampo nell'«installa[re] la prima persona del maschile singolare come l'istanza d'enunciazione del cinema moderno, in una tonalità molto marcata dal romanticismo»¹³³. A differenza del cinema popolare degli anni quaranta e cinquanta infatti, in cui era ugualmente tipica la presenza di un personaggio-narratore maschile, nel film di Astruc «il carattere sovrano dell'istanza narrante, 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 Sacha Guitry (1936), che Truffaut incoronò giustamente come suo maestro in una celebre prefazione»¹³⁴ (andrebbe aggiunto, probabilmente, anche l'esempio di Melville con *Il silenzio del mare*, *Le silence de la mer*, 1949). 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 ha meno attinenza con la logica demiurgica del romanzo balzachiano di quanta ne abbia con un'empatia romantica con un alter ego a partire dal

¹³² G. TINAZZI, *Parole di tendenza*, in I. PERNIOLA (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 113-120.

¹³³ G. SELLIER, *La Nouvelle Vague*, cit., p. 75.

¹³⁴ *Ibid.*

quale si costruisce il punto di vista del film¹³⁵.

Sulla scia delle riflessioni di Sellier, possiamo ricordare che la voce fuoricampo – anche nel caso delle pellicole che non derivino da testi letterari – è una delle forme attraverso le quali si costruisce il punto di vista, a partire da un personaggio che nel cinema della Nouvelle Vague rappresenta spesso, lo si è detto, l’alter ego del regista. Le parole di Truffaut insistono su questo punto:

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 sala¹³⁶.

La voce over può dunque condurci a una più forte identificazione con il protagonista, e ciò può interessare anche il rapporto con gli spazi, la loro appropriazione “empatica” attraverso una soggettività definita (si pensi a *La fornaiia di Monceau* o *L’amore il pomeriggio*, o ancora a *On n’enterre pas le dimanche*). In altri casi, lo si vedrà, il commento assume tonalità maggiormente distaccate, volte a fornire coordinate topografiche come in *Place de l’Étoile*. Anche la voce fuoricampo, dunque, si può ripercuotere in modi diversi sul rapporto istituito 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.

1.3. Alla ricerca dell’«autenticità»

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 a un imperativo stabilito dai futuri cineasti nella loro veste di critici ai «Cahiers»: quello dell’«autenticità».

Almut Steinlein ha definito il ruolo di questa nozione nella concezione che la Nouvelle Vague ha di se stessa. Si tratterebbe di un postulato che contrappone 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 l’apprendistato, potevano far valere¹³⁷.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹³⁶ L’intervista a cura di Don Allen, pubblicata in «Sight & Sound» nel 1979, è citata in G. TINAZZI, *Parole di tendenza*, cit., p. 119.

¹³⁷ A. STEINLEIN, *Une esthétique de l’authentique*, cit., pp. 19-20. A proposito del tentativo dei critici-cineasti di ridurre lo spazio simbolico della tecnica, in favore di una mitologia

Si ricordi il celebre rimprovero rivolto da Godard agli autori della vecchia generazione, in occasione dell'annuncio della presentazione di *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 vittoria¹³⁸.

I protagonisti 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», diverse nel caso di ciascuno dei cinque cineasti presi in esame, che poi tenderanno a riutilizzarle nella propria produzione successiva. Elenchiamole rapidamente: dall'«autenticazione referenziale», cioè un'estetica della «trasparenza» sulla realtà rappresentata (di ascendenza baziniana) in *Il segno del leone* e *Le beau Serge*, all'«autenticazione espressiva» (cioè la trasparenza sulla figura dell'autore, ottenuta attraverso modalità che simulano l'espressione alla prima persona) in *I quattrocento colpi*; dalla trasparenza sulla rappresentazione stessa, perseguita in *Fino all'ultimo respiro*, per cui il regista interroga la possibilità di una scrittura «autentica» nella piena consapevolezza di essere erede di un passato cinematografico, alla scelta di far partecipare lo spettatore al lavoro creativo in *Paris nous appartient*, nel quale Rivette gli concede grande libertà interpretativa¹³⁹.

Tra le strategie di «autenticazione» individuate da Steinlein, ci interessano particolarmente la prima e la seconda (della quale abbiamo già, di fatto, parlato nel paragrafo precedente), le maggiormente diffuse nell'opera dei numerosi esordienti, anche se si farà un rapido cenno anche alla terza, soprattutto in rapporto a *Fino all'ultimo respiro*. Se l'«autenticità referenziale» è un obiettivo dichiarato del cinema rohmeriano, per quanto riguarda la composizione della città vi ambiscono anche diversi film

del genio e dell'originalità, si veda P. MARY, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, cit.

¹³⁸ J.L. GODARD, *Truffaut représentera la France à Cannes avec Les 400 coups*, originariamente apparso in «Arts», 22 aprile 1959, 719, e ripreso in A. BERGALA (a cura di), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome I (1950-1984)*, Cahiers du cinéma, Paris 1998 (1^aed. 1985), pp. 193-195.

¹³⁹ Si veda per un rapido riepilogo A. STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique*, cit., pp. 21-22, e poi nel dettaglio i capitoli dedicati ai singoli film.

o singole sequenze girate da altri cineasti; nella vulgata sulla Nouvelle Vague, proprio questo elemento viene sovente indicato quale principale fattore di originalità – e dunque anche «autenticità» espressiva¹⁴⁰ – rispetto al *cinéma de papa*, accusato di non rappresentare adeguatamente il mondo contemporaneo. Valutiamo dunque attraverso quali procedimenti si delinea un'immagine della città che aspira a raggiungere forme di «autenticità referenziale».

In primo luogo la scelta, dettata innanzitutto da fattori di budget¹⁴¹ 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.

Riconsideriamo in tal senso alcune acquisizioni nella tradizione critica sulla Nouvelle Vague. Il *décor* non costituisce nelle pellicole dei giovani cineasti un mero sfondo dell'azione, né una cornice simbolica piegata alle esigenze della definizione di un'atmosfera. Quand'anche i film siano costellati da simboli – il percorso infernale di *Il segno del leone* – permane sempre una sorta di «indifferenza» dell'ambiente all'azione narrata, ed esso diviene così spazio autonomo, teatro di uno sguardo non finalizzato al racconto. Quello della Nouvelle Vague è del resto 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»¹⁴².

Il principio che si vorrebbe sottinteso alle riprese al di fuori degli studi è quello della sottrazione dell'elemento scenografico al controllo totalizzante dell'autore, responsabile della fusione di *décors* e figure in un insieme armonioso, come accade nel «realismo poetico». Il regista-sceneggiatore della Nouvelle Vague è invece investito dal mandato elaborato in sede critica dai «Cahiers» di far muovere i personaggi – creati secondo i dettami dell'«autenticità» espressiva – in spazi altrettanto «autentici» nel loro pre-esistere all'intenzione poetica.

Si avverte un desiderio di esplorare la città, aprendo faglie documen-

¹⁴⁰ 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». *Ibid.*, pp. 37-38.

¹⁴¹ Essenziali nella definizione di modalità produttive che consentano agli autori della nuova generazione di fare breccia nell'industria cinematografica francese: cfr. P. MARY, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, cit.

¹⁴² G. DELEUZE, *Cinema 2*, cit.

tarie all'interno del tessuto finzionale¹⁴³. L'«autenticità referenziale» delle location è garantita dall'esibizione della loro "incontrollabilità", rimarcata dalla scelta di salvaguardare al montaggio gli sguardi in macchina dei e delle passanti, anzi talvolta di ricercarli espressamente. I volti vengono osservati 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 individui. Piani di questo genere costellano i film di Varda e Rohmer, o *Donne facili* (*Les bonnes femmes*, 1960) di Chabrol, ma anche lavori meno noti quali *Les aventures de Salavin*; Godard ne è il poeta¹⁴⁴, che non manca di far recitare ai suoi personaggi brani 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*, osserva i passanti e afferma che vorrebbe conoscerli tutti, sapere tutto di loro. O la citazione di Louis Aragon che accompagna la sequenza di *Bande à part* all'interno del metrò¹⁴⁵, recitata da Odile (Anna Karina) che scruta i suoi compagni di viaggio:

Ce qu'on fait de vous, hommes, femmes, / O pierre tendre tôt usée, /
Et vos apparences brisées / Vous regarder m'arrache l'âme. [...] / Je
le connais ce sentiment, / J'y crois aussi moi, par moments. / J'y crois
parfois 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
les grains de sable, / Comme le sang toujours versé, / Comme les doigts
toujours blessés, / Ah ! Je suis bien votre semblable.

Sulla frase «*vous regarder m'arrache l'âme*» Odile guarda in macchi-

¹⁴³ Sul rapporto tra finzione e documentario nel cinema della Nouvelle Vague si veda anche J. CHessa, *Lo sguardo fuorilegge*, cit.

¹⁴⁴ Luca Venzi prende spunto proprio dall'apparizione di una passante in *Questa è la mia vita* (*Vivre sa vie*, 1962) per condurre una più ampia riflessione sul valore nel cinema degli elementi imprevisi catturati dalla macchina da presa, sottolineando come questi possano «restare inavvertit[i] nelle pieghe delle immagini, oppure farsi improvvisa incrinatura, ferita della visione, insomma punctum, capac[i] di raccogliere la nostra attenzione e convogliarla, anche solo per pochi istanti, attorno al proprio *farsi avanti*, al proprio darsi a vedere», allontanandola dallo sviluppo finzionale: L. VENZI, *La passante di Godard e l'esperienza della vie toute seule*, «Fata Morgana», gennaio-aprile 2008, 4, pp. 157-162. Corsivi nel testo.

¹⁴⁵ Viene in mente il passo simmeliano relativo alla preponderanza del senso della vista rispetto a quello dell'udito negli abitanti delle metropoli, causato secondo il sociologo 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*: W. BENJAMIN, *Opere complete di Walter Benjamin*, cit., p. 484.

na, chiamando lo spettatore a prendere parte alla sua riflessione; oltre alle inquadrature all'interno del vagone, ve ne sono due in esterni, che mostrano una donna seduta in un caffè *en terrasse* e un senzatetto sdraiato per terra.

Si sente l'ombra lunga della poesia baudeleriana, dell'ebbrezza provocata dall'immedesimazione nella folla, dall'incontro fulmineo con la celebre «passante». Ma soprattutto si ritrova l'eco del cinema delle origini – amatissimo, è noto, dai critici dei «Cahiers» – unito al modello del *Viaggio in Italia* rosselliniano, che stabilisce la dimensione del viaggio quale metafora del moderno cinematografico, dell'apertura all'altro come veicolo di esplorazione autobiografica¹⁴⁶.

Le audacie tecniche di molta produzione della Nouvelle Vague, spesso ereditate dal reportage, tra cui l'uso della macchina da presa nascosta, permettono ai cineasti di infiltrarsi indisturbati nello spazio urbano e cogliere immagini che esibiscono apertamente il proprio essere “rubate”. 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 con disturbo dalla stessa popolazione, se si vuol dare credito ai gag comici in *Confetti al pepe* (*Dragées au piovre*, 1963) di Jacques Baratier o *Brigitte et Brigitte* di Luc Moullet. In una sequenza del secondo, 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 Baratier – al di là delle gustose parodie di autori quali Antonioni – è soprattutto il nuovo cinema francese, dalla Nouvelle Vague al *cinéma-vérité*¹⁴⁷, i cui accoliti imbracciano la cinepresa come un fucile. La pellicola trasmette bene la sensazione di euforia provata dai giovani improvvisati cineasti, che cantano allegramente una canzone dal titolo «*J'ai ma caméra*», dopo che un altro personaggio si è rivolto a loro con le parole: «Parigi è vostra!».

Si è fatto riferimento alla dimensione sonora: deve essere rilevato, da questo punto di vista, il prodursi di una situazione che qualcuno ha definito «paradossale»¹⁴⁸ in un momento in cui la ricerca di «autenticità referenziale» si scontrava con l'indisponibilità di tecnologie pienamente

¹⁴⁶ Si legga a questo proposito il capitolo dedicato a *India* (1957) di Rossellini in G. DE VINCENTI, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993.

¹⁴⁷ Anche se la visione del film è in sé assai eloquente, può essere d'ausilio la lettura di F. HARDOUIN, *Jacques Baratier L'aventure cinéma*, Nouveau Monde, Paris 2005, pp. 112-115.

¹⁴⁸ A. BERGALA, *Nota sulla tecnica agli inizi della Nouvelle Vague*, in R. TURIGLIATTO (a cura di), *Nouvelle Vague*, cit., pp. 32-36.

adeguate. Nei primissimi anni della Nouvelle Vague, le tecniche di registrazione del suono sincrono in presa diretta non erano, infatti, ancora utilizzabili per riprese in 35 mm, ma solo in 16 mm, il che escludeva, di fatto, dai circuiti produttivi e distributivi professionali ai quali i *jeunes turcs* ambivano. Tuttavia, l'effetto di «autenticità» della ripresa *on location* veniva ugualmente perseguito attraverso il canale sonoro, adottando precise scelte estetiche come quella di dare ampio spazio, in post-sincronizzazione, ai rumori della città, anche a discapito degli stessi dialoghi – sovvertendo, così, il primato conferito a questi ultimi dal cinema classico: si pensi solo a diverse sequenze di *Fino all'ultimo respiro*, o di *Cléo dalle 5 alle 7*¹⁴⁹.

Anche quando si servono di meccanismi di genere, griglie finzionali “forti” per eccellenza, le opere della Nouvelle Vague tendono spesso a scombinare le carte, rilavorando le regole narrative dall'interno; è interessante rilevare che, in pellicole quali *Fino all'ultimo respiro* o *La donna è donna*, la configurazione della città obbedisce a una doppia esigenza: da un lato riproporre i canoni del genere, dall'altro andare alla scoperta dello spazio urbano “reale”. *La donna è donna* rappresenta il tentativo di girare un musical, tradizionale genere “da studio”¹⁵⁰, ambientandolo nel quartiere popolare della Porte-Saint-Denis, con parziali riprese in esterni sui passanti¹⁵¹. *Fino all'ultimo respiro*, dal canto suo, costruisce la città secondo due differenti binari. Da un lato, essa si mette al servizio del genere, fornendo un'ambientazione stereotipata: si riprendono luoghi e

¹⁴⁹ Per un approfondimento sia degli aspetti tecnici, sia di quelli estetici, si veda G. LAVARONE, *Il paesaggio sonoro della città e il cinema della Nouvelle Vague*, cit., pp. 85-96.

¹⁵⁰ Anche *Les parapluies de Cherbourg* di Demy è una sorta di musical ambientato in esterni reali: si tratta tuttavia di un caso assai diverso dal film di Godard, poiché 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 unicamente per ragioni di carattere economico.

¹⁵¹ Labarthe parla di «Lumière nel 1961», leggendo nel film un documentario dedicato a Anna Karina ma anche, secondariamente, alla Porte Saint-Denis: A.S. LABARTHE, *La chance d'être femme*, «Cahiers du cinéma» novembre 1961, 125, trad. it. in A. DE BAECQUE, C. TESSON (a cura di), *La Nouvelle Vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut*, Minimum Fax, Roma 2004, p. 89. A proposito della scelta di girare una sorta di musical in esterni reali, va comunque precisato che i veri e propri momenti di “ballo” 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.

motivi urbani tipici 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'altra¹⁵²), e si recuperano dinamiche topografiche peculiari del *noir* parigino, come le tensioni fra i gangster di Montparnasse e di Montmartre¹⁵³. Anche il sonoro gioca su una caratteristica colonna jazz, contenente un vero e proprio «tema di Parigi»¹⁵⁴. Dall'altro lato, si gira in esterni reali¹⁵⁵ utilizzando tecniche e stilemi propri del reportage, impiegando la macchina da presa nascosta per “rubare” immagini dei passanti, elementi documentari che contribuiscono, fra altre componenti, alla destrutturazione del racconto. La Parigi di *Fino all'ultimo respiro* viene delineata quale la metropoli traditrice e intricata del *noir*, e al contempo 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 più forza questo secondo aspetto¹⁵⁶. L'esibizione ostentata degli stereotipi del genere, ricorda Almut Steinlein, rientra 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 introdotte¹⁵⁷. Tale dinamica agisce indubbiamente anche nella configurazione della città.

Accantonando il celebre esempio godardiano, consideriamo che se la città mantiene la propria autonomia e verità documentaria indipendente dall'azione che vi si ambienta, è possibile concepire un'inversione del primato tradizionale fra soggetto cinematografico e luogo: può essere il secondo a originare il primo. Diversi *auteurs* affermano di aver preso ispirazione dalla location nella stesura delle proprie sceneggiature. Tra

¹⁵² Lo sottolinea anche M. MARIE in *Comprendre Godard. Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris*, Armand Colin, Paris 2006, pp. 134-136.

¹⁵³ Il riferimento è nella trama; tuttavia Godard si tiene ben lontano dai territori abituali dei film gangster degli anni cinquanta come *Grisbi* (*Touchez pas au grisbi*, Jacques Becker, 1954) o *Bob le flambeur* (Jean-Pierre Melville, 1956), che pure fu uno dei suoi modelli: R.F. LACK, Paris nous appartient, p. 140.

¹⁵⁴ M. MARIE, *Comprendre Godard*, cit., p. 89.

¹⁵⁵ Un modello importante, in tal senso, è quello di Jean-Pierre Melville, che Godard omaggia facendogli interpretare il ruolo di Parvulesco. Il rispetto di Melville verso la verità delle location e il suo servirsi di tecniche *low budget* conducono comunque nel film di Godard all'adozione di soluzioni estetiche ancora più innovative.

¹⁵⁶ Come emerge dalle riflessioni sulla ricezione del film in J.P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, pp. 85-91.

¹⁵⁷ Si veda il capitolo dedicato al film in A. STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique*, cit., pp. 159-200.

le numerose dichiarazioni in proposito, ci limitiamo a ricordare 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 tutti¹⁵⁸.

Si tratta dello sketch girato per *Paris vu par...*, film che, lo si è detto, riunisce soggetti ideati appositamente a partire da singoli quartieri di Parigi. Anche nel cinema francese precedente nascevano storie connaturate a una determinata ambientazione: tuttavia, essa era sovente proposta in chiave pittoresca, accattivante per il pubblico – si pensi solo alla Belleville di *Il palloncino rosso*, *Le ballon rouge*, 1956, di Albert Lamorisse, bersaglio polemico di *Le mannequin de Belleville* (1962) di Jean Douchet¹⁵⁹. La produzione della Nouvelle Vague invece esibisce un'attenzione verso la “verità” topografica e sociale che diviene oggetto di scoperta ricollocando uno sguardo «vergine» all'interno dei luoghi. Il rispetto topografico costituisce anch'esso una garanzia di «autenticità referenziale»: Rohmer sostiene di aver girato *Il segno del leone* con il proposito di «mostrare Parigi e ritrovarla senza deformazione»¹⁶⁰.

La stessa selezione dei quartieri spesso non coincide con le ambientazioni privilegiate dalle pellicole francesi precedenti: tale scelta contribuisce alla patina di freschezza e “verità” dei nuovi film agli occhi del pubblico. I giovani cineasti e cineaste scelgono di parlare tendenzialmente di

¹⁵⁸ Tali dichiarazioni apparvero originariamente in «Cahiers du cinéma», ottobre 1965, 171, e sono riportate in J. DOUCHET, G. NADEAU (a cura di), *Paris cinéma*, cit., p. 193. Su *Place de l'Étoile* si veda il paragrafo 3.3.

¹⁵⁹ Sulla lotta contro il cliché che determina lo stesso meccanismo narrativo alla base dei cortometraggi di Jean Douchet *Le mannequin de Belleville* e *Saint-Germain-des-Prés* si vedano rispettivamente i paragrafi 3.2 e 2.3.2.

¹⁶⁰ É. ROHMER, *Trajets*, cit., p. 334.

zone che frequentano in prima persona, secondo un movimento dialettico tra esplorazione e familiarità proprio 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 «pae-saggio» che si apre ai suoi occhi¹⁶¹.

Anche quando i luoghi possiedono una dimensione immaginaria molto forte, si cerca di ritrovare nella loro descrizione un'«autenticità», mostrandoli come spazi vissuti nella quotidianità. Basti ricordare *Fino all'ultimo respiro*, la rapidità con cui vengono guardati i monumenti, o il famoso carrello sugli Champs-Élysées, che segue e poi precede i personaggi (più *blasés*¹⁶² che *flâneurs*) intenti a parlare mentre attraversano con noncuranza una delle strade più celebri al mondo: siamo ben lontani dalla consueta immagine-cartolina prospettica, con l'Arc de Triomphe sullo sfondo. Scelte diverse possono concorrere a trasmettere la sensazione di «vissuto»: le riprese in movimento, lo stare addosso ai personaggi piuttosto che proporre un campo lungo, l'evitare le prospettive studiate; insomma il rifiuto del punto di vista «migliore» in favore di un altro apparentemente casuale.

In gioco entra anche la fotografia, meno curata di quella del cinema precedente, con riprese effettuate fuori degli studi e con l'ausilio di scarsa (o nessuna) illuminazione aggiuntiva. I vincoli produttivi si tramutano in imperativi estetici: l'eccessiva cura fotografica diventa un difetto, in quanto andrebbe a scapito dell'«autenticità»¹⁶³. Emblematica in tal senso è l'accoglienza riservata dai «Cahiers» all'esordio di Jean-Gabriel Albicocco, *La fille aux yeux d'or* (1961), che traspone l'omonimo racconto balzachiano nella Parigi degli anni sessanta, una pellicola molto apprez-

¹⁶¹ Si leggano i passi sul *flâneur*, ad esempio in W. BENJAMIN, *Opere complete di Walter Benjamin*, cit., p. 466. Si riporta qui solamente una citazione particolarmente suggestiva che Benjamin trae 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).

¹⁶² Per la figura del *blasé*, il riferimento va ovviamente a G. SIMMEL, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Armando, Roma 1995 (1ª ed. Dresden 1903).

¹⁶³ 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 A. STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique*, cit., p. 17.

zata dalla maggior parte della critica per la preziosa fotografia realizzata dal padre del regista, Quinto Albicocco. Poche inquadrature vengono girate in esterni, in una Parigi rigorosamente pre-novecentesca (dalla Tour-Saint-Jacques agli edifici del XVI° *arrondissement* e alla Tour Eiffel) nonostante l'ambientazione contemporanea, costantemente immersa in una nebbiolina che – è un personaggio stesso ad ammetterlo – ne fa tutto lo «*charme*». I ricami luministici valgono al cineasta questo acido commento sul numero dei «Cahiers» del 1962 contenente la lista dei 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 sostituire Balzac¹⁶⁴.

1.4. Percorsi

Nel cinema della Nouvelle Vague non mancano le visioni della città dall'alto – un caso su tutti, *I quattrocento colpi*¹⁶⁵ – o i campi fissi, ma è noto come uno dei suoi tratti distintivi siano le inquadrature in movimento, con un utilizzo diffuso della macchina a mano e dei camera-car che attraversano la città ad altezza d'uomo, insieme al personaggio oppure senza di lui o di lei. Si rileva una sorta di attitudine *flâneuse* della stessa cinepresa, ad esempio in certe inquadrature godardiane sui passanti in *Questa è la mia vita* (*Vivre sa vie*, 1962) indipendenti dalla presenza di Nana (Anna Karina), o, ancora, nel celebre incipit di *I quattrocento colpi*, film nel quale la *flânerie* è presente a livello tematico (con il personaggio di Antoine, *enfant-flâneur*) ma anche formale. La Tour Eiffel, monumento feticcio del cinema truffautiano¹⁶⁶, 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

¹⁶⁴ «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, p. 60.

¹⁶⁵ Fra le numerose inquadrature dall'alto nel film, si ricordi anche solo la celebre lezione di ginnastica, citazione di *Zero in condotta* (*Zéro de conduite*, girato nel 1933) di Jean Vigo.

¹⁶⁶ In tutte le forme possibili: dal monumento in sé al modellino utilizzato come un'arma in *Finalmente domenica!* (*Vivement dimanche!*, 1983).

l'obiettivo ma prendendosi il proprio tempo per soffermarsi con un certo piacere su dettagli urbani quali le facciate degli edifici. La cinepresa 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 «*inaccessible, insaisissable, coquette*»¹⁶⁷; tale inaccessibilità conduce la macchina da presa a un'euforica *flânerie* negli spazi della città. Lo sguardo del contadino di *La Tour Eiffel* si è qui svincolato dal personaggio¹⁶⁸: è la camera stessa ad appropriarsi di un punto di vista profondamente umano.

Le tecniche leggere del cinema della Nouvelle Vague 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 in *On n'enterre pas le dimanche*), che segnano in modi diversi l'abdicazione da qualsiasi pretesa di totalità, di visione che si dispiega da un punto di vista ideale. Quanto viene colto dalla macchina da presa viene presentato come un casuale «qualunque», in quanto non rilevante ai fini della progressione narrativa. Anche i monumenti (la Tour Eiffel di *I quattrocento colpi*, o i numerosi luoghi iconici di *Fino all'ultimo respiro*) vengono in alcuni casi sottoposti a un trattamento di questo tipo: la loro presenza configura una Parigi riconoscibile, ma le modalità stilistiche ci parlano di spazi vissuti e attraversati in modo «distratto».

Al di là della *flânerie* quale attitudine percettiva della macchina da presa, nel cinema della Nouvelle Vague sono frequenti anche le figure che deambulano guardandosi intorno con gli intenti più diversi¹⁶⁹. Vi sono i

¹⁶⁷ «Inaccessibile, inafferrabile, civetta». F. TRUFFAUT, *La Tour Eiffel*, cit., p. 207. Si veda il box *I provinciali e la Tour Eiffel: cortometraggi e sceneggiature di François Truffaut* nel paragrafo 1.1.

¹⁶⁸ Anche se originariamente tali inquadrature erano state girate a partire dal punto di vista di Antoine e René. 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 A. STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique*, cit., p. 142. Indipendentemente dalla loro iniziale destinazione, è ovviamente significativa la scelta finale del cineasta di proporre queste inquadrature svincolandole dai personaggi.

¹⁶⁹ Si veda l'introduzione in merito alla recente messa in discussione del paradigma del *flâneur* quale figura alla quale sovrapporre meccanicamente qualsiasi personaggio, maschile o femminile, colto nell'atto di camminare.

*detective*¹⁷⁰, tra cui Antoine Doinel in *Baci rubati* e il personaggio di Colin, successivamente interpretato dallo stesso Jean-Pierre Léaud, in *Out 1: Noli me tangere* (1970) di Jacques Rivette. Oppure i *dragueurs* caratteristici di numerose narrazioni di questi anni, da *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957) di Godard a *Les dragueurs* di Mocky, da *La fornaiia di Monceau* a *Les mauvaises fréquentations*¹⁷¹. Fu proprio la pellicola d'esordio di Mocky che, con il suo successo, fece entrare nel linguaggio corrente francese questo termine proveniente dall'*argot*¹⁷². Sebbene *Les dragueurs*, che Raymond Borde identifica quale primo titolo della «serie parigina»¹⁷³, sia girato in gran parte in esterni, Mocky ne fa un uso piuttosto tradizionale, lontano dalle soluzioni innovative dei *jeunes turcs*¹⁷⁴. Un esempio affascinante, ma scarsamente conosciuto, di film avente per protagonista un *dragueur* è *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) 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; il racconto stesso sembra «*flâner* tra la strada e i ricordi»¹⁷⁵, in un'opera dalle profonde risonanze autobiografiche legate alla figura di Bernard (Jean-Louis Trintignant)¹⁷⁶.

¹⁷⁰ Che lo stesso Benjamin metteva in relazione al *flâneur*, forse per la loro attitudine a decifrare i segni della città: cfr. *Ibid.*, p. 493.

¹⁷¹ Jean Douchet parla a proposito del cinema della Nouvelle Vague di *deambulation, bal-lade, drague* e *flânerie*: J. DOUCHET, *Nouvelle Vague*, cit., p. 125. Sul ruolo particolare della *drague* in *La punition* di Jean Rouch (1962) si avrà modo di riflettere nel paragrafo 3.4.

¹⁷² R. PRÉDAL, *50 ans de cinéma français*, Nathan, Paris 1996, p. 191.

¹⁷³ Si veda il box dedicato a *On n'enterre pas le dimanche* nel paragrafo 1.2.

¹⁷⁴ 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: J. SICLIER, *Nouvelle Vague?*, cit. Anche Jacopo Chessa sottolinea come *Les dragueurs*, pur condividendo alcune caratteristiche dei film della Nouvelle Vague quali la povertà di mezzi o il tono leggero, non « sfugg[a] agli stilemi più tipici delle sceneggiature vecchio stampo », mancando di «spazi di libertà anti-narrativa»: J. CHESSE, *Lo sguardo fuorilegge*, cit., pp. 181-183. Sarà curioso ricordare che in contesto americano il film venne ritenuto, all'epoca, come uno dei «titoli cruciali» della Nouvelle Vague: R. NEUPERT, *The New Wave's American Reception*, «Cinema Journal», Summer 2010, 49(4), pp. 142-144.

¹⁷⁵ P. GUIVARCH, *Une occasion, sept larrons: «les 7 Péchés capitaux»*, cit.

¹⁷⁶ I personaggi di Bernard e 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. M. MARIE, *La Luxure, Jacques Demy, 1961*, in A.

I *flâneurs* sono tendenzialmente uomini: poche le eccezioni, per cui spiccano personaggi¹⁷⁷ quali Florence (Jeanne Moreau) in *Ascensore per il patibolo* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1958)¹⁷⁸, Nadine (Nadine Ballot) in *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 dai rispettivi registi alla *Nadja* di Breton¹⁷⁹. Si può aggiungere l'omonima protagonista di *Nadja à Paris*: il fatto che la struttura universitaria sia dotata di ogni genere di servizi per lo studio e per il tempo libero non costituisce affatto un dato positivo per Nadja, che al contrario lamenta il fatto di non aver quasi più voglia di uscire dalla sua "prigione dorata"¹⁸⁰. Nel momento in cui si reca nel centro storico, 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 i volti dei passanti.

Il riferimento a *Nadja à Paris* ci consente di ricordare come nella filmografia rohmeriana, e più in generale nelle pellicole della Nouvelle Vague, Parigi venga raramente dipinta quale immensa metropoli, come nel cinema delle avanguardie che veicola spesso, tramite una sorta di confusione percettiva, l'impossibilità di raggiungere un quadro d'insieme¹⁸¹, a causa della frammentazione dello spazio e dell'unione al montaggio di luoghi lontani fra loro. Nella produzione della Nouvelle Vague lo spazio urbano trasmette l'impressione di essere padroneggiabile, grazie da un

FIANT, R. HAMERY (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968* (2), cit., pp. 362 e sgg.

¹⁷⁷ In merito all'utilizzo del neologismo «personaggia», si veda l'introduzione.

¹⁷⁸ Un film, nonostante questo, decisamente, al «maschile»: cfr. G. SELIER, *La Nouvelle Vague*, cit., pp. 118-119. James Tweedie ricorda come Florence, durante la camminata, sia vittima di sessismo, e come più in generale la città stessa non sembri stare al passo con la modernità della protagonista, che nel finale dovrà rinunciare alla sua promessa di liberazione: J.TWEEDIE, *The Age of New Waves*, cit., p. 102.

¹⁷⁹ Per il caso di Rouch, che riporta un commento di Breton sul proprio film, si veda il paragrafo 3.4. Varda cita molto spesso *Nadja* nei propri scritti (ad esempio in A. VARDA, *Varda par Agnès*, cit., p. 31). Per una messa in discussione della possibilità di definire Florence, Nadine e Cléo quali *flâneuses*, si veda il contributo di Wallace commentato nell'introduzione.

¹⁸⁰ Un'evidente differenza con il successivo documentario rohmeriano *Une étudiante aujourd'hui* (1966), su cui si veda il paragrafo 3.3.

¹⁸¹ Si pensi, per fare un esempio 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 nel centro storico di Parigi, dal quartiere di Ménilmontant in cui abita).

lato all'inserimento di continui riferimenti topografici, dall'altro al gusto per la descrizione dei tragitti, definendo un'immagine unitaria della città.

I tragitti raramente vengono eliminati in quanto "tempi morti", al contrario sono valorizzati al punto di occupare ampie porzioni. Talvolta essi rivestono anche una funzione narrativa, producendo incontri: si consideri in particolare il cinema rohmeriano, ma anche numerose altre opere quali *Cléo dalle 5 alle 7*, *La punition*, *Les mauvaises fréquentations* o *La lussuria*. Senza volersi addentrare in incursioni di carattere narratologico, limitiamoci a ricordare che l'incontro è stato spesso messo in relazione con le caratteristiche peculiari della dimensione urbana. In casi quali *Tous les garçons s'appellent Patrick*, il cortometraggio godardiano scritto da Rohmer, o *La fornaia di Monceau*, a far avanzare il racconto sono, come in un romanzo di Charles Dickens, incontri casuali, che «avvengono grazie alla densità e all'eterogeneità della vita metropolitana»; «la densità crea» infatti «coincidenze insolite [...] e inimmaginabili in ambienti semirurali»¹⁸² – ad esempio quella che vede Charlotte (Anne Colette) e Véronique (Nicole Berger) innamorarsi dello stesso giovane e quindi trovarlo coinvolto con una terza persona, o il narratore (Barbet Schroeder) scoprire che l'amata abita proprio sopra il panificio in cui lavora la fornaia. Gli incontri in città sono imprevedibili e caratterizzati dalla brevità e dalla rarità, che impongono agli individui, per potersi distinguere, la necessità di presentarsi in modo originale¹⁸³: Patrick (Jean-Claude Brialy) per catturare rapidamente l'attenzione esibisce la propria loquela 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»¹⁸⁴.

¹⁸² S. JOHNSON, *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo. Volume primo. La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 734 e p. 736.

¹⁸³ Come suggerisce G. SIMMEL, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit.

¹⁸⁴ S. JOHNSON, *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, cit., p. 733. Non ci troviamo di fronte, questa volta, a una caratteristica specifica della Nouvelle Vague rispetto al cinema precedente, bensì a ricorrenze proprie delle storie ad ambientazione urbana. Basterebbe menzionare il già citato classico di Julien Duviver – tipico 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 (ciascuno dei quali frequenta un diverso quartiere della città). Nei film di Rohmer il gusto per il racconto e per il gioco degli incontri non sovrasta gli scrupoli di verosimiglianza (rispetto 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.

Non vi sono solo percorsi a piedi, ma anche su mezzi di vario genere quali automobili o autobus; la macchina da presa osserva quasi sempre l'esterno attraverso il finestrino: un'importante novità della Nouvelle Vague fu proprio il rifiuto dell'uso di immagini registrate per questo tipo di situazioni, preferendo posizionare la macchina da presa direttamente davanti alla vettura¹⁸⁵. In alcuni casi si tratta di spostamenti "in tempo reale", come accade nella chiarissima successione spazio-temporale su cui è strutturata la sceneggiatura di *Cléo dalle 5 alle 7*¹⁸⁶, ma anche in singole sequenze di numerosi altri film: ci limitiamo a ricordare il tragitto in automobile di *La punition* per raggiungere la Tour Eiffel. Non solo si seguono i movimenti dei personaggi ma persino quelli degli oggetti: emblematica la celeberrima sequenza della posta pneumatica in *Baci rubati*.

La precisione topografica è quasi sempre la regola: raramente appaiono contigui luoghi che nella realtà non lo sono. Ad aiutare lo spettatore nel seguire i percorsi dei personaggi vengono forniti punti di riferimento, dalle frequenti inquadrature di monumenti o insegne di noti caffè e negozi, ai cartelli che indicano i nomi delle strade; funzione simile assolvono le fermate della metropolitana, che formano una sorta di mappa astratta della città nella mente dei suoi abitanti¹⁸⁷. In alcuni casi un ausilio proviene dal commento fuoricampo, come negli incipit di lavori rohmeriani quali *La fornaia di Monceau* o *Place de l'Étoile*. In questo secondo film non è il protagonista a presentarci il quartiere, come nei «racconti morali», bensì un narratore extradiegetico, che prima di introdurci alla vicende di Jean-Marc (Jean-Michel Rouzière) ci offre una descrizione semi-documentaria. Analogò è l'incipit, di ispirazione dichiaratamente rohmeriana¹⁸⁸, dell'episodio girato da Douchet sempre per *Paris vu par...* (in cui interviene peraltro la voce dello stesso Douchet)¹⁸⁹. Talvolta un ulteriore orientamento viene fornito allo spettatore attraverso strumenti extra-te-

¹⁸⁵ Le affermazioni di Truffaut in proposito sono citate in A. DE BAECQUE, *La Nouvelle Vague*, cit., p. 82.

¹⁸⁶ A. VARDA, *Cléo de 5 à 7*, Gallimard, Paris 1962.

¹⁸⁷ Come ricorda il celebre saggio di M. AUGÉ, *Un etnologo nel metrò*, Elèuthera, Milano 1992 (1ª ed. Hachette Livre, Paris 1986)

¹⁸⁸ Come afferma Douchet nell'intervista rilasciata a Noël Simsolo e contenuta negli extra del DVD di *Paris vu par...* (*Jean Douchet cinéaste au singulier*).

¹⁸⁹ In *Saint-Germain-des-Prés* dall'osservazione documentaria del luogo, coadiuvata dal commento fuoricampo, si origina 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-Prés "diurna" il ricordo della notte appena trascorsa, che ci introduce lentamente alla narrazione.

stuali: si pensi 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 negli opuscoli allegati alle edizioni in dvd pubblicate dalla sua casa di produzione Ciné-Tamaris. Non mancano, comunque, le eccezioni a questa ricerca di precisione topografica: tra tutte la filmografia di Rivette, in particolare quella successiva alla stagione della Nouvelle Vague, che con opere quali *Céline et Julie vont en bateau* o *Le Pont du Nord* ama costruire «geografie creative» sul suolo parigino¹⁹⁰.

Si è parlato dei movimenti della macchina da presa e dei personaggi stessi, uomini e donne, all'interno della città: dal cinema della Nouvelle Vague emana un gusto profondo per il moto fine a se stesso, espressione di un particolare modo di abitare il centro parigino, con il quale contrasta la staticità forzata dei nuovi stili di vita attribuiti agli alloggi periferici e al modello sociale della «privatizzazione» che descriveremo nei prossimi capitoli. Lo spostamento nello spazio assume valore di per sé, è una sorta di euforica espressione di libertà. Non solo la libertà esistenziale dei personaggi, percepiti dal pubblico quali emblemi di una generazione che esibisce il proprio individualismo e i profondi cambiamenti nei costumi, ma soprattutto la libertà tecnica delle movenze della macchina da presa e dei corpi stessi degli attori e delle attrici, i cui gesti nello spazio non sono più imbrigliati dalle esigenze dell'illuminazione in studio.

Sono esempio di questa sorta di euforia del moto i primi film godardiani, con il movimento costante di *Fino all'ultimo respiro* (macchina a mano, camera-car, riprese aeree) o la celeberrima sequenza di *Bande à part* all'interno del Louvre, luogo per eccellenza della contemplazione che viene attraversato di corsa in meno di dieci minuti. O ancora, uno dei momenti più indimenticabili del cinema della Nouvelle Vague: la camminata delle due protagoniste di *Desideri nel sole* (*Adieu Philippine*, girato nel 1960) di Jacques Rozier.

¹⁹⁰ Cfr. J. RIVETTE, *Les rues de Paris, de nouveau* [1981], in L. GRENIER (a cura di), *Cités-Cinés*, cit., pp. 328-329. Il termine « geografia creativa » viene utilizzato a proposito di *Le Pont du Nord* in F. PENZ, *From Topographical Coherence to Creative Geography: Rohmer's The Aviator's Wife and Rivette's Pont du Nord*, in A. WEBBER, E. WILSON (a cura di), *Cities in transition*, cit., pp. 123-140.

Movimenti euforici nello spazio urbano: *Desideri nel sole* di Jacques Rozier

Vale la pena soffermarsi sulla descrizione dello spazio urbano nel travagliato lungometraggio di Rozier¹⁹¹. È interessante rilevare che non vi compaiono, a differenza che nelle altre opere 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, dai numerosi caffè ai grandi magazzini (di cui vediamo solo le scale mobili) e alle stazioni dei treni e del metrò.

La pellicola 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»¹⁹². La libertà dei nuovi soggetti si manifesta nella strada, dove si può sfuggire ai vincoli familiari: *Desideri nel sole* è infatti una delle poche opere della Nouvelle Vague in cui sono presenti 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»¹⁹³, 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 compiutamente 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 due si scambiano appena qualche parola che avrebbero ugualmente potuto pronunciare in un luogo chiuso, mentre si stanno recando a telefonare a Michel. La sua lunghezza non è dunque giustificata se non da esigenze di carattere evocativo, che attengono all'espressione di un'emozione e di un modo nuovo

¹⁹¹ Sulle vicissitudini del montaggio e della post-sincronizzazione del film si veda R. NEUPERT, *Adieu Philippine and Rozier's alternative sound practice*, «Studies in French Cinema», gennaio-aprile 2011, 1, pp. 31-41.

¹⁹² Sugli aspetti critici nei confronti della società dei consumi che emergono all'interno del film, connessi principalmente ai personaggi femminili, si legga G. SELLIER, *La Nouvelle Vague*, cit., pp. 107-108. Si veda anche il recente saggio di Mani Sharpe che si concentra non sugli esterni parigini ma sugli interni domestici, letti quali spazi depoliticizzati nei quali i personaggi tendono a rifugiarsi; in particolare, un segmento riguarda le due figure femminili, infantilizzate e presentate quali vittime dei condizionamenti del consumismo: M. SHARPE, *Screening decolonisation through privatisation in two New Wave films*, cit., pp. 134-136.

¹⁹³ Si veda su questo il capitolo *La belle américaine* in K. Ross, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., pp. 15-70.

di vivere lo spazio urbano: la macchina da presa, estremamente mobile, accompagna lateralmente le due giovani 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 donne o tentare di fermarle¹⁹⁴. La macchina da presa segue velocemente il percorso delle protagoniste senza levarsi ad osservare alcun monumento, la sua attitudine non ha nulla di contemplativo ma al contrario valorizza la leggerezza e rapidità dei corpi che attraversano a passi veloci le strade parigine: si tratta di una sorta di manifesto della libertà di movimento di cui godono sia le attrici, sia le stesse cineprese al di fuori degli *studios*.

¹⁹⁴ Sembrerebbero verosimilmente intrusioni non volute (ma permesse), piuttosto che interventi previsti dal cineasta. Permane comunque l'ambiguità, caratteristica di 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.

2. Sguardi inquieti. Un'epoca di cambiamenti

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*¹

Nel periodo di nascita e affermazione della Nouvelle Vague, l'area parigina conosce mutamenti di enormi proporzioni, destinati a cambiarne per sempre il volto. A mutare è però anche, in parallelo con l'evoluzione del dibattito sulla società dei consumi, l'immagine stessa della città, lo sguardo che su di essa posano intellettuali e artisti, cineasti inclusi.

A cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta si assiste alla nascita di una nuova Parigi, che subisce rinnovamenti urbanistici non inferiori, per entità, a quelli di epoca haussmanniana. Questi rispondono a una diversa concezione della città, secondo un'ottica definibile come metropolitana. Nel primo paragrafo di questo capitolo si offrirà una descrizione detta-

¹ J.L. GODARD, *La vita moderna*, in A. APRÀ (a cura di), *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano 1981 (1ª ed. Paris 1968), p. 270.

gliata delle dimensioni degli interventi e delle zone interessate, nonché le idee di fondo, i modelli e gli obiettivi che li hanno ispirati.

Nel secondo paragrafo si descriveranno invece alcuni tratti di un clima culturale caratterizzato da analisi critiche della dimensione urbana, ritenuta la sede privilegiata in cui osservare i comportamenti di una società massificata, vittima del consumismo e dell'alienazione. Oggetto di riflessione esplicita sono le stesse operazioni urbanistiche, accusate di contribuire attivamente alla costruzione di un nuovo modello di società. Già in questo paragrafo verranno proposti affondi sul cinema dell'epoca, evidenziando gli apporti di questo composito clima culturale, le citazioni di testi cardine, le collaborazioni dirette con figure provenienti dal mondo della sociologia, ma anche influenze sotterranee, ipotizzate da studi recenti, sul modo stesso della Nouvelle Vague di pensare il cinema o di costruire i film. Una sezione a parte verrà consacrata al Situazionismo, considerando i suoi rapporti con il mondo cinematografico, dalla produzione filmica di Debord sino alle aspre critiche rivolte alla Nouvelle Vague; verranno inoltre sottolineati aspetti di vicinanza e di lontananza nell'approccio alla città tra le pellicole della Nouvelle Vague e le teorie, le pratiche e i film situazionisti.

Dopo aver fornito questi elementi di contesto, ci si concentrerà nel terzo paragrafo sui lavori della Nouvelle Vague e, più ampiamente, della «Génération 60»². Si tratta di titoli spesso contemporanei a quelli citati nel precedente capitolo, ma ritenuti emblematici di un'idea di città differente: innanzitutto, sul piano iconografico (l'inclusione delle *banlieues*, delle architetture contemporanee) e tematico (la tematizzazione dell'alienazione e del consumismo, delle difficoltà causate dalla vita metropolitana, dei problemi delle *banlieues*, della turistizzazione dei centri storici). Ma anche, in alcuni casi, su quello stilistico, con l'adozione di nuovi modi di inquadrare e montare le immagini dedicate allo spazio urbano, come risulta evidente nel cinema di Godard.

Tratti contrastanti sono spesso rintracciabili nello stesso film, anche

² Si preferisce qui adottare questa definizione maggiormente inclusiva (in merito alla quale si veda l'introduzione) in quanto verranno analizzati anche film di registi che, pur comparando nella lista pubblicata sui «Cahiers du cinéma» nel dicembre 1962, non vengono accostati alla Nouvelle Vague da altre fonti dell'epoca, poiché decisamente lontani dalle ambizioni estetiche dei *jeunes turcs*, nonché dalle reti professionali nate intorno alla rivista. Accanto ad autori quali Hanoun che, al pari di Drach o Gilles incontrati nel capitolo precedente, venivano spesso ascritti alla Nouvelle Vague, trovano posto in questa sezione titoli quali *Les moutons de Panurge* (François Girault, 1961), commedia satirica senza particolari pretese con Darry Cowl.

se taluni percorsi autoriali consentono di individuare una scansione temporale che risente dell'intensificarsi del dibattito sulla società dei consumi. Si manifesta un'ambivalenza, una compresenza tensiva di diverse concezioni della città, che caratterizza quest'epoca di transizione e il cinema della Nouvelle Vague³. Analizzando in modo più ampio la visione della città delineata nelle opere filmiche, in questa terza sezione emergerà solo in alcuni passaggi un confronto diretto con i rinnovamenti urbanistici: questi ultimi saranno invece gli indiscussi protagonisti degli ultimi tre capitoli.

2.1. Parigi, metropoli europea. Gli eredi di Haussmann⁴

Negli anni della Nouvelle Vague, Parigi muta profondamente il proprio volto, per precise scelte di amministratori e politici che non temono di segnare lo spazio urbano in modo tanto radicale quanto, nel secolo precedente, aveva fatto il barone Haussmann. Cambiano le strade e i quartieri, il loro aspetto e la loro composizione sociale. Il Medioevo sparisce definitivamente⁵.

I lavori urbanistici costituiscono il cuore del discorso sul progresso promosso dalla Quinta Repubblica del generale De Gaulle. La retorica del «rinnovamento»⁶, 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 istituzionali⁷, emergono nuove paure e inquietudini di cui si fa portavoce parte

³ Rilevata, in forme diverse, anche in J. TWEEDIE, *The Age of New Waves*, cit. Si veda in merito l'introduzione.

⁴ Il titolo di questo paragrafo riprende quello di un testo di N. 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).

⁵ In un noto testo dedicato alla città di Parigi, Éric Hazan sostiene che il Medioevo è sparito dal suolo della capitale non con gli interventi di Haussmann, bensì con Malraux e Pompidou: cfr. É. HAZAN, *L'invention de Paris*, cit., pp. 27-28.

⁶ 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. R. IVAN JOBS, *Riding the New Wave*, cit.

⁷ Sui quali cfr. ad esempio É. COHEN, *Expliquer Paris à la télévision: Pierre Sudreau et les*

della stampa, accanto a molti intellettuali e a 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 spingano 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 Parigi si pensa già negli anni cinquanta alla nascita di un piano globale, che dia 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, non così per alcune modifiche fondamentali che si attuano indipendentemente dai piani stessi. Esiste una precisa volontà di rendere la città 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 del tutto 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 dopoguerra⁸. Si intende rispondere, attraverso una pianificazione globale, alle nuove necessità della circolazione e ai problemi della *crise du logement*. 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 revisione⁹. 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

problèmes de la construction (1958) e C. CANTEUX, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, in J.L. ROBERT, M. TSIKOUNAS (a cura di), *Imaginaires parisiens*, «Sociétés&Représentations», 2004, 17, pp. 117-127 e pp. 343-359; H. JANNIÈRE, *Television and the Renewal of Paris: From Official Discourse to Social Criticism*, in A. PHILLIPS, G. VINCENTEAU (a cura di), *Paris in the Cinema*, cit., pp. 218-229.

⁸ 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.

⁹ Per tutte le informazioni qui riportate sul Plan d'Urbanisme Directeur de Paris e sul P.A.D.O.G., cfr. ad esempio N. EVENSON, *Les héritiers d'Haussmann*, cit., pp. 294-296.

regione parigina cioè l'attuale Île-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 municipale¹⁰. 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 sia 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 destinato sempre più alla «museificazione».

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 vetture 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 nuovi spazi strutturati in funzione dell'automobile¹¹. Il legame tra gli interventi urbanistici e la promozione dell'acquisto di beni si svela già con una certa chiarezza.

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 ottocentesco e novecentesco funzioni estremamente diversificate. Negli anni cinquanta e sessanta in Francia, tuttavia, essa sembra essere concepita dai pianificatori urbani solo in quanto “contenitore” della circolazione dei veicoli, come a più riprese lamenterà Henri Lefebvre¹²; e in questa chiave devono essere lette le modifiche applicate al tessuto viario parigino. Soprattutto a partire dagli anni sessanta si concepisce uno stile di vita nuovo, decisamente “americano”, che privilegia da un lato gli spostamenti in automobile, e dall'altro la tendenza a ripararsi all'interno dei confini domestici. Secondo alcuni, la televisione finisce per supplire al desiderio di spettacolo un tempo appagato dalla vista dei piccoli incidenti urbani¹³.

¹⁰ Per un inquadramento generale delle problematiche concernenti i difficili rapporti tra la municipalità parigina e i funzionari provinciali e statali, cfr. ad esempio A. FIERRO, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Robert Laffont, Paris 1996.

¹¹ Si veda il capitolo *La Belle Américaine* in K. Ross, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., pp. 15-70.

¹² Si veda in merito il paragrafo successivo.

¹³ N. EVENSON, *Les héritiers d'Hausmann*, cit., p. 66.

Le carreggiate vengono 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»¹⁴. 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 automobilistico¹⁵. Si tende insomma ad annientare quella concezione della strada come *intérieur* da abitare, ampiamente descritta da Benjamin nelle sue pagine dedicate al *flâneur*¹⁶.

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 parte¹⁷.

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

¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵ B. VAYSSIÈRE, *Modes et modelages*, in C. EVENO, P. DE MEZAMAT (a cura di), *Paris perdu: quarante ans de bouleversements de la ville*, Carré, Paris 1995, p. 250.

¹⁶ Scegliamo di riportare, fra i molti possibili, questo passaggio: «Sulla tecnica dei parigini di *abitare* le proprie strade. “Al ritorno lungo la rue Saint-Honoré ci imbattermo in un esempio eloquente della industriosità della strada parigina, che sa servirsi di qualunque cosa. Eravamo in un punto in 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*». W. BENJAMIN, *Opere complete di Walter Benjamin*, cit., pp. 471-472.

¹⁷ N. EVENSON, *Les héritiers d'Haussmann*, cit., pp. 70-72

L'idea di città che sottende alle modifiche urbanistiche privilegia, in definitiva, la circolazione automobilistica sacrificando quella pedonale: non è un caso che la camminata assuma dunque un esplicito valore di contestazione politica e sociale nella nuova interpretazione della pratica storica della *flânerie* offerta dalle *dérives* situazioniste.

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 le preoccupazioni relative agli edifici esistenti, spesso sovrappopolati, fatiscenti e in pessime condizioni igieniche. Il problema risaliva almeno all'inizio del secolo, ma negli anni cinquanta diventa uno scandalo sotto 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)¹⁸. Si può leggere, a titolo di esempio, questa testimonianza di un corrispondente del *Time* a Parigi, incaricato nel 1955 di redigere un reportage 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 piano¹⁹.

Un'inchiesta del 1954 svela che il 29% delle coppie sposate di meno di 25 anni viveva ancora con i genitori; che il 65,8% degli alloggi aveva solo una o due camere, soltanto il 48,2% aveva la toilette e unicamente il 19,2% una sala da bagno o una doccia²⁰. Nello stesso 1954, le numerose morti di freddo fanno molto effetto sull'opinione pubblica, e nascono diverse campagne o appelli, come il celebre intervento radiofonico dell'Abbé Pierre, per sensibilizzare verso le condizioni dei senzatetto. Senza giungere alle

¹⁸ Alcune immagini dei due documentari furono peraltro riproposte all'interno delle trasmissioni televisive che abbiamo ricordato: cfr. É. 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», dicembre 1962, 138, 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.

¹⁹ S. KARNOW, *Paris années 50, Exils*, Paris 1999, p. 281.

²⁰ N. EVENSON, *Les héritiers d'Hausmann*, cit., p. 243

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 estrazione proletaria schiacciate in abitazioni di dimensioni minime (come testimonia tra l'altro una sequenza de *Le joli mai*).

Molto spesso, gli alloggi sono inoltre molto vecchi (l'età media degli edifici è di novant'anni, ma alcuni datano alla fine del Settecento²¹) 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*). *Insalubres* 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 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 in *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 umanità²² all'interno di una pellicola fiabesca che gioca con i cliché del turismo di massa.

Come all'epoca del barone Haussmann, la questione igienica – che peraltro negli anni sessanta rappresenta una vera e propria ossessione²³ – diventa spesso la migliore alleata per giustificare non solo le speculazioni edilizie, ma anche il rimodellamento sociale della città. Il boulevard Périphérique diventa il nuovo confine di Parigi: come sottolinea Norma Evenson, una strada a scorrimento veloce segna una barriera simbolicamente impenetrabile, a differenza di quanto sarebbe avvenuto

²¹ P. VERGNE, *Le redéploiement vers l'est (XIII^e, XIX^e, XX^e)*, in C. EVENO, P. DE MEZAMAT (a cura di), *Paris perdu*, cit., p. 267.

²² Il duca invita infatti i propri figli al massimo rispetto.

²³ Si legga in proposito il già citato testo di K. Ross, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit.

se si fossero ad esempio create delle aree verdi²⁴. Al di là del Périphérique, si estende lo spazio della *banlieue*. Si creano nuove logiche di esclusione, secondo le quali 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 affitti²⁵. Se prima classi diverse convivevano all'interno di uno stesso quartiere, di uno stesso isolato o addirittura di uno stesso immobile (magari su piani differenti), le modifiche urbanistiche tendono a creare separazioni spaziali e al contempo sociali, secondo uno *zoning* all'americana²⁶. Le percentuali risultano eloquenti: il numero di operai residenti nel comune di Parigi diminuisce del 44%, quello dei «*cadres*»²⁷ 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 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* adducendo questioni igieniche, e si trovano così spesso in compagnia di connazionali che in precedenza vivevano nelle *bidonvilles*, stipati nei *grands ensembles* di periferia²⁸.

Sconcertanti sono a volte i resoconti delle operazioni che conducono allo sconvolgimento delle geografie sociali parigine²⁹, 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 sovente accompagnato dall'iniziativa privata, cui nuove formule giuridiche permettono di

²⁴ N. EVENSON, *Les héritiers d'Hausmann*, cit., pp. 297-299.

²⁵ B. MARREY, *Une volonté d'exclusion*, in C. EVENO, P. DE MEZAMAT (a cura di), *Paris perdu*, cit., p. 175.

²⁶ Lo sostiene É. HAZAN in *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, cit., p. 147.

²⁷ 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 K. ROSS, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., pp. 165-176.

²⁸ Sul problema del rimodellamento dei “limiti sociali” della città, cfr. K. ROSS, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., pp. 149-156.

²⁹ Per la descrizione della attività dei «*promoteurs*» e dell'operazione Place d'Italie, cfr. B. MARREY, *Une volonté d'exclusion*, cit., pp. 151-175.

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 multa in denaro (e preferendo costruire, assai di frequente, delle *tours* di uffici). I quartieri tradizionalmente popolari perdono così la propria popolazione, costretta a 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 domicilio³⁰: 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 in *La millième fenêtre*³¹.

Un quartiere il cui aspetto viene completamente stravolto è Belleville³². Il paradiso della piccola industria e dell'artigianato è infatti trasformato, fra il 1955 e il 1970, nella riserva di H.L.M. della città: ve ne sono più di un quarto del totale. Spariscono i cortili, i *passages*, i giardini, gli *hôtels particuliers*, mentre il tessuto viario viene modificato per renderlo più adatto alla circolazione automobilistica. I bulldozer e i *terrains vagues* costituiscono il nuovo 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

³⁰ Cfr. B. MARREY, *Une volonté d'exclusion*, cit., p. 166.

³¹ 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.

³² Per le informazioni di seguito riportate rispetto a Belleville, cfr. P. VERGNE, *Le redéploiement vers l'est (XIII°, XIX°, XX°)*, cit., pp. 267-308.

terzo sono i già citati H.L.M., ossia *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 200 alloggi, ma a volte anche migliaia) sia una serie di servizi, quali scuole o commerci, volti a rendere questi complessi il più possibile indipendenti rispetto al centro.

Il modello seguito – secondo molti, 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)³³, 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 finisce per accordarsi perfettamente alla promozione di stili di vita che investono particolarmente sulla sfera domestica, e alla spinta all'acquisto di beni, quali gli elettrodomestici, che possono essere collocati all'interno dei nuovi alloggi. Una rapida, ma doverosa, precisazione: se in questo paragrafo stiamo operando una disamina delle motivazioni di carattere politico ed economico che sottostavano agli interventi urbanistici sul suolo parigino, va nondimeno ricordato lo slancio utopico "genuino" che animava molti architetti e urbanisti – riconosciuto persino da Henri Lefebvre, che nel suo durissimo *Il diritto alla città* (1968) ci tiene a distinguere l'«urbanistica degli uomini di buona volontà (architetti, scrittori)», di cui difende la buona fede nonostante gli errori di valutazione, da quella «degli amministratori pubblici» e da quella «degli imprenditori»³⁴. Rispetto a queste ultime due categorie, va ricordato come dal '64 si assista a un'inversione di tendenza per volere del governo, con una riduzione dell'investimento pubblico negli interventi urbanistici e un ruolo sempre

³³ Sulla Carta di Atene, per limitarsi a citare un volume consultato in occasione di questo lavoro, cfr. M. CASCIATO, «*Abitare-Lavorare-Coltivare il corpo e lo spirito-Circolare: le funzioni e la «Carta di Atene»*», in M. PORRINO (a cura di), *La ville en Tatirama. La città di Monsieur Hulot*, Mazzotta, Milano 2003, pp. 17-20.

³⁴ H. LEFEBVRE, *Il diritto alla città*, Marsilio, Venezia, 1970 (1a ed. Paris 1968), p. 43.

più protagonista del capitale privato³⁵.

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 costruito 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. Deroghe vengono concesse ad esempio per la Cité Morland nel IV° *arrondissement* e per la Faculté des Sciences di Jussieu, nel XII° *arrondissement*³⁶, costruita a partire dal 1962 (la pavimentazione è ancora opera di Lagrange) sul sito ove era stato demolito l'antico mercato del vino.

Nel 1960, un abitante su sei della regione parigina vive ormai nei *grands ensembles*³⁷. 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 a un H.L.M. di *banlieue*.

Se la metropolitana, destinata a servire la zona del centro, risaliva al 1900, nel 1969 si inaugura la prima linea del *Réseau Express Régional* (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 influenzata³⁸.

I *grands ensembles*, esaltati da numerosi documentari televisivi quale

³⁵ Tale inversione di tendenza consente, peraltro, l'espressione sempre più frequente di prese di posizione critiche anche nei programmi trasmessi dalla televisione pubblica. Cfr. H. JANNIÈRE, *Television and the Renewal of Paris*, cit., p. 220.

³⁶ N. EVENSON, *Les héritiers d'Haussmann*, cit., p. 189

³⁷ *Ibid.*, p. 249.

³⁸ Si legga ad esempio la citazione da *Paris au fil du temps* di Pierre Couperie riportata in S. SADLER, *The Situationist City*, M.I.T.Press, Cambridge (Massachusetts) - London (England) 1998, p. 26.

soluzione alla *crise du logement*³⁹, vengono invece criticati da buona parte della stampa per il loro aspetto di caserme, le dimensioni eccessive, la desolante uniformità delle architetture⁴⁰ che produce spesso negli abitanti delle depressioni nervose: viene addirittura coniato il termine di *sarcellite*, in riferimento al complesso di Sarcelles, la cui costruzione era iniziata nel 1954⁴¹. Si denunciano inoltre gli agglomerati in quanto luoghi di segregazione sociale e focolai di problemi legati allo sviluppo della delinquenza giovanile e dell'alcolismo. Tuttavia, coloro che vivono nei *grands ensembles* sembrano tendenzialmente apprezzare la nuova soluzione, se si vuole credere alle numerose inchieste: un sondaggio del 1967 rivela che il 61% degli intervistati considererebbe superiori i vantaggi agli svantaggi, e l'88% reputerebbe 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, dei rumori, del contatto forzato tra differenti culture⁴². 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 abitative⁴³. Le critiche ai *grands ensembles* arrivano insomma, negli anni sessanta, da intellettuali, sociologi, o architetti; solo negli anni settanta sarà, sempre più di frequente, la voce stessa degli e delle abitanti a esprimere un malessere, e tale novità emergerà anche nei documentari televisivi⁴⁴.

Le critiche degli “intellettuali” alle nuove architetture emergono an-

³⁹ J. HAMEL LEVASSEUR, *L'évolution des grands ensembles parisiens*, cit.

⁴⁰ 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 J.L. COHEN, *Nos oncles: su alcuni echi italiani della modernizzazione francese*, e M. PORRINO, *La città in fil di ferro*, in M. PORRINO (a cura di), *La ville en Tatirama*, cit., pp. 25-27 e pp. 47-49.

⁴¹ N. 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. C. CANTEUX, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p. 344.

⁴² Le informazioni provengono dall'inchiesta di P. CLERC, *Grands ensembles banlieues nouvelles. Enquête démographique et psycho-sociologique*, Presses Universitaires de France, Paris 1967, citata tra l'altro in N. EVENSON, *Les héritiers d'Hausmann*, cit., p. 251, e in J.P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, cit., p. 210.

⁴³ J.P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, cit., p. 211.

⁴⁴ J. HAMEL LEVASSEUR, *L'évolution des grands ensembles parisiens*, cit.

che come si vedrà in alcuni film di registi gravitanti intorno alla Nouvelle Vague, come *L'amour existe* di Pialat, *Le joli mai* di Marker e Lhomme, *La millième fenêtre* di Menegoz, nonché, ovviamente, *Due o tre cose che so di lei* di Jean-Luc Godard. Ricordiamo poi le pellicole imperniate sul tema della delinquenza giovanile, che dall'inizio degli anni sessanta costituiscono un vero e proprio filone a sé stante⁴⁵, e che scelgono spesso come teatro proprio i *grands ensembles*: su tutti, *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 trovano a una distanza che varia fra i 25 e i 50 km). La densità abitativa doveva essere inferiore rispetto a quella dei *grands ensembles*, e l'immagine degli edifici stessi in qualche modo più tradizionale⁴⁶. Ricordiamo che Éric 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 ottanta⁴⁷, partecipando della grande utopia che presiedeva alla costruzione di quelli che dovevano essere, nelle speranze poi sovente deluse degli urbanisti, dei «piccoli gioielli nel cuore di una periferia amorfa»⁴⁸.

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

⁴⁵ A. DE BAECQUE, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, cit., p. 37.

⁴⁶ N. EVENSON, *Les héritiers d'Haussmann*, cit., p. 264.

⁴⁷ Rispettivamente, *Le notti della luna piena* (*Les nuits de la pleine lune*, 1984) e *L'amico della mia amica* (*L'ami de mon amie*, 1987).

⁴⁸ Cfr. l'intervista rilasciata dal regista a Thierry Jousse e Thierry Paquot nel 2005, *Un cinéaste dans la ville. Entretien avec Éric Rohmer*, in T. JOUSSE, T. PAQUOT (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., p. 21.

a questo fine dei complessi di grattacieli (*tours*): la concentrazione delle attività permette risparmi di tempo ed energia. 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 a *mégapolis*, caratterizzata dall'agglomerazione e dal conurbamento⁴⁹.

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 centrale, ispireranno in modi diversi – come si vedrà – la Tativille di *Playtime*⁵⁰, 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. La Tour Montparnasse comparirà anche in un'inquadratura di *Daguerréotypes* di Agnès Varda, risalente a un periodo molto successivo a quello da noi considerato (1978), ma significativo per l'intenzione esplicita di esplorare un angolo di «provincia» sopravvissuto nella nuova Parigi edificata sul modello delle metropoli americane, di cui proprio la Tour Montparnasse si erge a simbolo⁵¹. Come nell'adozione di certi stili 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 Tour Montparnasse o le Tours du Front-de-Seine (XV°).

⁴⁹ B. MARREY, *Une volonté d'exclusion*, in C. EVENO, P. DE MEZAMAT (a cura di), *Paris perdu*, cit., p. 158.

⁵⁰ Si veda l'accurato saggio, che si avrà ancora modo di citare, di E. DOUTRIAUX, *Jacques Tati et la ville moderne*, in J. BARILLET, F. HEITZ, P. LOUGUET, P. VIENNE (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., pp. 219-231.

⁵¹ R.J. DE ROO, *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*, cit., pp. 94-95. Si potrebbe qui ricordare anche la celebre sequenza di *Il fantasma della libertà* (*Le fantôme de la liberté*, Luis Buñuel, 1974) nella quale un misterioso killer spara sui passanti dall'alto della Tour appena edificata e non ancora utilizzata, a sottolineare le dinamiche di potere istituite dal modello capitalistico di cui la nuova costruzione appare un emblema.

La crescita economica della Francia, basata sul modello capitalistico, deve accompagnarsi a un mutamento di immagine: basti 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 spesso monotone dei complessi residenziali e delle *tours* di uffici, sorgono a Parigi alcuni nuovi edifici dalla struttura più originale – in quella che doveva essere, ricorda la voce over di *Le joli mai* commentando inquadrature in cui appare ad esempio la Maison de la Radio, una «festa dell'architettura» –, spesso destinati a diventare sedi di enti nazionali e internazionali. Fra il 1956 e il 1963 viene realizzata, appunto, la Maison de la Radio (O.R.T.F.) a opera di Henri Bernard, che verrà scelta da Godard come *décor* di sequenze di *Lemmy Caution. Operazione Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965) 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 de *I giochi dell'amore* (*Les jeux de l'amour*, 1960) di Philippe de Broca⁵², 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).

⁵² Philippe de Broca, principalmente noto per i successi nel cinema commerciale, agli inizi della propria carriera – dopo essere stato l'assistente di Chabrol e Truffaut – ha realizzato alcuni film più personali, vicini agli stilemi della Nouvelle Vague. Ha anche partecipato all'operazione collettiva *I sette peccati capitali* (*Les sept péchés capitaux*, 1962), nata per riunire i cineasti della nuova generazione, tra cui Godard, Chabrol e Demy, al fine di creare una “risposta” al film omonimo del 1951: cfr. P. GUIVARCH, *Une occasion, sept larrons: «les 7 Péchés capitaux»*, in A. FIANI, R. HAMERY (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968* (2), cit., pp. 101-115. *I giochi dell'amore* è stato prodotto da Chabrol e il suo soggetto è stato ripreso da Godard per *La donna è donna*. Sulla ricezione critica del film, e sulle modifiche imposte al soggetto di Geneviève Cluny, si veda G. SELIER, *French New Wave Cinema and the Legacy of Male Libertinage*, cit.

Accanto alla politica di demolizioni di cui si è parlato, si sviluppa una certa sensibilità per la salvaguardia di (alcuni) quartieri del centro, che vengono parzialmente risparmiati, in armonia con le direttive di fondo di quello che sarà lo Schéma Directeur d'Aménagement et 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, dove gli edifici fatiscenti vengono spesso demoliti e poi ricostruiti secondo il modello originale, oppure integralmente modificati mantenendo però la facciata. Si producono ad ogni modo delle significative alterazioni, ad esempio con la realizzazione di sopraelevamenti degli edifici storici che ne mutano l'immagine, o con l'annessione di nuove costruzioni. Si attua una sorta di «*curetage*» dei quartieri storici, dal punto di vista non solo architettonico ma anche sociale: ci si preoccupa ad esempio della sopravvivenza di una sola delle due anime caratteristiche del V° *arrondissement*, quella intellettuale e studentesca, senza interessarsi invece a quella più tipicamente 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 universitari⁵³: alla nascita della Facoltà di Scienze al posto della Halle au Vin accenna Rohmer nel suo documentario *Une étudiante aujourd'hui* (1966).

Sofferamoci sul caso di Saint-Germain-des-Prés, una delle zone più frequentate dai film della Nouvelle Vague. Significativa è la decisione, in controtendenza con quanto accade nel resto di Parigi, di sostituire alcune strade aperte alla circolazione automobilistica con vie pedonali⁵⁴. 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.

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 ben note analisi di Marc Augé, su cui avremo modo di tornare.

Cantieri sorgono dunque anche nei quartieri più centrali: li intrave-

⁵³ Per tutte le informazioni, cfr. P. DE MEZAMAT, *Le grignotage du Paris historique* (III°, IV°, V°, VI°, VII°), in C. EVENO, P. DE MEZAMAT (a cura di), *Paris perdu*, cit., pp. 45-79.

⁵⁴ N. EVENSON, *Les héritiers d'Haussmann*, cit., p.81

diamo ad esempio in rue d'Assas (VI° *arrondissement*)⁵⁵ 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.

Non tutte le zone storiche vengono tuttavia preservate: si è parlato del caso di Belleville, penalizzato dalla posizione leggermente 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 Saint-Placide (VI° *arrondissement*). Il più violento colpo sferrato nel cuore della città, l'abbattimento delle Halles, immortalato da Marco Ferreri in *Non toccare la donna bianca* (*Touche pas à la femme blanche*, 1974) 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 dai violenti mutamenti che investono altre zone della città.

2.2. Un certo clima culturale: la riflessione sulla vita quotidiana, sulla città e l'urbanistica, sulla società dei consumi

Se *La société de consommation* è il titolo di una ben nota opera di Baudrillard del 1970, il dibattito sulla società dei consumi si afferma in Francia già intorno alla metà degli anni sessanta. L'interesse dei sociologi verso i modi attraverso cui gli «attori sociali» sfruttano l'accresciuta disponibilità di beni e servizi vira verso toni fortemente critici, deprecando la dipendenza dal consumo di beni materiali, l'induzione di falsi bisogni da parte della pubblicità nelle masse "alienate", mosse da automatismi che andrebbero a detrimento della volontà individuale⁵⁶. Jean-Pierre Esquenazi ha studiato nel dettaglio le conseguenze di questo cambio di prospettiva all'interno del cinema di Godard, in un lavoro illuminante che abbiamo già citato e a cui faremo riferimento di frequente⁵⁷. Quel che

⁵⁵ 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. P. DE MEZAMAT, *Le grignotage du Paris historique*, cit.

⁵⁶ J.P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, cit., pp. 250-255.

⁵⁷ *Ibid.*

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 teatro abitato da quella società. Se nell'opera di Godard si può leggere in modo abbastanza diretto, come indicato da Esquenazi, l'influenza delle posizioni manifestate da molti intellettuali francesi, non appare arbitrario estendere la riflessione a film di altri registi, che risentono in modo più o meno consapevole di una sorta di "aria del tempo".

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 interviste in studio (ad esempio in *Hitler, connais pas*, 1963, realizzato da Bertrand Blier), in altri si invade il terreno della città, intercettando le persone nel loro ambiente, cogliendole in una dimensione quotidiana al fine di porre loro delle domande: è questa una tattica spesso usata da Marker e Lhomme in *Le joli mai*, ma anche da Rouch e Morin in alcune sezioni del film "fondatore" *Chronique d'un été* (1960). Che il regista esprima un preciso punto di vista sulla società, attraverso l'uso della voce over e soprattutto la scelta e il tono delle domande (Marker e Lhomme), oppure che pretenda di mantenersi un osservatore e ascoltatore imparziale (Rouch e Morin)⁵⁸, il *cinéma-vérité* manifesta in modo trasparente il dialogo con istanze socio-antropologiche. 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 addentrarsi meglio nelle cose che filmano, che alcuni tecnici, adattando delle innovazioni provenienti da altri ambiti (ad esempio, militari), misero a punto un'altra attrezzatura⁵⁹.

Le questioni del *bonheur* (*Chronique d'un été*; *Le joli mai*) o della *jeunesse* (*Hitler, connais pas*; *Le chemin de la mauvaise route* di Jean Herman, 1962) sono al cuore dei discorsi mediatici dell'epoca. 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*

⁵⁸ La distanza fra i due film fu chiaramente percepita anche all'epoca, cfr. I. PERNIOLA, *Chris Marker o del film-saggio*, Lindau, Torino 2003, pp. 95-117. Sulle diverse anime del *cinéma-vérité* si veda anche J. CHESSA, *Lo sguardo fuorilegge*, cit.

⁵⁹ G. GAUTHIER, *Storia e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2009, pp. 111-112.

maschio e la femmina, o, ancora, *Due o tre cose che so di lei*, il cui soggetto deriva da un'inchiesta giornalistica⁶⁰. A proposito di *Il maschio e la femmina* Godard ha affermato di aver voluto mostrare Parigi in inverno dopo che Marker (*Le joli mai*) e Rouch (*Chronique d'un été*) l'avevano mostrata rispettivamente in primavera ed estate: inserisce così il film in esplicita continuità con i due classici del *cinéma-vérité*⁶¹.

Alcune pellicole, e non solo quelle realizzate con il contributo di figure appartenenti al mondo filosofico e sociologico (quali Morin), finiscono per contribuire esse stesse al dibattito sulla città e sulla società dei consumi, producendo talvolta influenze dirette come quella, ipotizzata da qualcuno, di *Chronique d'un été* sul pensiero di Lefebvre⁶², o quella di *Playtime* che viene citato da Baudrillard nel suo testo sulla società dei consumi⁶³. Più in generale, queste opere partecipano di quell'attenzione nei confronti della «vita quotidiana», e del manifestarsi di quest'ultima in un contesto precipuamente urbano, che connota fortemente il clima culturale francese di quegli anni, e dei decenni a seguire. Secondo Michael Sheringham,

è importante riconoscere che fu l'interazione creativa, dalla metà degli anni cinquanta in poi, tra Lefebvre, Barthes, Perce, e Certeau (e ovviamente tra loro e altre figure tra cui i Situazionisti, Edgar Morin, Jean-Luc Godard, Pierre Bourdieu, Michel Foucault) che trasformò una collezione disparata di intuizioni spesso contraddittorie in un corpo relativamente coeso, seppur ancora lontano dall'omogeneità, di teorie e pratiche che poterono allora avere un impatto significativo sulla produzione culturale in Francia e altrove lungo gli anni ottanta e oltre⁶⁴.

Alla lista si può aggiungere il già ricordato Jean Baudrillard, nominato in altri passaggi del testo di Sheringham, partecipe di questo intreccio di relazioni anche attraverso la frequentazione (insieme a Perce) dei seminari di Barthes all'École des hautes études en sciences sociales⁶⁵. Pur provenendo da differenti tradizioni di pensiero⁶⁶, questi autori «condivi-

⁶⁰ L'inchiesta di Claude Vimenet sulla prostituzione nei *grands ensembles* pubblicata su «Le Nouvel observateur» il 29 marzo e il 10 maggio 1966 (C. CANTEUX, *Filmer les grands ensembles*, cit., p. 29).

⁶¹ L'affermazione di Godard è riportata in J. MONACO, *The New Wave*, cit., p. 172.

⁶² M. SHERINGHAM, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 144.

⁶³ J. BAUDRILLARD, *La società dei consumi*, cit., pp. 240-241.

⁶⁴ M. SHERINGHAM, *Everyday Life*, cit., p. 4.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 252.

⁶⁶ «Lefebvre può essere associato con il Marxismo umanista, Barthes con lo strutturali-

dono un certo numero di punti di riferimento storici e contemporanei» tra cui Sheringham cita la «rapida modernizzazione» e l' «urbanistica»⁶⁷.

Kristin Ross, nel suo *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonisation and Reordering of French Culture*, ipotizza che lo sviluppo di questa ampia riflessione teorica sulla vita quotidiana sia stato stimolato da caratteristiche peculiari del contesto francese dell'epoca, segnato da mutamenti improvvisi e di vaste proporzioni tanto nella sfera domestica quanto in quella dei trasporti, occorsi, come ricorda sulla scia di Lefebvre, in modo assai meno graduale che, ad esempio, negli Stati Uniti⁶⁸. A partire dalle teorie di Lefebvre (e dei Situazionisti) sulla «colonizzazione della vita quotidiana», che vedono lo studioso applicare le teorie marxiste sull'imperialismo «allo spazio domestico e alle pratiche del consumo»⁶⁹, Ross articola in modo sistematico le relazioni fra due processi di cambiamento in atto nella Francia dell'epoca: quello della modernizzazione e quello della decolonizzazione. Sottolinea come le risorse economiche e umane (in altri termini, i capitali e i funzionari) precedentemente impiegate nelle colonie siano state reinvestite nei rinnovamenti architettonici e urbanistici della capitale, reiterando sul suo stesso suolo rapporti di potere asimmetrici, caratteristici delle dinamiche coloniali (si riferisce in particolare al rapporto fra centro storico e *banlieue*)⁷⁰. Fra i testi che manifestano la nuova, diffusa attenzione nei confronti della vita quotidiana, Ross menziona numerosi romanzi e film, in particolare pellicole di Godard, Demy, Tati, Malle, Marker, Rozier e, come si vedrà nell'analisi dedicata, *Donne facili* di Chabrol.

Ingaggiando un confronto diretto con il lavoro di Ross, Sheringham ne riconosce il valore ma al contempo ne critica il modo di intendere il concetto di vita quotidiana, definito «negativo nel succo e 'realista' nella modalità estetica»⁷¹: da un lato, sottolinea come nel pensiero di Lefebvre la vita quotidiana sia concepita in bilico tra i due poli dell'«alienazione» e dell'«appropriazione» (e che contenga quindi in se stessa i germi di una propria possibile, liberatoria trasformazione), e dall'altro, quel che più ci

smo e la sua evoluzione nel post-strutturalismo e post-modernismo, Certeau con la storia, l'antropologia, e la psicoanalisi, e Perec con lo sperimentalismo letterario del gruppo Oulipo, inaugurato da Raymond Queneau»: *Ibid.*, p. 9

⁶⁷ Accanto a «il Maggio '68, [...] lo Strutturalismo e il suo declino, la politica culturale, uno slittamento verso la memoria collettiva»: *Ibid.*, p. 7

⁶⁸ K. Ross, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., pp. 4-5.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ M. SHERINGHAM, *Everyday Life*, cit., p. 11.

interessa, ne individua le ricadute sul piano estetico non solo – come Ross – in termini di una rifrazione tematica in chiave «realistica», ma anche di un rinnovamento delle forme dell'enunciazione. Sheringham legge dunque in questa chiave l'interrogazione sui procedimenti condotta da Rouch e Morin in *Chronique d'un été*⁷², come anche i meccanismi enunciativi adottati da Godard in *Due o tre cose che so di lei*, con l'impiego della voce over del regista che riflette sul mondo messo in scena, e lo sdoppiamento del personaggio Juliette/attrice Marina Vlady. Il film di Godard, in cui viene evidenziata (sulla scorta di Deleuze) l'influenza esercitata dall'opera di Rouch, viene analizzato insieme ad altri testi letterari che affrontano direttamente i «mutamenti» in corso, sostenendo che

le connessioni tra i 'mutamenti' del genere [cinematografico, letterario], sociali ed esistenziali sono esibite al livello dell'*énonciation*. Pertanto, gli aspetti relazionali, performativi del *quotidien* – una dimensione che emerge nell'atto stesso di essere compresa – sono messi in scena [*enacted*] nel modo in cui un film, una commedia, o un'opera d'arte 'mette in scena' [*stages*] un'interazione tra soggetti umani e strutture sociali. La situazione enunciativa creata dall' 'incrocio' di generi e media riflette una fusione di teoria e pratica che dimostra come il cambiamento non sia semplicemente un fatto oggettivo ma soprattutto qualcosa che è vissuto sulla propria pelle, in un continuo processo di alienazione e appropriazione⁷³.

Più in generale, è importante sottolineare come, secondo Sheringham, la teorizzazione della vita quotidiana in Francia negli anni sessanta e settanta benefici dell'assimilazione di stimoli precedenti, ascrivibili ai Surrealisti e ai surrealisti dissidenti, nonché a Benjamin, anche per quanto riguarda nello specifico la fascinazione nei confronti dell'esperienza urbana. Non sarà inutile, in questo senso, ricordare come quello surrealista sia un ascendente comune a molti autori e autrici della Nouvelle Vague, fra gli altri Agnès Varda e Jacques Rivette, e a sodali come Jean Rouch o Georges Franju.

Il processo di modernizzazione, che investe anche lo spazio fisico e sociale urbano, viene dunque individuato tra i fattori di mutamento della vita quotidiana in Francia che stimolano, negli anni del dopoguerra, la rinnovata attenzione verso di essa; al contempo, si identificano quali antecedenti di tale attenzione pensatori che già accordavano un rilievo specifico allo spazio della strada. Questo ruolo della città nella riflessione

⁷² *Ibid.*, p. 13.

⁷³ *Ibid.*, pp. 334-337.

sulla vita quotidiana viene, del resto, esplicitamente postulato da Lefebvre già nel secondo volume della sua *Critica della vita quotidiana*, uscito nel 1961: nelle parole di Sheringham,

Per Lefebvre, che svilupperà estesamente questa idea in scritti successivi, la città, e in particolare la strada cittadina, ha sostituito l'ambito domestico diventando lo spazio fondamentale del quotidiano nel suo aspetto sociale [...] Poiché è un 'lieu de passage', un luogo di cambiamento, interconnessione, circolazione, e comunicazione, uno spazio fondamentalmente teatrale, la strada riflette gli aspetti interiori e quelli esteriori delle vite che connette [...] Questo dipende, comunque, dalla capacità della vita nelle strade di mantenere il proprio carattere, e nel momento in cui scriveva Lefebvre poteva già – come i Situazionisti – lamentarne l'impovertimento, simboleggiato da un lato dal traffico eccessivo, dall'altro dal funzionalismo delle 'villes nouvelles'⁷⁴.

In un passaggio che appare naturale, proprio la città e i suoi cambiamenti dal punto di vista urbanistico e sociale, nonché, in ottica più ampia, i meccanismi stessi di produzione dello spazio, diventeranno il centro degli studi di Lefebvre a partire dalla metà degli anni sessanta, probabilmente anche in seguito all'influenza del pensiero situazionista⁷⁵.

In *Il diritto alla città* (1968), Lefebvre descrive un processo storico che avrebbe condotto alla «morte» della città nella sua definizione tradizionale, di cui l'urbanistica contemporanea appare tra i responsabili; a essere deprecato è il nuovo concetto di *habitat* espresso tanto dalle case unifamiliari quanto dai *grands ensembles*, mentre

Tutta la realtà urbana percepibile (leggibile) è sparita: vie, piazze, monumenti, spazi d'incontro. Perfino il bar (bistrot) ha suscitato i risentimenti dei fautori dei "complessi residenziali", del loro gusto per l'ascetismo, del loro modo di ridurre l'abitare all'Habitat⁷⁶.

E ancora:

L'omogeneità ha il sopravvento sulle differenze derivate dalla natura (sito), dall'intorno contadino (territorio e terreno), dalla storia. [...] un'impressione di monotonia ricopre queste diversità e le nasconde, si tratti di alloggi, di edifici, di centri detti urbani, di aree organizzate. [...] Dal punto di vista dell'abitare, lo spezzettamento e l'artificialità della vita quotidiana, l'uso massivo dell'automobile (mezzo di trasporto "privato"),

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 156-157.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 160. Sull'influenza reciproca tra Lefebvre e i Situazionisti, cfr *Ibid.*, pp. 158-174; S. SADLER, *The Situationist City*, cit., pp. 19-20 e pp. 44-45.

⁷⁶ H.LEFEBVRE, *Il diritto alla città*, cit., pp. 38-39.

la mobilità (del resto frenata e insufficiente), l'influenza dei mass-media, hanno sradicato dal sito e dal territorio gli individui e i gruppi (famiglie, corpi organizzati). Il vicinato sfuma, il quartiere si disgrega; la gente (gli "abitanti") si dispone in uno spazio che tende all'isotropia geometrica, pieno di consegne e di segnali in cui le differenze qualitative dei luoghi e dei momenti non hanno più importanza. Processo inevitabile di dissoluzione delle antiche forme, certamente, ma che produce la derisione, la miseria mentale e sociale, la povertà della vita quotidiana, da quando nulla ha rimpiazzato i simboli, gli stili, i monumenti, i tempi e i ritmi, gli spazi qualificati e differenziati della città tradizionale. La società urbana [...] tende dunque a fondersi da una parte nell'organizzazione pianificata del territorio, nel "tessuto urbano" determinato dalle strettoie della circolazione e da un'altra parte nelle unità di abitazione come i settori unifamiliari ed i grandi complessi residenziali⁷⁷.

Anche in questo quadro apparentemente apocalittico, Lefebvre vede tuttavia una forma di resilienza dell' «urbano», definito quale «forma mentale e sociale, quella della simultaneità, della riunione, della convergenza, dell'incontro (o piuttosto degli incontri)»⁷⁸, che sopravvive nella contemporaneità seppure al solo «stato [...] di germe, di virtualità»⁷⁹:

Gli abitanti [...] utilizzano dei luoghi per ripristinare gli incontri anche se irrisori [...]. Contemporaneamente a luogo d'incontro, convergenza di comunicazioni e informazioni, l'urbano diventa ciò che è sempre stato: luogo del desiderio, squilibrio permanente, sede della dissoluzione delle cose normali e dei contrasti, momento del divertimento e dell'imprevisto⁸⁰.

Il «diritto alla città» non può che configurarsi, secondo Lefebvre, nei termini di un «diritto alla vita urbana», ossia, prioritariamente, agli incontri nella loro dimensione anche impreveduta; non può dunque essere limitato a un «diritto di visita» ai centri storici, di cui depreca, come si vedrà nel prossimo paragrafo, la tendenza alla museificazione a uso turistico⁸¹.

Nel successivo, celebre *La produzione dello spazio* (1974), pur facendo i conti con una più ampia categoria spaziale, punto di riferimento rimane sempre per Lefebvre la città, mentre il bersaglio polemico esplicito continua a essere l'urbanistica moderna, nella sua collusione con l'istituzione

⁷⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 122.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁸¹ *Ibid.*, p. 133.

statale da un lato e con il capitale privato dall'altro. Com'è noto, il teorico 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 a suo avviso reperire nella città occidentale dal Rinascimento al XIX°secolo⁸². Lo spazio «astratto» prodotto dall'urbanistica moderna è frammentato in luoghi specializzati (il già citato principio dello *zoning*), spesso secondo un malcelato ordine morale e politico⁸³, e

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 segregazione⁸⁴.

Nella sua astrazione, 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)⁸⁵.

Si tratta di uno spazio tendenzialmente omogeneo, geometrico, che causa «disagio fisico», poiché «tutto si assomiglia»⁸⁶: è definito dalla percezione di un soggetto esso stesso astratto, come quello che si trova al volante di un'auto. Le piazze diventano incroci,

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)⁸⁷.

Alle teorie di Lefebvre e al contesto storico e socio-culturale di cui si nutrono fa ampio riferimento anche James Tweedie, che sottolinea come

⁸² H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano 1976 (1°ed. Paris 1974), p. 59.

⁸³ *Ibid.*, p. 306.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 298.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 201-202.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 201.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 302-303.

a questa nuova definizione di uno «spazio astratto» concepito in relazione all'automobile, i film della Nouvelle Vague continuano a opporre corpi in movimento nella città, «raffiguran[d]o la sopravvivenza di codici obsoleti e fa[cend]o la cronaca della produzione quotidiana di vita urbana»⁸⁸. Lo stesso Lefebvre conclude il proprio studio tracciando una contrapposizione fra questo spazio astratto e uno spazio vissuto, soggettivo, l'affermazione della sfera privata, invitando alla costruzione di un «contro-spazio» in cui riscoprire l'uso e il piacere. Sull'anti-disciplina, sulle tattiche, sulle astuzie del singolo che riesce a sottrarsi a quanto per lui previsto dai progetti urbanistici, insisterà anche Michel de Certeau, fortemente influenzato da Lefebvre (così come Barthes) nella concezione della città come «discorso», come testo letto e al contempo parlato dai suoi abitanti⁸⁹.

Sulle teorie di de Certeau, già parzialmente anticipate nel capitolo precedente con il riferimento alle «enunciazioni pedonali», torneremo in occasione dell'analisi di *Place de l'Étoile*. Ma se, nell'episodio rohmerriano, alla disciplina urbanistica si contrappongono gli usi dello spazio, dimostrando – si vedrà – una certa fiducia nella resilienza degli abitanti di Parigi, altri film della Nouvelle Vague (su tutti, quelli di Godard, almeno da un certo punto in poi) appaiono assai meno ottimisti, dipingendo i cambiamenti urbanistici e sociali in corso come un processo irreversibile di cui gli abitanti e le abitanti figurano come vittime più o meno consapevoli. In questo si registra l'influenza di quel levarsi delle voci autorizzate contro la cosiddetta «società dei consumi» a cui abbiamo fatto riferimento in apertura.

Al centro dell'attenzione è l'invasione degli oggetti nella sfera della vita quotidiana; in un quadro, sempre, fortemente interconnesso, si possono ricordare Barthes, in particolare i suoi *Miti d'oggi* (1957), e la forte influenza da lui esercitata su Baudrillard (*Il sistema degli oggetti*, 1968; il già menzionato *La società dei consumi*, 1970) e su Georges Perec, autore del romanzo emblema di quest'epoca, *Le cose* (con il suo esplicito sottotitolo *Una storia degli anni sessanta*), risalente al 1965 e ampiamente citato da Godard in *Il maschio e la femmina*⁹⁰. Tralasciando per un momento la

⁸⁸ J. TWEEDIE, *The Age of New Waves*, cit., p. 97.

⁸⁹ M. SHERINGHAM, *Everyday Life*, cit., p. 156 (per quanto riguarda Barthes e l'influenza di Lefebvre sul suo saggio *Sémiologie et urbanisme* si veda invece p. 195).

⁹⁰ La fine del quarto capitolo del romanzo, che descrive la delusione 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 ci-

definizione degli interni domestici come spazi votati al consumo, su cui torneremo a brevissimo, ricordiamo che tanto Baudrillard, quanto Percey, descrivono un ambiente urbano invaso dalla pubblicità e dagli oggetti esposti nelle vetrine:

La pubblicità ha la funzione di manifesto permanente del potere d'acquisto, reale o potenziale, della società globale. Il prodotto si offre alla vista, al tatto, alla manipolazione: si erotizza, non soltanto nell'uso esplicito di temi sessuali, ma nel fatto che l'acquisto, l'appropriazione pura e semplice è trasformata in una giostra, in una scenografia, in una danza complessa, che aggiungono al procedimento pratico tutti gli elementi del rapporto d'amore: avances, concorrenza, oscenità, flirt e prostituzione (perfino l'ironia). Si sostituisce al meccanismo dell'acquisto, di per sé già investito di una carica libidica, un'erotizzazione della scelta e della spesa. L'ambiente moderno non dà tregua, soprattutto nelle città con le luci e le immagini, con la decantazione del prestigio e del narcisismo, degli affetti e dei rapporti forzati, che diventa una specie di festa a freddo, di party formale ma elettrizzante, di gratificazioni sensuali a vuoto, in cui il processo dell'acquisto, e del consumo viene illustrato, illuminato, giocato ed eluso come il ballo anticipa l'atto sessuale. La società, nella pubblicità, come nelle feste, offre se stessa alla vista e la propria immagine al consumo⁹¹.

Passeggiavano spesso la sera, fiutavano il vento, guardavano le vetrine [...]. Camminavano lentamente. Si fermavano dinanzi a ogni antiquario, incollavano gli occhi alle vetrine oscure, distinguevano attraverso le saracinesche i riflessi rossastri di un divano di pelle, la decorazione a fogliame di un piatto o di un vassoio di maiolica, il luccichio di un bicchiere sfaccettato o di un candeliere di ottone, l'elegante sagoma di una sedia viennese.

Di fermata in fermata, antiquari, librai, negozi di dischi, le liste esposte dei ristoranti, agenzie di viaggio, camiciai, sarti, formaggiai, calzolai, pasticciari, salumerie di lusso, cartolerie, i loro itinerari componevano il loro vero universo: lì riponevano le loro ambizioni e le loro speranze. Questa era la vera vita, la vita che volevano conoscere, che volevano fare: era per quei salmoni, per quei tappeti, per quei cristalli, che venticinque anni prima, un'impiegata e una pettinatrice li avevano messi al

nematografica (cfr. J.L. LEUTRAT, S. LIANDRAT-GUIGUES, *Godard simple comme bonjour*, L'Harmattan, Paris 2004, p. 63). 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 ad *enquêtes* molto simili a quelle con cui Sylvie e Jérôme si guadagnano da vivere in *Le cose*.

⁹¹ J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2014 (edizione digitale) (1° ed. *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968).

mondo⁹².

Baudrillard insiste su come la produzione di bisogni differenziati, alla base del sistema consumistico, sia strettamente connessa alla concentrazione urbana⁹³. Nelle prime righe di *Il sistema degli oggetti*, afferma che «la civiltà urbana assiste a una successione accelerata delle generazioni di prodotti, di apparecchi, di gadgets»⁹⁴. A queste trasformazioni della città moderna, da lui evocate proprio attraverso le parole di Baudrillard, James Tweedie riconduce l'importanza accordata in campo cinematografico, nella produzione critico-teorica dei «Cahiers» e nei film stessi della Nouvelle Vague, alla *mise-en-scène* intesa quale rapporto tra spazi, oggetti e corpi; questa sarebbe stata identificata quale l'essenza della settima arte, non più praticata – come in molti amati film americani – nei teatri di posa, bensì nello spazio pulsante della città:

Questa concezione materialista del cinema si è sviluppata precisamente nel momento in cui il nuovo uomo e la nuova donna degli anni cinquanta, le strutture e gli spazi storicamente nuovi della città post-seconda guerra mondiale, e i nuovi oggetti della rivoluzione dei consumi iniziarono a ridefinire la società francese. [...] La *mise-en-scène* visibile nella Nouvelle Vague francese mette in scena le relazioni che stavano cambiando tra soggetti, oggetti e spazio⁹⁵.

Abbandonando per un momento il cinema e tornando al dibattito sociologico, va menzionato come si sottolineasse che gli oggetti acquistabili in città venivano primariamente stipati, e fruiti, all'interno delle abitazioni. Nei primissimi anni sessanta, ricorda Kristin Ross, autori tra cui Cornelius Castoriadis⁹⁶, Lefebvre⁹⁷ e Morin⁹⁸ riflettono sul fenomeno definito «privatizzazione del quotidiano», un' «*accelerazione* nel processo attraverso il quale varie sfere della vita diventano progressivamente separate le une dalle altre – la più cruciale è quella della vita domestica dalla

⁹² G. PEREC, *Le cose*, Einaudi, Torino 2011, (1° ed Éditions Juillard, Paris 1965), pp. 71-72.

⁹³ J. BAUDRILLARD, *La società dei consumi*, cit., pp. 78-79.

⁹⁴ J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, cit.

⁹⁵ J. TWEEDIE, *The Age of New Waves*, cit., pp. 27-30.

⁹⁶ In alcuni interventi risalenti al 1960-1961 sulla rivista da lui animata «Socialisme ou barbarie». Sarà interessante ricordare come anche Debord, le cui posizioni verranno discusse in seguito, all'inizio degli anni sessanta abbia avuto rapporti con la rivista: cfr. M. DALL'ASTA, *Guy Debord, il suo cinema, il cinema del suo tempo*, in «Immagine. Note di storia del cinema», gennaio-giugno 2020, 21, p. 196.

⁹⁷ In relazione a questi temi già affrontati nel secondo volume della *Critica della vita quotidiana* (1961), cfr. M. SHERINGHAM, *Everyday Life*, cit., p. 150.

⁹⁸ In *Lo spirito del tempo* (1962), che a breve si citerà.

sfera del lavoro»⁹⁹. Il crescente investimento nella dimensione domestica viene correlato da questi pensatori a un proporzionale decremento di interesse verso la dimensione sociale, storica e politica. Nelle pagine di *Lo spirito del tempo* (1962) che Morin consacra a *L'individuo privato*, egli postula la nascita di un «grande dualismo»:

Da una parte, l'uomo consumatore, l'individuo privato, l'uomo atomizzato e dall'altra, lo Stato investitore, l'universo burocratizzato, i grandi apparati. L'individuo, una volta sollevato dall'angoscia della sua tutela sociale, del suo futuro e di quello dei suoi figli, venendosi a trovare automatizzato nel suo lavoro e impotente di fronte ai grandi poteri, non appena si schiudono possibilità di accedere ai consumi e al tempo libero, *cercherà di consumare la sua stessa vita*¹⁰⁰.

Il tempo libero, il *loisir*, viene dipinto come separato dalla sfera lavorativa e al contempo integrato a essa, nel favorire le dinamiche capitalistiche del consumo; come sottolinea Kristin Ross, il consumo diventa il «valore privato per eccellenza»¹⁰¹. La studiosa riconduce anche tali dinamiche ai processi di decolonizzazione in corso, sostenendo che la reinvenzione del focolare domestico appaia essenziale per “re-inventare” la nazione in un momento critico quale la guerra in Algeria. Fra i miti (in senso barthesiano) di quest'epoca, spicca quello della «coppia» – echeggiato da Perec nell'utilizzo di un generico «loro» per designare i protagonisti de *Le cose*¹⁰²; come sostiene Morin nelle pagine di *Lo spirito del tempo* dedicate a un altro (connesso) mito, quello del *bonheur*, «la felicità non è comunitaria né solitaria, ma implica la coppia»¹⁰³. 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

⁹⁹ K. Ross, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., p. 106. Corsivo nel testo.

¹⁰⁰ E. MORIN, *Lo spirito del tempo*, a cura di A. RABBITO, Meltemi, Milano 2017, p. 229. Corsivo nel testo. Accanto alla traduzione dell'edizione originale di *L'Esprit du temps* (1962), il volume raccoglie le prefazioni di Morin alle edizioni del 1975 e del 2006, e, in appendice, ulteriori testi risalenti agli anni sessanta e settanta.

¹⁰¹ K. Ross, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., p. 107.

¹⁰² Si leggano le riflessioni sul romanzo proposte nel capitolo *Couples* in *Ibid.*, pp. 123-156.

¹⁰³ E. MORIN, *Lo spirito del tempo*, cit., p. 172.

il mondo esiste¹⁰⁴.

Si è accennato come la questione del *bonheur* sia posizionata al centro di numerosi film di questi anni, dal *cinéma-vérité* (*Chronique d'un été; Le joli mai*) alle opere di finzione quali *Il verde prato dell'amore* (titolo originale *Le bonheur*) di Agnès Varda, del quale si parlerà ampiamente. Se quest'ultimo, si vedrà, ambienta la propria narrazione critica del *bonheur* prevalentemente in una casa singola di *banlieue* (del resto lo stesso Lefebvre, nella *Critica della vita quotidiana*, parla in rapporto alla privatizzazione della fantasia di possedere un *pavillon*, appunto la casa singola in periferia¹⁰⁵), assai spesso gli strali dei critici della «privatizzazione» – ci riferiamo qui tanto ai testi saggistici, quanto a quelli letterari e filmici – vengono indirizzati verso i *grands ensembles*.

Più in generale, a essere postulata (lo si vedrà chiaramente nelle singole analisi filmiche) è una connessione fra gli interventi urbanistici e la nascente società dei consumi, di cui i primi non cercherebbero solo di soddisfare i bisogni, ma addirittura di alimentarli, sotto la spinta dei poteri economici e politici, interessati a dare impulso alla produzione industriale¹⁰⁶. Si è già evidenziato ad esempio come uno dei principali obiettivi della pianificazione urbanistica fosse l'aumento del numero di strade percorribili dalle vetture, al fine di adeguare la capitale alla moltiplicazione esponenziale del numero di automobili generata dalla produzione in serie di modelli a un prezzo accessibile.

Un altro obiettivo, lo si è detto, era quello di risolvere la *crise du logement* attraverso la costruzione massiva di alloggi, ospitati in strutture di enormi dimensioni quali i *grands ensembles*. L'urbanistica dell'epoca, mettendo in pratica gli insegnamenti della Carta di Atene, assegnava un ruolo centrale al disegno dell'abitazione, secondo un'ideologia fortemente contestata, come si vedrà, dai Situazionisti¹⁰⁷ e anche da Lefebvre. Quest'ultimo parla di «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 avrebbe alcun effetto unificante dei vari momenti della pratica sociale;

¹⁰⁴ R. BARTHES, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994 (1a ed. Paris 1957), p. 39.

¹⁰⁵ K. ROSS, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., p. 107. Mentre in *Il diritto alla città*, lo si è detto, il bersaglio polemico si estende anche ai *grands ensembles*.

¹⁰⁶ Si rileggano le affermazioni di Paul Delouvrier, delegato generale al distretto della regione parigina: «Se Parigi vuole abbracciare il suo secolo, è ora che gli urbanisti abbraccino l'automobile». La frase è citata in K. ROSS, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., p. 53.

¹⁰⁷ S. SADLER, *The Situationist City*, cit., p. 27.

nelle parole del teorico, l'*habitat* sostituisce l'*abitare*¹⁰⁸. La nuova disponibilità di alloggi offre il destro all'acquisto di beni che vi possano essere introdotti, dagli elettrodomestici al televisore, contribuendo a promuovere il maggiore investimento sulla dimensione domestica che caratterizza, secondo i teorici della «privatizzazione», la società dell'epoca. Sempre Lefebvre accusa l'urbanistica di essere «adattata alla nuova missione» di incoraggiare l' «ideologia della felicità per mezzo del consumo», evidenziandone la presa – così come fanno molte altre voci dell'epoca – soprattutto sul genere femminile: «questa urbanistica programma una routine quotidiana generatrice di soddisfazioni (in particolare per le donne che accettano e partecipano)»¹⁰⁹. I discorsi sul *bonheur* ne associavano il conseguimento indifferentemente alla possibilità di usufruire di nuovi alloggi e alla crescente disponibilità di beni di consumo. Basti leggere questa sarcastica descrizione dei *grands ensembles* in cui vive Jo, la protagonista del romanzo di Christiane Rochefort *I bambini del secolo* (*Les petits enfants du siècle*, 1961), sul quale torneremo anche in seguito:

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 problemi¹¹⁰.

La famiglia di Jo è totalmente assorbita nella spirale del consumo: così come tutte e tutti gli altri abitanti dell'*ensemble*, i genitori sfruttano il sistema degli assegni familiari, procreando “in serie” poiché l'aiuto economico che sopraggiunge alla nascita di ogni figlio permette loro di acquistare di volta in volta un diverso bene, dall'automobile al frigorifero alla lavatrice.

¹⁰⁸ H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, cit., pp. 218-221.

¹⁰⁹ H. LEFEBVRE, *Il diritto alla città*, cit., p. 45.

¹¹⁰ C. ROCHEFORT, *I bambini del secolo*, Barbes, Firenze 2008 (1ª ed. Paris 1961) p. 91. Rochefort, dal cui primo romanzo uscito nel 1958 Roger Vadim aveva tratto l'omonimo 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.

I detrattori degli interventi urbanistici e, in particolare, della costruzione dei *grands ensembles* descrivono un circolo virtuoso (o vizioso) al servizio del capitale, per cui non solo la disponibilità di alloggi favorirebbe l'acquisto di beni, ma questi ultimi interverrebbero a rendere tollerabili le condizioni di vita nei complessi residenziali, descritte come altrimenti insostenibili. Lefebvre ad esempio afferma che

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 astrazione¹¹¹.

Un ruolo di primaria importanza viene attribuito in questo senso alla televisione, descritta quale surrogato della dimensione sociale urbana, unica «finestra sul mondo» (come afferma, si vedrà, il commento over di *Le joli mai*) per individui sempre più lontani da ogni coinvolgimento politico e sociale. Per dirla con Jean Baudrillard,

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*¹¹².

Questa lontananza, postulata in generale per coloro che vivono nell'epoca della «privatizzazione», appare a diverse voci ancor più tangibile nel caso della vita nelle *cités* periferiche, di cui la televisione viene presentata come uno dei fulcri (lo si vedrà bene nel film *La millième fenêtre*). Una nota inchiesta del 1965 testimonia come ben il 70% degli abitanti dei *grands ensembles* possedesse un televisore, a fronte di una media nazionale francese del 42%¹¹³.

Se la maggiore accessibilità dei beni di consumo viene reputata utile a rendere meno sgradevole la vita nelle *cités*, Baudrillard individua proprio nella nascita di queste ultime l'origine di nuove forme di disuguaglianza. Poiché lo spazio, sostiene il teorico, è divenuto una rarità a causa

¹¹¹ H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, cit., p. 326.

¹¹² J. BAUDRILLARD, *La società dei consumi*, cit., pp. 29-30.

¹¹³ P. CLERC, *Grands ensembles banlieues nouvelles*, cit., p. 401.

dell'urbanizzazione e dell'industrializzazione, è in rapporto a 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-dormitorio¹¹⁴. Le forme di «uguaglianza» generate dal modello consumistico sarebbero dunque riequilibrate dalla «disuguaglianza» prodotta dalla nuova urbanistica. Kristin Ross, lo si è detto, legge in tali disuguaglianze una riproposizione sulla scala urbana di relazioni di potere che, in un orizzonte molto più vasto, avevano caratterizzato le dinamiche coloniali a cui la Francia stava apparentemente rinunciando (almeno nella loro dimensione politica più esplicita); le *banlieues* erano peraltro sovente popolate da uomini e donne provenienti dalle ex colonie. Ross descrive inoltre come gli interventi nella regione parigina siano stati giustificati agli occhi della popolazione 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 ripulire il centro; a ripulirlo fisicamente, dai «tuguri insalubri», ma anche metaforicamente, dalle minoranze etniche e dai ceti popolari¹¹⁵.

2.2.1. *Paris n'existe plus*. Debord e i Situazionisti

Nell'ambito del clima culturale descritto, un posto di rilievo per quanto riguarda la riflessione sullo spazio urbano in generale e, nello specifico, sugli interventi urbanistici dell'epoca va riservato al Situazionismo¹¹⁶, di cui illustreremo le prese di posizione teoriche – che nutrono l'ideazione di pratiche quali la celebre *dérive* – provando a metterle in tensione con la

¹¹⁴ J. BAUDRILLARD, *La società dei consumi*, cit., pp. 67-69.

¹¹⁵ K. ROSS, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., pp. 152-156.

¹¹⁶ Citiamo qui solo alcuni lavori sul Situazionismo espressamente consacrati a temi urbanistici e pubblicati in lingua italiana. Un'antologia dei testi situazionisti sull'«urbanismo unitario» è L. LIPPOLIS (a cura di), *Urbanismo unitario. Antologia situazionista*, Testo e Immagine, Roma 2002. Sul progetto della New Babylon di Constant si vedano: F. CARERI, *Constant. New Babylon, una città nomade*, Testo e Immagine, Roma 2002; L. LIPPOLIS, *La nuova Babilonia. Il progetto architettonico di una civiltà situazionista*, Costa&Nolan, Genova 2007. In lingua inglese si segnala invece un testo che verrà più volte richiamato in queste pagine e che riassume e analizza più in generale l'idea di città nel primo periodo situazionista (fino al 1962 circa, anno di nascita della Seconda Internazionale Situazionista): S. SADLER, *The Situationist City*, cit. Si veda anche, soprattutto per approfondire i rapporti con il pensiero di Lefebvre, il capitolo *The freedom of the city: Lefebvre, Debord, and the Situationists*, in M. SHERINGHAM, *Everyday Life*, cit., pp. 158-174.

configurazione della città nei testi filmici della Nouvelle Vague. Si discuteranno anche gli attacchi espliciti di Debord nei confronti della Nouvelle Vague stessa, non senza accennare brevemente alla produzione filmica debordiana (su cui sono recentemente apparsi contributi di rilievo anche in lingua italiana¹¹⁷) e al ruolo da protagonista che in quest'ultima riveste la capitale.

L'Internazionale Situazionista nasce nel 1957 dalla fusione di più gruppi, tra i quali una branca del Lettrismo (di cui faceva parte Debord) e il movimento artistico CO.BR.A. (cui apparteneva Asger Jorn)¹¹⁸. Il pensiero situazionista subisce l'influsso di autori come Henri Lefebvre, con il primo volume di *Critica della vita quotidiana* (1947), e il sociologo urbano Pierre-Henry Chombart de Lauwe, autore di un *Paris et l'agglomération parisienne* (1952)¹¹⁹ e, in seguito, di *Des hommes et des villes* (1965, importante saggio sui *grands ensembles* che avremo spesso modo di citare). Come ricorda Sheringham, Chombart de Lauwe «ha studiato la relazione tra i parigini e i loro quartieri, identificando la micro-città che ogni abitante crea attraverso gli schemi dei suoi movimenti», influenzando la *Théorie de la dérive* (1956) di Debord¹²⁰. Per quanto riguarda Lefebvre, nonostante le dure critiche che da un certo punto in poi i Situazionisti gli rivolgono¹²¹, gli scambi reciproci sono talmente fitti che risulta difficile individuare con chiarezza un punto di origine e uno di arrivo; secondo Sheringham, lo si è detto, la concentrazione stessa di Lefebvre sulla dimensione urbana a partire da metà anni sessanta dovrebbe essere ricondotta ai rapporti con i Situazionisti (Lefebvre ammette, del resto, tale apporto, limitandolo però essenzialmente alla figura di Constant¹²²). L'onda lunga del Situazionismo viene rintracciata da Sheringham non solo nel

¹¹⁷ In particolare M. DALL'ASTA, M. GROSOLI (a cura di), *Consumato dal fuoco: il cinema di Guy Debord*, ETS, Pisa 2011.

¹¹⁸ 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.

¹¹⁹ S. SADLER, *The Situationist City*, cit., pp. 19-20.

¹²⁰ Il testo *Théorie de la dérive* è stato originariamente pubblicato nel 1956 su una rivista belga e successivamente riproposto sull'«Internationale Situationniste». M. SHERINGHAM, *Everyday Life*, cit., p. 164.

¹²¹ In particolare perché i Situazionisti sostengono di voler attuare una concreta trasformazione della vita quotidiana ove Lefebvre si limita a teorizzarla: *Ibid.*, pp. 166-169.

¹²² *Ibid.*, in particolare pp.160-161. Cfr anche S. SADLER, *The Situationist City*, cit., pp. 44-45.

pensiero di Lefebvre, ma anche di Barthes e de Certeau nel momento in cui afferma che «dai Situazionisti in poi l'opposizione tra il funzionalismo e l'esperienza vissuta o 'abitabilità' diventa un tema centrale nei discorsi sul quotidiano»¹²³ (il termine «funzionalismo» viene qui utilizzato primariamente in riferimento all'urbanistica).

I Situazionisti, in particolare attraverso la figura di Guy Debord, assumono un ruolo – seppur marginale – anche all'interno del campo cinematografico a loro contemporaneo, non solo attraverso la realizzazione di film ma anche l'espressione di posizioni critiche rispetto alle pellicole della Nouvelle Vague, nonché attacchi personali indirizzati alla figura di Jean-Luc Godard sia in quanto artista, sia in quanto intellettuale partecipe del dibattito pubblico. Nel film di Debord *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 – utilizzando materiali tecnici provenienti dal set di *Paris nous appartient*, e con lo stesso direttore della fotografia André Mrugalski¹²⁴, la voce over critica esplicitamente il concetto di «auteur» cinematografico, denunciandone l'arretratezza, che sembra ignorare (a differenza dell'ambito letterario) l'«esaurimento» dell'espressione individuale che caratterizza il tempo presente¹²⁵; non si esime inoltre dall'enunciare espressamente una serie di nomi propri che rimandano in modo trasparente ai cineasti gravitanti intorno ai «Cahiers».

Il regista maggiormente bersagliato, Jean-Luc Godard, è quello potenzialmente più vicino ai Situazionisti e che proprio per questo richiede di marcare più chiaramente le differenze. Come ricordano Monica Dall'Asta e Marco Grosoli, il debito di Godard nei confronti di Debord (cui egli tributa un omaggio nelle *Histoires du Cinéma*) non è stato ancora indagato a dovere, nonostante le palesi vicinanze, ad esempio, nel ripensamento dei rapporti fra visivo e sonoro¹²⁶. Godard viene a più riprese accusato dai Situazionisti di plagio; lo avevano già fatto, del resto, i Lettristi (alcuni dei quali, come Isidore Isou o Maurice Lemaître, autori di film) includendolo però in un folto gruppo di nuovi esponenti del cinema francese, quali Re-

¹²³ M. SHERINGHAM, *Everyday Life*, cit., p. 194.

¹²⁴ G. BURSI, *Il Tempo dei poeti (non) è finito. Sui primi tre cortometraggi di Guy Debord*, in M. DALL'ASTA, M. GROSOLI (a cura di), *Consumato dal fuoco*, cit., p. 143.

¹²⁵ Le medesime critiche erano rivolte alla Nouvelle Vague, fra gli altri, da Alain Robbe-Grillet.

¹²⁶ M. DALL'ASTA, M. GROSOLI, «Il mondo è già filmato, si tratta ora di trasformarlo», in M. DALL'ASTA, M. GROSOLI (a cura di), *Consumato dal fuoco*, cit., p. 22 e p. 27.

snais o Marguerite Duras, in relazione soprattutto all'uso del sonoro¹²⁷ – si ricorderà che al Lettrismo apparteneva originariamente lo stesso Debord, che se ne separò per fondare l'Internazionale Lettrista (1952) e poi quella Situazionista. Godard viene inoltre duramente criticato dai Situazionisti 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»¹²⁸: se ne condanna l'apparente libertà formale, considerata non autentica¹²⁹, nonché le posizioni maoiste¹³⁰.

Lettristi e Situazionisti leggevano dunque entrambi nelle frange più sperimentali della Nouvelle Vague (Rive Gauche inclusa) una forma di pavidità che impediva di portare alle estreme conseguenze determinate intuizioni formali (peraltro “plagate”), quali l'indipendenza dell'elemento sonoro rispetto all'immagine o la pratica del *détournement*¹³¹ (cioè la ripresa di materiali preesistenti che acquisiscono significato differente attraverso l'inserimento in un nuovo contesto). Lettrismo e Situazionismo sono, si sa, movimenti di avanguardia, le cui produzioni filmiche non mirano, come quelle dei registi e registe della Nouvelle Vague, a rinnovare il linguaggio cinematografico e le modalità di produzione muovendosi nel

¹²⁷ Si legga ad esempio la raccolta di scritti e note di Maurice Lemaître, uno dei più noti membri del Lettrismo, il cui titolo è emblematico: M. LEMAÎTRE, *De Jean-Luc Godard à Alain Resnais, en passant par Chris Marker, Marguerite Duras, Robbe-Grillet, Marcel Hannon, François Truffaut, Louis Malle etc. ou: Des escrocs des Cahiers du cinéma aux faussaires du film ciselant*, Centre de Créativité, Paris 1980.

¹²⁸ Per le informazioni qui riportate sul rapporto tra Godard e i Situazionisti, si leggano B. PRICE, *Plagiarizing the plagiarist: Godard meets the Situationists*, in «Film Comment», novembre-dicembre 1997, 6, pp. 66-69; M. DALL'ASTA, M. GROSOLI, «*Il mondo è già filmato, si tratta ora di trasformarlo*», cit., pp. 20-27; M. DALL'ASTA, *Guy Debord, il suo cinema, il cinema del suo tempo*, cit., pp. 193-208.

¹²⁹ Si legga in proposito G. DEBORD, *Le rôle de Godard*, «Internationale Situationniste», marzo 1966, 10, disponibile in lingua inglese nel sito Bureau of Public Secrets curato da Ken Knabb, il principale traduttore dei testi situazionisti (<http://www.bopsecrets.org/SI/10.godard.htm>). Si veda anche G. DEBORD, *Pour un jugement révolutionnaire de l'art*, «Notes critiques, bulletin de recherche et d'orientation révolutionnaires», 1962, 3, <http://www.bopsecrets.org/SI/breathless.htm>.

¹³⁰ La polemica contro Godard va «letta sullo sfondo di un confronto politico molto duro che vede il situazionismo schierato su posizioni nettamente contrarie al maoismo e agli esponenti di quella sinistra marxista-leninista che si erge a paladina della “rivoluzione culturale”, mentre già nel 1967 Debord denuncia con estrema lucidità tutte le trappole e i controsensi del processo politico in atto in Cina»: M. DALL'ASTA, M. GROSOLI, «*Il mondo è già filmato, si tratta ora di trasformarlo*», cit., p. 23.

¹³¹ Sull'uso che Godard fa del *détournement* ne *Le Gai Savoir* (1969), confrontato con le teorie situazioniste su tale procedimento, cfr. B. PRICE, *Plagiarizing the plagiarist*, cit.

perimetro dell'industria e dei rapporti con il pubblico. I Situazionisti poi, ancor più dei Lettristi¹³², avevano come obiettivo il sovvertimento non 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»:

Come per i situazionisti, anche per i “giovani turchi” della Nouvelle Vague il cinema rappresenta l'epitome senza rimedi della morte dell'arte. Ma mentre i secondi puntano a fare di questa un'opportunità per un passaggio di testimone [...] i situazionisti lavorano in vista dell'obiettivo ben più radicale del definitivo dissolvimento dell'arte nella vita quotidiana. Se per Godard il cinema è ciò che rinasce dalle ceneri dell'arte *ancora come arte*, per Debord è invece l'arma per eccellenza con cui muovere alla distruzione dell'estetica *tout court*¹³³.

Proprio con l'obiettivo di trasformare la vita quotidiana, e in particolare il rapporto con lo spazio della città, i Situazionisti inventano una vera e propria pratica urbana, ampiamente descritta dai suoi realizzatori¹³⁴: la *dérive*, una forma peculiare di *flânerie*.

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 pratica della *flânerie* viene elevata a operazione estetica¹³⁵: Lettristi e Situazionisti si sarebbero mossi lungo questo solco, 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 cammi-

¹³² 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-des-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: S. SADLER, *The Situationist City*, cit., p. 95.

¹³³ M. DALL'ASTA, M. GROSOLI, «*Il mondo è già filmato, si tratta ora di trasformarlo*», cit., p. 27.

¹³⁴ 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 nel numero 2 dell'«Internationale Situationniste»: cfr. F. CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Giulio Einaudi, Torino 2006, p. 65 e S. SADLER, *The Situationist City*, cit., p. 78.

¹³⁵ F. CARERI, *Walkscapes*, cit., p. 47.

nare, dall'erranza dei letteristi/situazionisti¹³⁶.

La *dérive* è infatti una pratica collettiva (e non individuale, come la *flânerie*) avente il fine ultimo di contribuire a sovvertire il sistema capitalistico¹³⁷. Si può definire come

un'attività ludica collettiva che non solo mira alla definizione delle zone inconse della città [come le deambulazioni surrealiste], ma che – appoggiandosi al concetto di «psicogeografia» – intende investire gli effetti psichici che il contesto urbano agisce sull'individuo¹³⁸.

Attraverso il confronto fra le sensazioni dei partecipanti alla *dérive* è possibile tracciare delle mappe «psicogeografiche», creando un metodo alternativo di esplorazione della città. L'esperienza della *dérive* è descritta dal commento over di *Sur le passage...*, 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 mediocri¹³⁹.

Quello che propongono i Situazionisti è dunque la «ricerca di un altro uso del paesaggio urbano»: un intervento sulla vita, prima che sull'arte, seguendo in tal senso il solco delle avanguardie storiche. La *dérive* presenta un aspetto politico essendo finalizzata al 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 pratiche del consumo, pericolo del quale i Situazionisti avevano piena consapevolezza (influenzando forse in questo il primo Baudrillard). Rispetto alla *flânerie*, la *dérive* oltre a di-

¹³⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 58-60. Sulla *dérive* si veda anche M. SHERINGHAM, *Everyday Life*, cit., pp. 164-165.

¹³⁹ La traduzione italiana che qui ripropongo è quella dei sottotitoli della versione originale trasmessa all'interno della trasmissione contenitore di Rai Tre *Fuori Orario*.

latare un tempo “residuale” si pratica in spazi “residuali”, lo 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»¹⁴⁰.

Una pellicola quale *Sur le passage...* di Debord appare non solo il manifesto avanguardista di un nuovo cinema (al pari delle opere di Isou e Lemaître) ma anche uno strumento di carattere in qualche modo “pedagogico”, volto a promuovere – al pari delle mappe psicogeografiche – un uso differente dello spazio della città. Attraverso pratiche quali il *détournement* e la discrepanza tra immagine e sonoro, Debord provoca un effetto di straniamento nello spettatore, che viene generato anche 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 frammenti¹⁴¹. Sadler parla, a proposito delle mappe, di «feticizzazione» debordiana di alcune parti di Parigi¹⁴²: le mappe psicogeografiche sono collage che assommano frammenti di carte pre-esistenti, ritagliati seguendo i contorni delle cosiddette *unités d’ambiance* (zone, si vedrà, che presentano determinati requisiti di «atmosfera»); fra di essi vi è solo lo spazio bianco del foglio, sul quale sono disegnate frecce rosse che collegano una zona all’altra, e che corrispondono a «traiettorie nel vuoto erranze mentali tra ricordi e assenze»¹⁴³. In *Sur le passage...*, questi “vuoti” sono ellissi di montaggio, per cui non seguiamo, come in molto cinema della Nouvelle Vague, un tragitto quasi in “tempo reale” che collega un luogo all’altro: al contrario, ciascun frammento sembra avere un’esistenza autonoma, slegata dal contesto.

Il «quartiere» di cui parla la voce over sulle prime inquadrature di

¹⁴⁰ Questa frase di Constant dal testo *Un’altra città per un’altra vita*, originariamente contenuto nell’«Internationale Situationniste» 3 (1959), è citato in F. CARERI, *Walkscapes*, cit., p. 76.

¹⁴¹ Tale frammentazione degli spazi nel film è stata letta anche quale 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 T. JOUSSE, T. PAQUOT (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., pp. 678-681.

¹⁴² S. SADLER, *The Situationist City*, cit., p. 80.

¹⁴³ F. CARERI, *Walkscapes*, cit., p. 73. Frecce che corrispondono a «*pentès*», «declivi» psicogeografici, che si potrebbero contrapporre alla canalizzazione forzata dei percorsi di cui sono emblema le frecce in film quali *Mio zio* o *Alphaville*.

Sur le passage... è una Saint-Germain non immediatamente riconoscibile (le riprese risalgono al 1952, quando era frequentata dai Lettristi tra i quali allora anche Debord); i monumenti non sono palesati, allo stesso modo in cui nelle mappe situazioniste essi risultano difficili da identificare. Quando anche appaiano siti celebri, ad esempio Cluny o Val-de-Grâce, si tratta di inquadrature estremamente rapide, “frammenti” isolati 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*)¹⁴⁴.

Il fine di Debord è quello di far sì che lo spettatore guardi la città in modo nuovo, per invitarlo a usufruire diversamente dello spazio urbano anche nel quotidiano, al contrario di molti contemporanei film della Nouvelle Vague¹⁴⁵ che cercano di generare nello spettatore parigino una sensazione di familiarità attraverso il ricorso a procedimenti quali la “cittazione” di luoghi noti. Ricordiamo che Debord ha addotto come 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 ristretti, e dunque soggetti al riprodursi della routine¹⁴⁶; si tratta proprio del rapporto con lo spazio urbano istituito dai protagonisti e protagoniste di molte opere della Nouvelle Vague che ruotano intorno a un quartiere, difficilmente attratti dall'idea di perdersi nelle *banlieues* come facevano i Situazionisti a Aubervilliers.

Un aspetto che accomuna invece molte pellicole della Nouvelle Vague e la produzione teorica e filmica (nonché le pratiche) situazioniste è proprio

¹⁴⁴ G. DEBORD, *Contre le cinéma*, Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, 1964, disponibile in traduzione inglese nel già citato sito di Ken Knabb, il principale traduttore dei testi situazionisti (<http://www.bopsecrets.org/SI/debord.films/technotes.htm>).

¹⁴⁵ Intesa solo nella sua fase iniziale, senza voler aprire una parentesi sugli sviluppi, ad esempio, del cinema godardiano che, com'è noto, da un certo momento in poi privilegerà forme volte a limitare, brechtianamente, l'identificazione spettatoriale.

¹⁴⁶ S. SADLER, *The Situationist City*, cit., p. 94.

il delinearli in entrambi i casi di una sorta di «geografia emozionale», una forma di investimento affettivo nel rapporto con lo spazio, che nel caso del Situazionismo si traduce anche nell'originale strumento rappresentativo costituito dalle mappe psicogeografiche¹⁴⁷. Giuliana Bruno, nella sua riflessione sui ripensamenti della cartografia non più come strumento egemonico bensì «mappatura tenera», che apre la strada a una geografia nella quale lo spazio diventa teatro di interazione emozionale, individua una linea che dalla *Carte de Tendre* di Madeleine de Scudéry (1654) – citata in *Les amants* di Malle¹⁴⁸ – arriva al suo «rifacimento filmico» *Hiroshima mon amour*, in cui «le emozioni sono descritte in forma architettonica e inserite in ordine sequenziale nello spazio»¹⁴⁹. A partire dai riferimenti contenuti nell'«Internationale Situationniste» 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, sottolinea il ruolo del «trasporto cinematografico», che ha apportato alla mappa situazionista la frammentazione, la sequenzialità, il movimento. Per evidenziare il legame intrinseco tra queste produzioni e il cinema, Bruno ricorda non solo il titolo della seconda mappa psicogeografica di Debord e Jorn, *The Naked City* (1957), ispirato dall'omonimo film di Jules Dassin, ma anche la *Psychogeographic Map of Venice* (1957) di Ralph Rumney: un collage fotografico di vedute di Venezia, disposte sequenzialmente con alcune didascalie¹⁵⁰.

Il sottotitolo della *Guide psychogéographique de Paris* di Debord e Jorn è *Discours sur les passions de l'amour*. Simon Sadler richiama a questo proposito André Breton per le sue escursioni al contempo attraverso Parigi e attraverso le relazioni amorose¹⁵¹: questo rapido cenno ci offre il destro per osservare più in generale come le consonanze nella concezione dello spazio urbano di Situazionisti e Nouvelle Vague possano essere talvolta ricondotte anche al comune antenato surrealista, la cui importanza per il Situazionismo (che pure non lo risparmia da dure critiche) è nota, ma che

¹⁴⁷ 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 uno scarto nei tradizionali termini di descrizione: cfr. J. EL GAMMAL, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, cit.

¹⁴⁸ 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*, cit.

¹⁴⁹ G. BRUNO, *Atlante delle emozioni*, cit., in particolare pp. 292-296.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 318-323.

¹⁵¹ S. SADLER, *The Situationist City*, cit., p. 86.

riveste un ruolo significativo, lo si è ricordato, non solo nel clima culturale dell'epoca ma anche, specificamente, nella formazione culturale dei giovani cineasti e cineaste della Nouvelle Vague (se ne trovano riflessi, per non citare che due esempi particolarmente importanti in questo lavoro, in *Cléo* di Varda o *La punition* di Rouch).

Se nelle mappe situazioniste è all'opera non un «occhio onnipotente e disincarnato», bensì – come sintetizza Simon Sadler – un'«esperienza dello spazio che era in realtà terrestre, frammentata, soggettiva, temporale, e culturale»¹⁵², il principale apporto della Nouvelle Vague al cinema francese nella composizione della città risiede proprio nella definizione di una visione soggettiva, “incarnata” in un punto di vista, di una città “vissuta”. In *Due o tre cose che so di lei*, in cui questa esperienza vissuta della città viene contrapposta a quell'urbanistica improntata al funzionalismo che è il principale obiettivo polemico dei Situazionisti, la protagonista Juliette ricorda la dimensione profondamente soggettiva del rapporto di ciascuno allo spazio urbano:

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 fixes¹⁵³.

Allo stesso modo i Situazionisti rivendicano, durante le *dérives*, 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 e così via) piuttosto che verso quelli «*hard*», fissi, quali la forma o la misura degli edifici¹⁵⁴.

Eccoci arrivati al punto che maggiormente ci interessa, ossia le idee dei Situazionisti in rapporto alle contemporanee modifiche urbanistiche, anche in relazione alle note teorie debordiane sullo «spettacolo».

¹⁵² *Ibid.*, p. 82.

¹⁵³ Per entrambe le citazioni, si riportano 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 [...], gli abitanti, sì gli elementi mobili sono tanto importanti quanto gli elementi fissi».

¹⁵⁴ S. SADLER, *The Situationist City*, cit., p. 70.

Per trattare questo aspetto, è necessario tornare alle *dérives* e alle zone da esse privilegiate. Si tratta, si è detto, di *unités d'ambiance*, ovvero porzioni di spazio 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»¹⁵⁵. 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 (dove viveva, all'epoca, Debord¹⁵⁶) o rue Mouffetard; caffè, soprattutto a Saint-Germain-des-Prés, 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-Germain¹⁵⁷, in seno alla quale, si è detto, era nato il Lettrismo di Isou¹⁵⁸. 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 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 Aubervilliers¹⁵⁹, zona spesso additata da chi condannava la sopravvivenza dei «tuguri» (anche in alcuni film analizzati in questo lavoro quali *Le Corbusier, l'architecte du bonheur* di Kast, 1956, o *Le joli mai* di Marker).

Da queste indicazioni è possibile già intuire quali fossero le prese di posizione dei Situazionisti di fronte agli interventi urbanistici. Il movimento esplicita chiaramente come le zone privilegiate dalle *dérives* siano 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 lavori¹⁶⁰. I Situazionisti affermano di sentire il fascino delle «rovine», e amano recarsi di notte nelle case in demolizione¹⁶¹; partecipano insomma di quell'«estetica del rimpianto» che evocheremo a proposito

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁶ G. BURSI, *Il Tempo dei poeti (non) è finito. Sui primi tre cortometraggi di Guy Debord*, cit., p. 145. Il mercato è ampiamente inquadrato in *Sur le passage...*

¹⁵⁷ S. SADLER, *The Situationist City*, cit., p. 93.

¹⁵⁸ La Saint-Germain-des-Prés lettrista è anche protagonista di alcuni film: oltre al celebre *Traité de bave et d'éternité* (1950) di Isidore Isou, lunga peregrinazione nel quartiere, si può ricordare *Le désordre* (1947) di Jacques Baratier.

¹⁵⁹ S. SADLER, *The Situationist City*, cit., p. 56.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 57 e p. 94.

di alcuni film e che, sostiene Jean El Gammal nel suo saggio consacrato ai percorsi parigini, è di frequente suscitata proprio dai quartieri popolari¹⁶². I Situazionisti si impegnano anche concretamente nella difesa della vecchia Parigi, promuovendo ad esempio una campagna per salvare rue Sauvage (fra il V° e il XIII° *arrondissement*, dietro la Gare d'Austerlitz)¹⁶³. Essi non amano però quanto è “ufficialmente” considerato storico, arrivando a invocare la distruzione del portale di Chartres¹⁶⁴: per questa ragione dissentono totalmente dagli interventi di abbellimento di alcune zone centrali (duramente criticati, si vedrà, anche in qualche film della Nouvelle Vague), che imputano alla sola volontà di creare uno spettacolo per i turisti¹⁶⁵. A differenza di certi registi della Nouvelle Vague o della Rive Gauche, che denunciano con sdegno la situazione di Aubervilliers auspicando che si prendano provvedimenti (i già citati Kast e Marker), o 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. Diversi anni dopo, nel suo film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), la voce over di Guy Debord tratteggerà uno struggente elogio della Parigi della propria giovinezza, accompagnato da durissime affermazioni sulla distruzione orchestrata di quella città:

Era a Parigi, una città allora così bella che molti furono quelli che si preferirono là poveri, piuttosto che ricchi da qualsiasi altra parte. Chi potrebbe, oggi che non ne rimane niente, comprendere questo al di fuori di quelli che si ricordano di questa gloria? [...] Parigi allora, entro i confini dei suoi venti *arrondissements* non dormiva mai tutta intera, e permetteva alla deboscia di cambiare tre volte quartiere ogni notte. Non se ne erano ancora scacciati e dispersi gli abitanti. Vi restava un popolo, che aveva dieci volte barricato le sue strade e messo in fuga i re. Era un popolo che non si appagava di immagini. [...] Non vi erano nel centro case deserte, o rivendute a degli spettatori di cinema nati altrove, sotto altre travi rustiche. La merce moderna non era ancora venuta a mostrarci tutto ciò che si può fare di una strada. Nessuno, a causa degli urbanisti, era costretto ad andare a dormire lontano. Non si era ancora visto, per colpa del governo, il cielo oscurarsi e il bel tempo sparire, né la falsa nebbia dell'inquinamento coprire in permanenza la circolazione mecca-

¹⁶² Lo studioso cita in proposito anche gli stessi Situazionisti: cfr. J. EL GAMMAL, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, cit.

¹⁶³ Cfr S. SADLER, *The Situationist City*, cit., p. 57.

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 99.

¹⁶⁵ *Ibid*, p. 63.

nica delle cose in questa valle della desolazione. [...] Mi limiterò dunque a poche parole per annunciare che Parigi, checché ne vogliano dire altri, non esiste più. La distruzione di Parigi non è che un'illustrazione esemplare della malattia mortale che si abbatte ora su tutte le grandi città [...]. Ma Parigi aveva più da perdere di qualunque altra. È una grande fortuna essere stato giovane in questa città quando, per l'ultima volta, brillava di un fuoco così intenso. [...] Parigi, dove si poteva così bene passare inosservati, era ancora al centro di tutti i nostri viaggi, come il più frequentato dei nostri appuntamenti. Ma i suoi paesaggi si erano alterati e tutto finiva per degradarsi e disfarsi. E nondimeno, il sole tramontante di questa città lasciava, qua e là, qualche sprazzo, quando vi guardavamo passare gli ultimi giorni ritrovandoci in luoghi che sarebbero stati sconvolti, e occupati di bellezze che non ritorneranno.

La visione apocalittica di Debord si dispiega nel film su inquadrature aeree della città. Al momento di evocare gli abitanti della Parigi del passato, di cui denuncia la definitiva scomparsa, con un tipico procedimento di *détournement* il regista si serve di immagini di *Amanti perduti* (*Les Enfants du paradis*, 1945) di Marcel Carné, a segnare malinconicamente una distanza ormai incolmabile¹⁶⁶.

Oltre alle demolizioni in corso negli anni sessanta, i Situazionisti arrivano a criticare la stessa fonte di ispirazione – spesso travisata – 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 classe¹⁶⁷, e la nozione di «urbanismo unitario», che Francesco Careri riassume in questo modo:

Nell'urbanismo unitario l'insieme delle arti concorreranno alla costruzione dello spazio dell'uomo. Gli abitanti si riapproprieranno dell'attitudine primordiale all'autodeterminazione del proprio ambiente e del recupero dell'istinto alla costruzione della propria casa e quindi della propria vita.

¹⁶⁶ Si veda su questo passaggio ROBERTO CHIESI, «Un popolo che non si accontentava di immagini», o *gli abitanti della Parigi estinta*, in M. DAL'ASTA, M. GROSOLI (a cura di), *Consumato dal fuoco*, cit., p. 203. Una lettura meno "polarizzata" dell'uso delle immagini aeree nel film (che, secondo Chiesi, vengono utilizzate da Debord per mostrare una Parigi deserta di abitanti) è quella proposta da T. CASTRO in *Mapping the City through Film: From 'Topophilia' to Urban Mapsapes*, in L. ROBERTS, R. KOECK (a cura di), *The city and the moving image*, cit., pp. 144-155. Nell'interpretazione di Castro, le immagini aeree parteciperebbero al pari delle mappe filmate, delle fotografie, delle riprese di archivio, a una «strategia di scala, che si muove costantemente dalla vista verticale, sinottica dell'immagine aerea ai dettagli frammentati della visione corporea» necessaria per mappare quell'oggetto «elusivo» che è la città di Parigi (p. 153).

¹⁶⁷ S. SADLER, *The Situationist City*, cit., p.55.

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 aperti¹⁶⁸.

L'uso dei prefabbricati è condannato in nome della varietà e della creatività; il razionalismo e il funzionalismo secondo i Situazionisti hanno condotto gli interessi collettivi ad acquisire una priorità su quelli individuali: Michel Colle parla ad esempio di «stato di totale e passiva sottomissione provato dall'uomo in strada posto di fronte al fenomeno architettonico»¹⁶⁹. Si polemizza contro l'importanza accordata dalla nuova urbanistica alla casa, espressione di un'ideologia fondata sul valore della famiglia: uno degli obiettivi secondo i Situazionisti è quello di «sopprimere la strada» per cancellare qualsiasi speranza di un'insurrezione¹⁷⁰.

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 1964¹⁷¹. 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 costruzione¹⁷².

Si noterà l'enfasi di Debord sul termine «astrazione», cruciale come si è visto nelle successive teorie di Lefebvre sulla produzione dello spazio. 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

¹⁶⁸ F. CARERI, *Walkscapes*, cit., p. 78. I testi situazionisti sull'«urbanismo unitario» sono contenuti, si è già ricordato, nell'antologia a cura di L. LIPPOLIS, *Urbanismo unitario. Antologia situazionista*, cit.

¹⁶⁹ La frase è citata in S. SADLER, *The Situationist City*, cit., p. 7.

¹⁷⁰ G. 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).

¹⁷¹ S. SADLER, *The Situationist City*, cit., pp. 52-53.

¹⁷² G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, cit., nota 173.

dei loro elementi decomposti»¹⁷³. 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. È un nuovo 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»¹⁷⁴.

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 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 della «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 vita¹⁷⁵.

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 mondo¹⁷⁶.

¹⁷³ *Ibid.*, nota 175.

¹⁷⁴ *Ibid.*, nota 177.

¹⁷⁵ *Ibid.*, nota 49.

¹⁷⁶ *Ibid.*, nota 42.

Tornando agli aspetti urbanistici, 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 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 spazio¹⁷⁷.

Debord, inoltre, imputa la 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*¹⁷⁸.

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 al consumo (anche quello dello «spettacolo» televisivo). Le critiche situazioniste alle teorie e pratiche urbanistiche in parte figlie della Carta d'Atene si sono, lo 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

¹⁷⁷ *Ibid.*, nota 168.

¹⁷⁸ *Ibid.*, nota 174.

la propria apologia dell'«atmosfera urbana», del mescolamento etnico e sociale della strada. Come ricorda Sheringham, Debord

afferma che l'espressione 'vie privée' debba essere intesa come 'privée de', in altre parole come una sfera di privazione nella quale le persone sono di fatto private della possibilità 'de faire leur propre histoire, personnellement'¹⁷⁹.

Si prepara dunque il clima che condurrà molti e molte a riversarsi nelle strade, per lottare contro un modello economico e sociale sempre maggiormente discusso e criticato.

2.3. Lo sguardo del cinema della *Génération 60*¹⁸⁰

2.3.1. Lo scetticismo verso i rinnovamenti urbanistici

Fino a tempi recentissimi¹⁸¹, la Parigi della Nouvelle Vague era stata raramente descritta, limitatamente, peraltro, ai soli casi di *Alphaville* e *Due o tre cose che so di lei*, facendo riferimento agli interventi urbanistici della propria epoca. Alcuni studi hanno voluto proporre un paragone con i prodotti culturali del tempo di Haussmann, confrontando ad esempio *Nana* di Zola con *Due o tre cose che so di lei*¹⁸² o, più in generale, accostando l'intera Nouvelle Vague all'Impressionismo pittorico. In quest'ultimo caso, pur evocando la Nouvelle Vague nel suo complesso, Stephen T. Glynn cita, oltre ai due film godardiani, il solo *Gare du Nord* di Rouch¹⁸³. Ovviamente, al di fuori dell'ambito Nouvelle Vague, questi aspetti venivano abitualmente affrontati a proposito dell'opera di Jacques Tati.

Nei film realizzati dagli autori della nuova generazione, e in particolare da quelli del "canone", i segni delle recenti trasformazioni della città sono in buona parte ignorati, oppure oggetto di fugaci apparizioni. Tut-

¹⁷⁹ M. SHERINGHAM, *Everyday Life*, cit., p. 172.

¹⁸⁰ In merito alla scelta di utilizzare per questa sezione il termine maggiormente inclusivo di «Génération 60», si veda la nota 2.

¹⁸¹ Si veda il capitolo dedicato all'architettura in M. SCHMID, *Intermedial Dialogues*, cit., commentato nell'introduzione.

¹⁸² Si veda il capitolo *Free circulation=free copulation: women and roads in Nana and Two or Three Things I Know About Her*, in K. SHONFIELD, *Walls have feelings. Architecture, film and the city*, Routledge, London – New York 2000, pp. 111-129.

¹⁸³ S. T. GLYNN, *Art, cinema and Paristitution: social context and visual narrative in Impressionist Art and New Wave Cinema*, in «Word&Image», luglio-settembre 1996, 12(3), pp. 291-307.

tavia, come si paleserà nelle prossime sezioni, l'incontro di tale cinema – sia nei titoli dei suoi autori e autrici “di punta”, sia in quelli degli esordienti che all'epoca vi erano associati – con la modernità architettonica e urbanistica non è del tutto mancato, come qualcuno aveva sostenuto¹⁸⁴. Accade infatti che i mutamenti sul suolo urbano acquisiscano particolare rilievo tematico, o svolgano un ruolo nel far avanzare la narrazione. In questi casi, variegata è la rosa di atteggiamenti dispiegati dai personaggi, maschili e femminili: dall'indifferenza all'abile e noncurante superamento delle difficoltà (quali, ad esempio, i disagi causati dai cantieri), dalla disperata incapacità di accettare il “nuovo” alla scelta di abbracciarlo con entusiasmo da parte di figure dalle quali l'istanza narrante si distanzia criticamente. Diversificate sono anche le opzioni stilistiche riservate alla configurazione dello spazio urbano: c'è chi mantiene le medesime dei film precedenti, e chi invece, prendendo atto di una rottura ritenuta irreversibile, arriva a modificare radicalmente il proprio sguardo (l'emblematico caso di Godard). Prevalgono atteggiamenti di condanna, anche se talvolta i mutamenti sembrano essere osservati con la speranza di una convivenza possibile o, ancora, con una fascinazione stimolata dalle proprietà formali delle nuove architetture (atteggiamento comune al contemporaneo cinema di Michelangelo Antonioni, il cui nome ritornerà frequentemente in questo capitolo).

È indubbio che il cinema “tradizionale”, lontano dalle novità espressive proposte dai *jeunes turcs*, abbia cercato con maggiore frequenza un incontro con le novità architettoniche e urbanistiche al fine di condurre un discorso ideologico, che le condannasse come macroscopiche manifestazioni dei cambiamenti attraversati dalla società contemporanea. Va detto che da questa polarizzazione didascalica fra una “vecchia” Parigi, nostalgicamente idealizzata, e una “nuova” Parigi demonizzata (che si rileva anche nei lavori di Jacques Tati) non sono immuni neppure i film dei giovani autori: tanto degli sperimentatori, quali Godard o Marker, quanto di coloro che, usufruendo dell'“onda” per l'avvio della propria attività professionale, sposarono poi essi stessi la strada di un cinema più tradizionale. È il caso, fra altri, di Pierre Granier-Deferre¹⁸⁵: vale la pena menzionare un esempio paradigmatico, il suo scarsamente noto *Un uomo e due donne*, che sin dal titolo originale (*Paris au mois d'août*) preannun-

¹⁸⁴ Si veda in merito l'introduzione.

¹⁸⁵ Sul suo film d'esordio, decisamente più vicino alla Nouvelle Vague, si veda il paragrafo 1.2.

cia il proprio procedere per cliché visivi e tematici sulla capitale¹⁸⁶, i cui principali monumenti vengono insistentemente esaltati da angolazione e movimento delle inquadrature, nonché dal commento musicale. La “vecchia” Parigi, fatta scoprire da Henri (Charles Aznavour), commesso alla Samaritane, all’inglese Patricia (Susan Hampshire), vi appare un luogo magico in cui entrambi possono fingere di essere ciò che vorrebbero: un didascalico montaggio alternato la contrappone alla Parigi dei grattacieli in costruzione, davanti ai quali la giovane si trova costretta a posare per l’infido fotografo (Alan Scott), mentre Henri inganna la sofferta attesa visitando il Panthéon.

Che il cinema tradizionale rifiutasse le novità non stupisce: come si vedrà nel capitolo sui *grands ensembles*, nei film con Gabin (divenuto, in questi anni, una sorta di testimonial della vecchia generazione), o nelle pellicole dedicate alla delinquenza giovanile nelle periferie, i cambiamenti urbanistici erano associati a quelli dei costumi di una *jeunesse* dipinta come vacua o addirittura criminale. Di questa relazione percepita tra *jeunesse* e mutamenti urbanistici sono prova, del resto, anche operazioni di “svecchiamento” come quella che vide Marcel Carné nel 1960 alla regia di *Gioventù nuda*, un film che non solo introduceva personaggi giovani ma anche un’ambientazione “moderna” nei *grands ensembles*. Non era affatto scontato dunque 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 francese¹⁸⁷, manifestasse una tale diffidenza verso gli interventi sul tessuto urbano, che di quella stessa retorica erano parte integrante. E a maggior ragione l’atteggiamento di condanna non era scontato se consideriamo che i *grands ensembles* nascevano per rispondere alla *crise du logement*, un problema che ossessionava proprio quella *jeunesse* di cui la Nouvelle Vague era ritenuta sposare le istanze: la difficoltà di trovare un alloggio impediva infatti a molti giovani la conquista dell’agognata libertà al di fuori del tetto familiare (rimando all’analisi di *La belle vie* per ulteriori constatazioni su questo aspetto).

Avanziamo alcune considerazioni per comprendere le possibili ragioni della mancanza di sintonia fra il cinema dei giovani autori e le novità architettoniche e urbanistiche che sembravano, in parte, rispondere alle esigenze della generazione di cui venivano descritti come i portavoce.

In primo luogo, come si è visto nel capitolo precedente, la produzione

¹⁸⁶ Si pensi al commesso Henri che si finge artista *bohémien*, o alla gustosa descrizione di Saint-Germain con gli avventori del Café de Flore che pontificano citando Simone de Beauvoir.

¹⁸⁷ R.I. JOBS, *Riding the New Wave*, cit.

della Nouvelle Vague appare prediligere la Parigi del centro storico in quanto erede di una tradizione, anche letteraria, che la dotava di quello statuto di “capitale intellettuale” al cui fascino i giovani critici erano particolarmente soggetti (si tratta del resto di uno dei motivi per i quali la preferivano quale sfondo rispetto alle città di provincia). Il loro desiderio, come emerge chiaramente dagli studi in prospettiva socio-culturale di Esquenazi, Steinlein e Mary, era quello di affermarsi nel campo del cinema francese, attaccando la fortezza dall'interno, sul suo stesso territorio, ad armi pari; la nobilitazione della cultura di massa americana non si contrapponeva, ma al contrario si integrava, con la valorizzazione della tradizione letteraria francese (pur privilegiando riferimenti differenti rispetto al *cinéma de papa*: Balzac in luogo di Zola). Si prediligevano l'ambiente universitario del Quartiere Latino e quello intellettuale di Saint-Germain-des-Prés, le librerie, i monumenti storici svecchiati dalla patina delle immagini-cliché 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 promulgava tendenzialmente un'estetica di siti nuovi, di recente costruzione: la società “giovane” abitava e rinnovava con la propria presenza i luoghi di sempre. La Parigi riscoperta dalla Nouvelle Vague, in aperta contrapposizione al «cinema di qualità» rinchiuso negli studi, non era certamente la metropoli delle avanguardie: nessuna valorizzazione estetica del gigantismo, della verticalità, delle prodezze tecnologiche; si preferiva piuttosto un'iconografia quasi ottocentesca o primonovecentesca, 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 probabilmente destinati a essere recepiti positivamente quali sintomi di progresso, poiché al contrario quanto si valorizzava di Parigi erano una determinata eredità culturale e un certo presente sociale, quello della *jeunesse*. Gli interventi urbanistici andavano in direzione diversa rispetto al sentire dei *jeunes turcs* e dei loro sodali: allontanavano i residenti (come, si vedrà, il protagonista di *La belle vie*) da quel centro storico ricco di “capitale simbolico” per spingerli verso gli alloggi nelle nuove periferie; a quello stesso centro storico infliggevano duri colpi, creando disagi che ricadevano pesantemente sulla vita quotidiana (se ne parlerà nel capitolo dedicato ai cantieri), di fronte ai quali non stupisce l'emergere di una diffidenza epidermica. La lettura qui proposta è in linea con quelle dei lavori di Tweedie o Sellier¹⁸⁸, tesi a ripensare il

¹⁸⁸ In merito ai quali si veda l'introduzione.

portato innovativo del cinema della Nouvelle Vague sul piano socio-culturale, sottolineandone, ad esempio, il distacco dalle istanze della giovane generazione che rivendicavano una nuova centralità e *agency* alle figure femminili (su un altro piano, è evidente, vanno collocate le considerazioni relative all'ambito prettamente estetico, quello che maggiormente stava a cuore agli *auteurs* e in cui il loro apporto innovativo non è in discussione).

Un'ulteriore essenziale osservazione riguarda il dibattito pubblico e la condanna quasi unanime da parte degli intellettuali nei confronti dei rinnovamenti urbanistici, accusati di rispondere alle necessità dell'emergente società dei consumi. 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» di *Due o tre cose che so di lei*¹⁸⁹); altri registi manifestano in modo più o meno esplicito la medesima volontà critico-analitica e il medesimo scetticismo verso gli interventi urbanistici, unendosi al coro delle voci autorizzate.

Sul rapporto tra cinema della nuova generazione e rinnovamenti urbanistici si tornerà nel dettaglio nei prossimi tre capitoli, attraverso approfondimenti sulla presenza di specifici motivi (il cantiere, i *grands ensembles*) e sul diffondersi di un'angoscia "apocalittica" nei confronti dell'avvento di una nuova città e di una nuova società. Se le posizioni leggibili nelle pellicole considerate si muovono in uno spettro che va dall'indifferenza alla condanna senza appello, non escludendo – in alcuni film rohmeriani, ad esempio – una volontà di confronto venata di cauto ottimismo, ciò che sembra mancare del tutto è l'adesione entusiastica, con la sola patente eccezione individuabile nel cortometraggio *Le Corbusier, l'architecte du bonheur* (1956) di Pierre Kast.

In controtendenza: *Le Corbusier, l'architecte du bonheur* di Pierre Kast

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*: quella, più impegnata politicamente, che ruotava intorno al *milieu* intellettuale e artistico di Saint-Germain-des-Prés. Egli fu inoltre tra i più importanti esponenti del Groupe des Trente¹⁹⁰ e si dedicò in modo continuativo all'attivi-

¹⁸⁹ Il riferimento è al volume di Raymond Aron pubblicato con questo titolo nel 1963, la cui copertina viene inquadrata nel film di Godard.

¹⁹⁰ 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

tà 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 ricopre un posto essenziale nell'opera cinematografica e letteraria di Kast: l'architetto utopista settecentesco Claude-Nicolas Ledoux.

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 valorizzato, 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, sovente riproposta nei testi specialistici (anche per confutarla), era stata originariamente stabilita dallo storico dell'arte austriaco Emil Kaufmann nel suo saggio *De Ledoux à Le Corbusier* (1933): quali punti di vicinanza 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 l'incomprensione cui entrambi andarono incontro (stereotipo all'epoca assai diffuso rispetto alla figura di Ledoux, per quanto forse poco rispondente alla realtà storica)¹⁹¹. L'interesse manifestato da Kast

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 generale si legga ad esempio R. ODIN, *Vitalité du court métrage: Le groupe des Trente*, in G. GAUTHIER (a cura di), *Flash-back sur la Nouvelle Vague*, cit., pp. 26-31. Si vedano anche i saggi contenuti all'interno dei tre volumi dedicati al cortometraggio francese editi dall'Università di Rennes: D. BLUHER, F. THOMAS (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968*, cit. ; A. FIANT, R. HAMERY (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2)*, cit.; D. BLUHER, P. PILARD (a cura di), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968*, cit.

¹⁹¹ 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. S. DENIS, *Architecture, cinéma et utopie. Pierre Kast sur Claude-Nicolas Ledoux et Le Corbusier*, in A. FIANT, R. 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 (*Ibid.*, pp. 211-212).

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 opera¹⁹².

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 e di distruggere i «*taudis*» per sostituirli con 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, sognata nel 1775, viene accostata alla moderna *cit  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 la dimensione utopica del lavoro di Le Corbusier. A sottolineare tale slancio utopico, nei due corti sono limitate le inquadrature di edifici costruiti; sono invece preponderanti (nel caso di Ledoux per necessità) rappresentazioni di singole strutture o di progetti a livello urbanistico allo stadio di disegno o modello. La voce over nel documentario su Le Corbusier insiste esplicitamente sul difficile destino dell'architetto, ostacolato nella realizzazione delle sue opere dalle idee troppo in anticipo sui tempi («*On lasse à Le Corbusier le droit de rêver, pas celui de construire*»); nel finale, lo si qualifica come una sorta di visionario in grado di vedere già nella propria mente le nuove città che si diffonderanno in tutto il mondo, in un futuro 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 urbano¹⁹³. La voce over evoca il nobile obiettivo di risolvere la *crise du logement*: alle inquadrature sugli alloggi di Aubervilliers, in pessime condizioni, si sovrappongono le

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Sulla dimensione utopica che spesso presiedeva alla costruzione dei *grands ensembles*, cfr. ad esempio C. CANTEUX, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., pp. 354-359, anche in riferimento al testo di Françoise Choay *Urbanisme, utopies et réalités* (1965).

musiche di Alain Goraguer, che «compone un volto più scuro e stridente, sugli accenti del jazz»¹⁹⁴, 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 fanno quasi rabbrivire: 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 grattacieli cruciformi.

Il regista e l'autrice del commento, la giornalista France Roche (abitualmente collaboratrice di Kast), impiegano una serie di strategie per rendere familiari la figura e le creazioni di Le Corbusier, sia a livello di progettazione urbanistica che di singoli edifici a destinazione residenziale, quale la celebre Unité d'Habitation di Marsiglia (1947-52). La presenza in scena dello stesso architetto intervistato da France Roche nel suo atelier, e non in un freddo studio televisivo, interpella direttamente chi guarda, chiamato a osservarlo in volto e ad ascoltarne la voce. Il tono del commento over è sovente didascalico, mentre l'utilizzo di disegni, foto e modelli permette di esplicitare con chiarezza le teorie di Le Corbusier e i potenziali vantaggi della loro applicazione. L'impiego di tali strumenti, oltre a sottolineare la dimensione utopica del lavoro dell'architetto, ottiene l'effetto di ridurre le dimensioni di enormi edifici (in molto cinema dell'epoca, si vedrà, enfatizzate proprio per generare nello spettatore spaesamento e angoscia) a una scala "umana".

Un'altra strategia volta a stimolare una disposizione positiva nei riguardi delle proposte di 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 Tour 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 mostrano restii ai cambiamenti, e si punta 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 interessato non solo alla costruzione di chiese e palazzi ma anche alle case popolari; il legame stabilito fra i due costituisce un ulteriore tassello nell'inserimento delle teorie contemporanee di Le Corbusier in una prospettiva

¹⁹⁴ S. DENIS, *Architecture, cinéma et utopie*, cit., p. 211.

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 macchina da presa, con un leggero allontanamento, ne possa comprendere assai rapidamente il contorno superiore e poi quelli laterali: una scelta ben diversa rispetto ad altre che avremo modo di identificare nei film sui *grands ensembles*, volte invece a sottolineare l'immensità delle costruzioni, di cui proprio per questo non vengono mostrati i limiti. In quel caso, è stato rilevato, si tratta di complessi di più edifici di enormi dimensioni, nella stragrande maggioranza dei casi privi della qualità architettonica di quella Unité d'Habitation a cui, pure, alcuni si ispiravano. Tralasciando, ad ogni modo, valutazioni architettoniche che non ci competono, quello che qui interessa è operare confronti fra le diverse opzioni linguistiche prescelte dai cineasti per relazionarsi con il "nuovo", trasmettendo alternativamente una sensazione di familiarità o di terrificante 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 non sembra più, qui, tirarsi indietro di fronte all'effetto inquietante potenzialmente prodotto dalle vaste dimensioni dello stabile, 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, interviene una ripresa all'interno di un alloggio. Significativamente, essa dipinge un momento conviviale: i proprietari dell'appartamento hanno 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 operare un confronto con l'unico inserto che in *L'amour existe*, sul quale torneremo, viene dedicato all'interno dell'alloggio di un *grand ensemble*: una donna sola, intenta al lavoro domestico, in una stanza sapientemente riquadrata per apparire piccola, davanti a due fessure strettissime e mal posiziona-

te che difficilmente si potrebbero definire finestre¹⁹⁵.

L'“umanizzazione” dell'Unité d'Habitation di Marsiglia prosegue con le inquadrature dedicate ai e alle liceali che provano una pièce teatrale sul tetto, dal quale si vede l'esteso prato che circonda l'edificio, oppure ai bambini e alle bambine che vi giocano. Non è certo casuale la scelta di Kast di privilegiare nettamente, fra gli abitanti, i giovanissimi e le giovanissime: la futura generazione cui all'epoca si rivolgevano tutte le speranze, coloro che, cresciuti nelle nuove realtà architettoniche e urbane, avrebbero saputo costruirne l'identità¹⁹⁶. Dopo una sezione dedicata alla descrizione del grande sogno di Le Corbusier, quello di rivoluzionare la città di Parigi con progetti quale il citato Plan Voisin, il cortometraggio torna nuovamente, nel finale, sul tetto dell'Unité d'Habitation: lì, l'architetto viene circondato da bambini e bambine che giocano allegramente. La stessa figura di Le Corbusier, quanto le sue teorie urbanistiche, viene così resa sempre più familiare allo spettatore, e si completa questo dipinto di artista visionario e generoso, incompreso nella sua lotta per il *bonheur* dell'umanità.

È interessante, in conclusione, rilevare come Pierre Kast abbia manifestato all'interno dei propri documentari, quali *L'architecte maudit* (nei suoi rapidi cenni alla contemporaneità) e *Le Corbusier, l'architecte du bonheur*, nonché nelle trasmissioni televisive dedicate a Brasilia¹⁹⁷, una disposizione positiva nei confronti dei progetti di radicali modifiche urbanistiche – che, nel caso di Le Corbusier, avrebbero addirittura previsto di radere al suolo una vasta area della capitale. Tale posizione andrà letta in rapporto all'impegno politico del cineasta e alla sua fiducia nella possibilità di migliorare le difficili condizioni abitative delle classi popolari (e non solo). C'è da dire comunque che i documentari di Kast su Le Corbusier e Ledoux vanno interpretati anche 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'arte¹⁹⁸: essi

¹⁹⁵ Si veda il paragrafo 4.3.

¹⁹⁶ Sull'insistenza del riferimento ai giovani in questo senso, ad esempio nei film sui *grands ensembles*, cfr. C. CANTEUX, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p. 353.

¹⁹⁷ 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.

¹⁹⁸ S. 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 *Guerinica* (1949) di Resnais, cfr. la sezione *Le film d'art* in D. BLUHER, F. THOMAS (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968*, cit., pp. 95 e sgg., e la sezione *Portraits d'artistes* in A. FIANI, R. HAMERY (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2)*, cit., pp. 185 e

non sono dedicati, dunque, a fenomeni di ampio raggio, ma focalizzati su singole personalità di artisti (Le Corbusier, peraltro, viene incontrato nel suo atelier di pittore). Il regista concentra la propria attenzione unicamente sui progetti di Le Corbusier (e in seguito, con le produzioni 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 mondiale¹⁹⁹.

2.3.2. Dal quartiere alla metropoli. I nonluoghi, la museificazione del centro storico e le difficoltà della vita metropolitana

In alcune pellicole a cavallo tra anni cinquanta e sessanta appare evidente il travalicamento di quella visione di Parigi ridotta a uno o pochi quartieri che risaliva al cinema di René Clair, mutuata da molti film della Nouvelle Vague, in favore di una concezione metropolitana più vicina, ad esempio, a quella delle avanguardie. Emblematica in questo senso è la ricordata citazione di *Metropolis* in *Paris nous appartient*: un film che abbiamo analizzato nella sezione dedicata alle figure di provinciali a Parigi, ma su cui avremmo potuto proporre un affondo anche nelle pagine che seguono, in virtù della sua complessa articolazione spaziale e della sua costruzione di una Parigi che – in un'esplicita negazione del titolo stesso – ai suoi protagonisti e protagoniste sembra “non appartenere”²⁰⁰.

Da un lato, la concezione metropolitana implica l'inclusione in forme nuove, lontane dall'immaginario delle scampagnate sulla Marna, della figurazione delle periferie, alla quale sarà dedicato il quarto capitolo. Un processo la cui onda lunga si proietta sul cinema francese dei decenni successivi, che ha spesso rivolto lo sguardo alle condizioni di vita nelle *banlieues*. Secondo alcuni, del resto, è proprio «l'avvento dei *grands ensembles* che marca la transizione [di Parigi] dalla città (la “Grande Ville”) alla metropoli (“Métropole”)²⁰¹.

Dall'altro lato, la riconoscibilità del singolo quartiere o più in generale del centro parigino, a cui abbiamo fatto riferimento nel precedente

sgg. Per una panoramica che travalica i confini francesi si veda anche A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, cit., pp. 52-58.

¹⁹⁹ Cfr. l'intervista in P. BOIRON, *Pierre Kast*, Lherminier, Paris 1985, p. 87.

²⁰⁰ Si veda il box sul film nel paragrafo 1.1.

²⁰¹ La citazione è in M. TAUNTON, *Fictions of the City*, cit., p. 107, e proviene dal volume di Marcel Cornu *Libérer la ville* (1977).

capitolo, cede il passo a una visione metropolitana d'insieme nella quale spariscono sovente i monumenti – punti di riferimento importanti, lo si è detto, nel cinema della Nouvelle Vague, pur se ripresi in forme poco convenzionali come quelle di *I quattrocento colpi* o *Fino all'ultimo respiro*. Più spazio trovano, in compenso, architetture contemporanee che appaiono più omologate tra loro e più vicine a quelle di altre metropoli, talvolta riprese con noncuranza e talvolta valorizzate – spesso, negativamente – come segni della modernità; sovente si tratta di edifici che sul piano antropologico si potrebbero definire nonluoghi, quali il rinnovato aeroporto di Orly, di cui si parlerà.

A proposito della scomparsa dei monumenti in film quali *Due o tre cose che so di lei*, è possibile citare la lettura di Pierre Sorlin, che riscontra più ampiamente l'affermarsi nel cinema europeo della seconda metà degli anni sessanta di un'«immagine sfocata della città». Il passaggio sarebbe segnato da pellicole quali *Blow-up* (1966) di Michelangelo Antonioni e, appunto, *Due o tre cose che so di lei*, che a differenza di precedenti film degli stessi autori (quali *L'avventura*, 1960, con la sequenza dell'esplorazione di Noto, o *Fino all'ultimo respiro*) non manifesterebbero più la gioia di scoprire i monumenti, preferendo trasmettere un'idea generale della città piuttosto che concentrarsi su un luogo definito (*Blow-up*), o facendo percepire l'ambientazione tramite campi 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 (lo studioso 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 quella nozione di atmosfera urbana fondamentale nel cinema degli anni cinquanta²⁰². Non necessariamente queste tendenze comportano in modo automatico una perdita di identità e riconoscibilità della città stessa: quest'ultima, è evidente, non viene veicolata unicamente dalle architetture urbane ma anche da oggetti, atmosfere e stili di vita; basti pensare all'e-

²⁰² Si veda il capitolo *The blurred image of cities* in P. SORLIN, *European cinemas European societies, 1939-1990*, Routledge, London 1991, pp. 111-137, traduzione italiana in P. SORLIN, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo novecento*, La Nuova Italia, Scandicci 2001. La stessa coppia di film antonioniani viene citata da Anthony Easthope per individuare, al pari di Sorlin (ma sulla base di differenti argomenti, che sottolineano l'emergere di temi postmoderni nella visione filmica della città nel cuore dei “moderni” anni sessanta), un tornante significativo nella rappresentazione della città nel cinema europeo di questi anni: A. EASTHOPE, *Cinécities in the Sixties*, in D. B. CLARKE (a cura di), *The Cinematic City*, Routledge, London-New York 1997, pp. 129-139.

sempio della – comunque inconfondibile – *swinging London* di *Blow-up*. Certo, la scomparsa dei monumenti si può potenzialmente accompagnare alla configurazione di un'idea più generica di città o di metropoli, meno concentrata su luoghi iconici e peculiari, e in questo senso più vicina, forse, a quella delle avanguardie (si ricorderà che Alberto Cavalcanti, all'inizio del suo *Rien que les heures*, 1926, arrivava a sostenere che tutte le città sono uguali fra loro se non distinte dai monumenti²⁰³). Questa scomparsa può anche condurre a una più generale perdita di quei punti di riferimento che spesso agevolano l'orientamento all'interno dello spazio urbano, come accade nel film *Une simple histoire* (1958) di Marcel Hanoun.

Una metropoli priva di punti di riferimento: *Une simple histoire* di Marcel Hanoun

Marcel Hanoun è un regista spesso annoverato nelle liste di giovani esordienti, inclusa quella apparsa sul celebre numero dei «Cahiers» nel 1962. Curtelin e Siclier lo citano con sicurezza fra i registi della Nouvelle Vague²⁰⁴, sebbene il suo film *Une simple histoire* sia evidentemente assai lontano, per temi e stile, dalle opere contemporanee dei *jeunes turcs*. 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»²⁰⁵.

²⁰³ Non sarebbe forse necessario citare in questo senso pellicole quali *Berlino, sinfonia di una grande città* (*Berlin, die Symphonie einer grosse Stadt*, 1927) di Walter Ruttmann o *L'uomo con la macchina da presa* (*Celovek kinoapparatom*, 1929) di Dziga Vertov, che peraltro com'è noto montò inquadrature riprese in città differenti. In entrambi film, la metropoli è sottoposta a una forma di astrazione, diventando in qualche modo l'«emblema» di tutte le città, come è definita in D. NOGUEZ, *Prises de villes*, in L. GRENIER, *Cités-Cinés*, cit., trad. it. in G. P. BRUNETTA, A. COSTA (a cura di), *La città che sale. Cinema, avanguardia, immaginario urbano*, cit., pp. 24-29.

²⁰⁴ 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. R. BORDE, F. BUACHE, J. COURTELIN, *Nouvelle Vague*, cit., e J. SICLIER, *Nouvelle Vague?*, cit. Il nome di Hanoun compare anche nella lista di esordienti in «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, p.71. Godard vi dedica una recensione, assai positiva, su «Arts», 8 aprile 1959, 717: cfr. J.L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome I (1950-1984)*, a cura di A. Bergala, cit., pp. 190-191. Alcuni anni dopo, nel suo *Prassi del cinema* (1969), Noël Burch arriverà a definirlo «uno dei pochi veri capolavori di tutta la storia del cinema» (come ricordato in J. CHESSA, *Lo sguardo fuorilegge*, cit., pp. 46-47).

²⁰⁵ R. PRÉDAL, *50 ans de cinéma français*, cit., p. 204. Vincent Pinel lo colloca tra i « proches de la vague », coloro che ne erano più vicini allo « spirito »: V. PINEL, *Les revues de cinéma et le nouveau cinéma français «hors la vague des années 60 (1958-1968)»*, cit., pp.

Quest'opera rappresenta il 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 figlia bambina, nelle sue peregrinazioni per Parigi alla ricerca di lavoro. Alla poetica neorealista rimandano non solo l'impiego di interpreti non professionisti ma i temi stessi della pellicola, la presenza della figura infantile e l'estrazione sociale della donna, lontanissima dai giovani intellettuali borghesi maschi che popolano i film della Nouvelle Vague. Tuttavia, le rigorose scelte stilistiche, coniugate all'uso della voce over che spesso ripete tautologicamente quanto ascoltiamo nei dialoghi o vediamo nelle immagini, hanno condotto i commentatori dell'epoca a rintracciare quale modello il cinema bressoniano²⁰⁶. Scritto da Hanoun a partire da una storia vera (come annunciato dalla didascalia iniziale) e interpretato dalla persona stessa cui il fatto era occorso, il film è stato girato in 16 mm in *décors* naturali e con la partecipazione di reali abitanti di Parigi; i «Cahiers» parlano di «*réportage reconstitué*», mentre Siclier e Marcorelles insistono sulla formazione televisiva di Hanoun, che l'avrebbe aiutato a captare l'aspetto più "immediato" del reale²⁰⁷.

Quel che è significativo notare in questo contesto è come la macchina da presa segua da vicino la donna, come in un reportage televisivo, senza mai levare lo sguardo sulla città e sui suoi monumenti o luoghi riconoscibili. L'immagine di Parigi è totalmente «sfocata», nel senso in cui usa questo termine Pierre Sorlin: paesaggio urbano anonimo, che riusciamo appena a intravedere alle spalle dell'interprete, 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 con la 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 in quest'ultima pellicola, lo svuotamento dell'impianto narrativo, limitato anche in questo caso al canovaccio della ricerca di mezzi di sostentamento primari, non lascia margine allo sguardo sullo spazio urbano: per riprendere una distinzione tracciata nell'introduzione, la figura femminile non è certo una *flâneuse*, ma non lo è neppure la macchina da presa. Assistiamo a una sorta di *via crucis* monadica, enfatizzata

246-247.

²⁰⁶ Si vedano ad esempio il già citato numero dei «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, nonché J. SICLIER, *Nouvelle Vague?*, cit.

²⁰⁷ Cfr. nota precedente; la recensione di Louis Marcorelles è in «Cahiers du cinéma», maggio 1959, 95, p. 59.

dall'uso di numerosi primi piani (oltre che da un impiego 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*): un'immagine 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 di discernerle; non viene così messo in atto uno dei principali marcatori dell'identità cittadina che avevamo individuato nel capitolo precedente. Certo, come nei film lì evocati, si tratta di una Parigi vissuta, "autentica", non turistica, e percorsa a piedi; i tragitti rivestono uno spazio privilegiato all'interno di una narrazione le cui maglie sono allentate. Tuttavia, manca qualsiasi appiglio topografico: la città è sì percorsa, ma senza più padroneggiarla; appare quale un *continuum* indifferenziato, di assoluta uniformità.

Nel caso di *Une simple histoire* la città, pur nella perdita di punti di riferimento, viene comunque configurata a partire da un corpo in movimento, secondo quella che Tweedie definirebbe come una concezione superata di città "fisica". In altri film di questi anni, invece, la metropoli di gigantesche proporzioni (e che, proprio in quanto tale, esige differenti forme di spostamento) appare quale la nuova città dei flussi, della circolazione veloce e incorporata (delle automobili, delle informazioni)²⁰⁸. In questa direzione – ma anche in quella di un recupero di soluzioni delle sinfonie urbane, e più in generale del cinema delle avanguardie – vanno forse gli accelerati di *Zazie nel metrò* o del finale di *Le joli mai*, che istituisce, come si vedrà, una contrapposizione molto netta con modalità "lente" di attraversamento dello spazio in pieno stile Nouvelle Vague (la sequenza di rue Mouffetard). L'imperativo della circolazione, a volte, viene anche giocosamente fatto inceppare: e si finisce per girare in tondo, in *Zazie* come nel finale di *Playtime*.

La convivenza tensiva tra differenti concezioni della città in questi anni al tornante fra «modernità» e «surmodernità» viene descritta da Tweedie anche con l'ausilio delle note teorie di Marc Augé sui nonluoghi, contrapposti ai luoghi antropologici e alla loro valenza identitaria, relazionale e storica. Il termine «nonluoghi» designa, si sa, spazi di transito,

²⁰⁸ J.TWEEDIE, *The Age of New Waves*, cit.

quali le installazioni necessarie per la mobilità accelerata di persone e beni (strade a scorrimento veloce, svincoli, aeroporti), i mezzi di trasporto stessi, i grandi centri commerciali, i campi profughi, i *grands ensembles*, in contrapposizione a «luoghi» come gli incroci e i monumenti²⁰⁹. 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 abitanti²¹⁰.

Nonostante sia sempre più spesso, negli ultimi anni, sottoposta a critiche tese a sottolineare, opportunamente, come anche «nonluoghi» quali centri commerciali o aeroporti possano rivelarsi spazi di costruzione identitaria e di relazione²¹¹, faremo ancora ricorso a questa fortunata categoria, che è stata elaborata in relazione al contesto francese e in piena continuità con la tradizione di pensiero sulla «vita quotidiana» che abbiamo descritto nel paragrafo precedente²¹². Sempre più spesso appaiono nel cinema di questi anni luoghi che vengono letti proprio nell'ottica successivamente formulata da Augé, in quanto caratterizzati come privi di storia, di identità, di spazi per la relazione: lo possiamo affermare per i *grands ensembles*, i centri commerciali, gli aeroporti che incontreremo in molte delle pellicole analizzate; su tutti, si staglia ovviamente l'esempio paradigmatico di *Playtime*²¹³. Il nonluogo sul quale abbiamo scelto di proporre un approfondimento, per il suo rilievo nel cinema della Nouvelle Vague, è l'aeroporto di Orly.

Un nonluogo protagonista: l'aeroporto di Orly nel cinema della Nouvelle Vague

L'aerostazione di Orly, si è detto in precedenza, tra il 1956 e il 1961 è

²⁰⁹ M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1996 (1ª ed. Paris 1992).

²¹⁰ M. AUGÉ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Berlinghieri, Torino 2004 (1ª ed. Paris 2003), p. 89.

²¹¹ A titolo di esempio potremmo citare, in relazione allo spazio aeroportuale di cui ci stiamo per occupare con il caso di Orly, M. E. KORSTANJE, *The Anthropology of Airports, criticism to non-place theory*, «Advances in Hospitality and Tourism Research», 2015, 1, pp. 40-58.

²¹² Sheringham inserisce Augé tra gli autori che negli anni ottanta e a seguire hanno raccolto l'eredità di quella tradizione di pensiero; lo stesso Augé, del resto, esplicita i propri debiti nei confronti di Barthes, Perec e de Certeau (da cui mutua, adattandola, l'espressione stessa di «nonluogo»): M. SHERINGHAM, *Everyday Life*, cit., pp. 306-313.

²¹³ Si è scelto in questo paragrafo di introdurre una serie di riferimenti anche ai film di Tati, coerentemente con la decisione di dedicarvi una sezione a conclusione del volume.

stata oggetto di rinnovamenti che l'hanno resa anche una sorta di attrazione turistica, meta di gite domenicali come quella che Marker narra in *La Jetée*.

In molti film della Nouvelle Vague, l'aeroporto appare quale trasparente emblema di una contemporaneità segnata dall'omologazione e dalla mancanza di comunicazione, non solo per la modernità dell'architettura ma per la sua natura stessa di nonluogo, nel quale non si instaurerebbero relazioni in quanto deputato al solo transito veloce di individui. Numerose pellicole in cui esso fa la sua apparizione verranno analizzate nei capitoli successivi, espressamente incentrati sui rinnovamenti urbanistici: qui ci limiteremo a un rapido elenco. In *La proie pour l'ombre*, in cui il mondo odierno e tutti i suoi segni sono oggetto di una condanna senza appello, Orly compare significativamente nel finale, ambientazione ideale per una sequenza in cui a consumarsi è un dramma dell'incomunicabilità. Godard sembra provare un'intensa fascinazione per questa location, in cui torna a girare più volte, 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*. L'uso di Orly consente di leggere in filigrana – sulla scorta dell'interpretazione di Esquenazi – i cambiamenti dell'atteggiamento del regista nei confronti della modernità: dall'eccitazione, venata di ironia, di *Fino all'ultimo respiro* (in cui l'intervista si svolge in mezzo al frastuono degli aerei) si arriva a un esplicito rigetto nelle produzioni di fantascienza, che approfondiremo in seguito. In *La jetée*, cui dà il titolo e di cui ospita la sequenza più importante, Orly simboleggia la dimensione del viaggio (che in *La jetée* è, in primis, un viaggio nel tempo), e si vela di ambivalenza: teatro di un tenero ricordo infantile e, al contempo, della morte stessa del protagonista. Impossibile, infine, dimenticare il suo ruolo cruciale, soprattutto nelle sequenze iniziali, in quel caleidoscopio di nonluoghi che è *Playtime*. Orly sembra insomma ricorrere significativamente in quelle pellicole che adottano l'atteggiamento "apocalittico" su cui torneremo nell'ultimo capitolo, che siano ambientate nel futuro oppure in un presente già drammaticamente dipinto come sull'orlo della sparizione (*La proie pour l'ombre*).

Soffermiamoci ora su un titolo sul quale non ritorneremo: *La calda amante* di Truffaut, in cui l'aeroporto assume un ruolo protagonista anche grazie alla rilevanza del personaggio di Nicole (Françoise Dorléac), che fa la hostess. Anche qui si instaura un'evidente contrapposizione tra due mondi, messa in scena anche attraverso la scelta di diverse location: da un lato, l'appartamento in cui Pierre

(Jean Desailly) vive con la famiglia²¹⁴; dall'altro, tutta una serie di nonluoghi di transito, dall'aeroporto (che appare in ben quattro sequenze) ai numerosi alberghi, che disegnano una sorta di geografia del provvisorio. È interessante ricordare le parole di 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 moderna²¹⁵.

Curioso è come il regista in un'altra occasione associ *La calda amante* a *Fahrenheit 451*, film realizzato poco dopo ma la cui sceneggiatura era stata scritta giusto l'anno precedente²¹⁶, a partire dal romanzo di Bradbury che, com'è noto, immagina proprio le angoscianti evoluzioni di questo mondo «moderno». Alcuni analisti²¹⁷ rintracciano anche, nel montaggio complesso di dettagli e primi piani di *La calda amante*, una possibile influenza di *Muriel, il tempo di un ritorno* di Resnais, pellicola che, lo si è detto, disegna lo spaesamento dell'individuo nel mondo in cui si trova calato a vivere (in quel caso in relazione alle modifiche del tessuto urbano di Boulogne).

Quello che sembra scomparire, in *La calda amante*, sono i classici esterni parigini amati da Truffaut, gli spostamenti a piedi (sostituiti da quelli in metropolitana, in automobile, in aereo). Il nuovo mondo simboleggiato dalla giovane Nicole, dai suoi *blue jeans* che Pierre non ama, dal perenne movimento (ma anche dalla televisione, che sta dando grande notorietà allo studioso di letteratura), eccita e attrae l'uomo, che però nel lungo termine mostra di non sapersi realmente adattare alle sue caratteristiche, quantomeno nella sfera privata. Non diversamente dal protagonista di *Il verde prato dell'amore*, uscito quasi contemporaneamente, il personaggio maschile cerca di ripristinare il modello domestico iniziale, limitandosi a sostituire una figura femminile con l'altra – e, in *La calda amante*, un alloggio con l'altro. Pierre propone infatti a Nicole di convivere in una nuova abitazione, ospitando anche, quando possibile, la figlia avuta da sua moglie. Nicole, però, non accetta: la separazione tra i due avviene,

²¹⁴ Per la cui analisi si rimanda a H. RADNER, A. FOX, *Truffaut's apartments*, cit.

²¹⁵ Le affermazioni di Truffaut sono contenute in un'intervista rilasciata al «New Yorker» il 31 ottobre 1964, citata in J. MONACO, *The New Wave*, cit., pp. 55-56.

²¹⁶ F. 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.

²¹⁷ J. MONACO, *The New Wave*, cit., pp. 56-57.

significativamente, nell'appartamento in costruzione²¹⁸, che assume un chiaro valore simbolico rispetto ai cambiamenti in corso, e al nuovo progetto di vita fallito di Pierre.

Per concludere, risulta evidente da questo rapido elenco di titoli, che approfondiremo in seguito, come il rinnovato aeroporto di Orly possa essere considerato una delle location protagoniste del cinema della Nouvelle Vague: emblema per eccellenza di una modernità di volta in volta guardata con indifferenza o con sospetto, ove non apertamente rifiutata.

Appoggiandoci ancora alle teorie di Marc Augé, possiamo ricordare come egli sottolinei la tendenza a trasformare in musei i centri storici, attraverso l'intonacazione e l'illuminazione dei monumenti o la creazione di aree pedonali, 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 presente²¹⁹.

Molte pellicole del periodo analizzato presentano elementi di satira del turismo di massa (basterebbe ricordare *Zazie* o *Playtime*), in sintonia con un clima culturale che tende a stigmatizzarlo – abbiamo già riferito le posizioni di Debord, ma potremmo anche ricordare la dissezione del mito della *Guide Bleu* operata da Barthes in *Miti d'oggi*²²⁰. In alcuni film, lo spazio metropolitano si configura attraverso una chiara contrapposizione tra il centro storico da un lato, raffigurato attraverso l'accumulo di immagini-cliché dei principali monumenti e gag che ne sfruttano le caratteristiche (ad esempio, in *L'or du duc* di Baratier, il pullmann che non riesce a rimontare la gradinata di Sacré-Coeur, o in *Brigitte et Brigitte* la battuta sugli Champs-Élysées, che si chiamerebbero così perché, visto

²¹⁸ Come ricorderemo a proposito di *Fahrenheit 451*, Joël Magny sottolinea la valenza negativa che i luoghi “moderni” assumono nel cinema di Truffaut, includendo anche questa sequenza di *La calda amante*: cfr. J. MAGNY, *Paris et la Nouvelle Vague*, cit., pp. 130-132.

²¹⁹ M. AUGÉ, *Rovine e macerie*, cit., ad esempio p. 58.

²²⁰ Ne riportiamo qui solo un passaggio: «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». R. BARTHES, *Miti d'oggi*, cit., pp. 119-120.

il traffico, attraversali significa rischiare la morte), e, dall'altro, gli spazi periferici tipici delle megalopoli contemporanee (le *bidonvilles*, i cantieri di Nanterre). I monumenti del centro non sembrano assumere una dimensione di spazio reale, "vissuto", come in *I quattrocento colpi* o *Fino all'ultimo respiro*, limitandosi al mero statuto di immagine-spettacolo. In *Zazie*, ad esempio, quasi fossero cartoline estrapolate dal loro contesto e tra loro intercambiabili, i monumenti celebri di Parigi appaiono al centro di topografie assurde²²¹ (la chiesa di Saint-Vincent-de-Paul, che vediamo prima alla destra e un attimo dopo alla sinistra dell'automobile), nominati in modo errato e confusi gli uni con gli altri o, ancora, inquadrati a testa in giù come la Tour Eiffel. A uno statuto simulacrale rimanda anche la loro apparizione in *Playtime* (riflessi su porte a vetri, o riprodotti sulle pareti del *drugstore*, o su merci in vendita), o, alcuni anni prima, nella Parigi futuribile di *Ascensore per il patibolo*, in cui una «selezione di monumenti accuratamente preservati e incorniciati» appare attraverso le vetrate del modernissimo ufficio di Carala (Jean Wall)²²². In *La belle vie* due diverse concezioni del centro storico si susseguono l'una all'altra nella parabola narrativa, che vede il protagonista abbandonare Notre-Dame come luogo di vita esperito nella quotidianità e ritrovarla come mera immagine "turistica" appesa alla parete della propria abitazione in un *grand ensemble*.

Si è già sottolineato come a Parigi all'inizio degli anni sessanta siano state prese specifiche misure volte a una "riqualificazione" del centro proprio in senso museale, mentre si cercava di indirizzare la funzione residenziale verso le periferie. E tali misure non sfuggivano, ancora, agli strali di un attento osservatore quale Henri Lefebvre che, citando in particolare il Quartiere Latino, afferma che «il nucleo urbano diventa oggetto di consumo di alta qualità per stranieri, turisti, gente della periferia»²²³. E ancora:

Prende il modo d'essere di un documento, d'una esposizione, d'un museo. La città storicamente formata non si vive più, non si afferra più, praticamente. Non è più che un oggetto di consumo culturale per i turisti, per l'estetismo avido di spettacoli e di pittoresco²²⁴.

Queste operazioni non sfuggirono neppure a pellicole dell'epoca quali il cortometraggio *Saint-Germain-des-Prés*, l'episodio di *Paris vu par...*

²²¹ Anche il romanzo di Queneau, non va dimenticato, giocava sulle deformazioni topografiche. Cfr. ad esempio le riflessioni di J. EL GAMMAL, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, cit.

²²² J. TWEEDIE, *The Age of New Waves*, cit., p. 101.

²²³ H. LEFEBVRE, *Il diritto alla città*, cit., p. 30.

²²⁴ *Ibid.*, p. 121.

girato da Jean Douchet. Proprio come negli episodi di Rouch e Rohmer, che si discuteranno nel prossimo capitolo, in questo film manifesto della Nouvelle Vague le modalità stilistiche nel configurare lo spazio urbano sono quelle abitualmente associate al movimento, pienamente in linea con quanto descritto nel capitolo precedente; a livello narrativo, tuttavia, si vedrà come in tutti e tre gli episodi affiorino i cambiamenti che stanno investendo la città non solo nelle “lontane” periferie, ma anche nel cuore del suo centro storico.

La Saint-Germain-des-Prés turistica e gentrificata di Jean Douchet e Jacques Baratier

Riferendosi a *Saint-Germain-des-Prés*, il suo episodio di *Paris vu par...*, Jean Douchet parla innanzitutto 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-Prés? [...] La notte, Saint-Germain sembra naturale, il giorno sembra falsa, dipinta con colori chiassosi, truccata. [...] 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] [...] ²²⁵.

Lo «charme» di Saint-Germain viene prodotto artificialmente, a scopo turistico; va detto che Douchet inizialmente intendeva dedicare il proprio sketch al Marais – oggetto, lo si è detto, di massicci lavori di “riqualificazione” –, e solo in seguito aveva cambiato idea. Egli accosta spesso, nelle proprie affermazioni, i due quartieri, ricordando di essere interessato a

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 [...] non il commercio, [ma] una certa idea turistica di Parigi stava uccidendo qualcosa

²²⁵ Le dichiarazioni di Jean Douchet sono riportate in J. DOUCHET, G. NADEAU (a cura di), *Paris cinéma*, cit., p. 192.

che era veramente la vita di Parigi. Era dell'Hausmann, senza le qualità dell'Hausmann...²²⁶.

Già quando pensava di girare al Marais, Douchet aveva previsto di utilizzare colori brillanti e accentuarli il più possibile, al fine di «giocare sul *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 sul *décor* [...] ²²⁷.

È opportuno aggiungere che protagonista del film è una giovane americana, affascinata dai cliché 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 giovane 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, «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 cliché che la rivestono, raccontando ironicamente l'impatto che esercita su una figura esterna, portatrice di una visione stereotipata del luogo, l'incontro con situazioni destinate a smentire tale visione.

Si ricordi che i mutamenti di Saint-Germain, imputati all'imborghesimento dovuto al sorgere di *boutiques* di moda e *drugstores*, nonché alla trasformazione in quartiere "in voga" che attira i giovani provinciali (anch'essi, di fatto, turisti) curiosi di vedere gli Esistenzialisti, vengono evocati 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 Lettristi. Il quartiere, sembra tuttavia suggerire Baratier, non avrebbe comunque perso la propria vivacità, sebbene Juliette Gréco non vi canti più in un vecchio cortile, bensì all'interno di un moderno *drugstore*²²⁸.

²²⁶ Trascrivo qui, traducendole in italiano, frasi pronunciate da Douchet nel corso dell'intervista che mi ha rilasciato a Parigi nel giugno 2009.

²²⁷ 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*).

²²⁸ Per maggiori informazioni sui due film di Baratier, si legga il testo di F. HARDOUIN, *Jacques Baratier L'aventure cinéma*, cit., pp. 40-44 e 129-140.

Un altro tassello della configurazione di Parigi come metropoli contemporanea in alcuni film è l'esplicita tematizzazione delle difficoltà che abitare una metropoli comporta: l'affollamento, il traffico, il rumore. Quelli che nel capitolo precedente abbiamo letto come elementi, accolti con entusiasmo, di una dimensione urbana vitale (lo sguardo sui passanti, l'incontro con il paesaggio sonoro della città, l'euforia dello spostamento in automobile) in altre pellicole assumono invece una valenza opposta, in conformità con i classici tópoi della connotazione negativa della metropoli (quelli che si potevano incontrare, per intenderci, nel cinema americano degli anni venti²²⁹).

La folla²³⁰, per esempio: si è insistito su come il cinema della Nouvelle Vague tendenzialmente non ne proponesse un'immagine negativa di massa informe, spersonalizzante o pericolosa. Essa a volte era guardata con indifferenza, altre volte veniva profondamente "umanizzata" tramite la valorizzazione del volto dei singoli. In alcuni film si palesa, però, 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 incarnare il discorso critico sull'alienazione di massa. Di frequente si privilegiano i tratti disturbanti del contatto troppo ravvicinato con l'"altro": il traffico (si pensi solo 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 (l'Università in *Brigitte et Brigitte*), sui marciapiedi stessi (*La belle vie*, *Tant qu'on a la santé*). Sembra impossibile persino godere di 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 (la celeberrima sequenza di *Week-end. Un uomo e una donna dal sabato alla domenica*, *Week-end*, 1967, di Jean-Luc Godard). Il problema dell'affollamento viene presentato in questi film come endemico e non legato a singole occorrenze (l'angosciosa esperienza della festa del Quattordici Luglio in *Il segno del leone*).

²²⁹ Su cui si veda ad esempio G. CARLUCCIO, *City Films. New York nel cinema americano degli anni Venti. Il caso di The Crowd*, in G. ALONGE, F. MAZZOCCHI (a cura di), *Ombre metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*, Università degli Studi di Torino, Torino 2002, pp. 45-53.

²³⁰ Com'è noto, il rapporto tra massa e individuo è forse il tema più classico della riflessione sulla metropoli: si veda ad esempio l'agile panoramica proposta nel capitolo *Cinema e metropoli. Storia di un processo culturale da Metropolis a Matrix* in S. BRANCATO, *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Carocci, Roma 2002, pp. 77-101.

I tragitti, dipinti in molto cinema della Nouvelle Vague quali momento di libertà, o addirittura una riserva di «avventura» (lo afferma la protagonista di *La punition* di Rouch), in altre pellicole sono configurati quali un percorso di routine, da effettuare in tempi ridotti, spesso disagiata. *L'amour existe* ne offre una rappresentazione emblematica, descrivendo in modo avvilente la vita dei pendolari sui mezzi pubblici. Se poi in alcuni film, eredi di miti tutti americani, l'automobile è un simbolo di libertà²³¹, in altri diventa un luogo di costrizione quando ci si trova imbottigliati nel traffico, un male della vita metropolitana ampiamente presente nel corpus di riferimento. Nel caso di Godard, il passaggio tra differenti connotazioni dell'automobile che si può agevolmente misurare da *Fino all'ultimo respiro* a *Week-end* potrà nuovamente essere letto, sulla scorta di Esquenazi, nel segno dell'allontanamento del regista dalla cultura di massa americana e del suo ergersi a voce critica nei confronti della società consumistica, di cui l'automobile stessa veniva ritenuta un simbolo.

Allo stesso modo, valenze diversificate può assumere il rumore, componente da sempre essenziale, lo si è visto, del paesaggio sonoro urbano nel cinema della Nouvelle Vague. Se nell'esperienza di Cléo i rumori della città²³², parte integrante dell'incontro con essa, assumono una valenza perturbante che è però destinata a mutare le prospettive del soggetto, consentendo un percorso di maturazione e apertura all'altro, in alcuni film quegli stessi rumori sembrano essere accusati non di arricchirlo, ma di svuotarlo²³³. Non stimolano la relazione ma al contrario la inibiscono, diventando emblemi di una diffusa incomunicabilità, come nella sequenza finale di *La proie pour l'ombre* di Alexandre Astruc, o in diverse opere godardiane, da *Una storia americana* (*Made in U.S.A.*, 1967) a *Due o tre cose che so di lei*, funestate rispettivamente dal frastuono degli aerei e da quello dei martelli pneumatici.

A seguire, si proporrà l'analisi di tre film che tematizzano espressamente le difficoltà della vita metropolitana, in chiave drammatica o comica. Nelle tre pellicole emerge in modo più o meno esplicito un atteggiamento critico nei confronti della società che quella stessa metropoli abita,

²³¹ Cfr. il capitolo *La belle Américaine* in K. ROSS, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., pp. 15-70.

²³² Si pensi a una sequenza come quella della caffetteria: cfr. G. LAVARONE, *Il paesaggio sonoro della città e il cinema della Nouvelle Vague*, cit.

²³³ Ad esempio, a proposito della sequenza in un'altra caffetteria, quella di *Una donna sposata*, Bertetto sottolinea lo svuotamento del soggetto, «invaso» da rumori e da immagini mediatiche: P. BERTETTO, *L'analisi interpretativa. «Mulholland Drive» e «Une femme mariée»*, in P. BERTETTO (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 264-267.

ritratta quale vittima impotente dell'alienazione e del consumismo. In tal senso, l'analisi avrebbe potuto indifferentemente collocarsi anche nella sezione che segue, intitolata *La città dei consumi*: a sottolineare come la metropoli si ritenga, in questi anni, l'osservatorio privilegiato per scandagliare i comportamenti della società contemporanea.

Il tempo della metropoli: *Donne facili* di Claude Chabrol

Il progetto di *Donne facili* nasce a partire da una richiesta dei produttori Raymond e Robert Hakim, che desideravano realizzare una pellicola incentrata su giovani donne²³⁴. Chabrol e Gégauff, suo co-sceneggiatore abituale, scelsero come prima cosa un *milieu* sociale di appartenenza, orientandosi sulle commesse di un Monoprix sugli Champs-Élysées. A detta di Chabrol, interessava loro soprattutto la possibilità di mostrare come le donne si trovassero sovente nella posizione di essere sfruttate da uomini di livello sociale leggermente più alto²³⁵. Le riprese nel grande supermercato, tuttavia, sarebbero state difficilmente gestibili, quindi si optò in seguito per un piccolo negozio di elettrodomestici in zona Bastille, dove il flusso di clienti era ovviamente più limitato. Appare interessante rilevare come la scelta fosse inizialmente caduta su un tipico nonluogo della contemporaneità, e come pure, spostando il set in un negozio dalla dimensione più familiare, si sia selezionato un rivenditore di elettrodomestici, oggetti simbolo della nuova società dei consumi. Chabrol sostiene di aver sempre preferito le ambientazioni provinciali a quelle parigine, poiché la «nozione di vita privata», che lo ha sempre attratto, avrebbe « molta più realtà in provincia che a Parigi »²³⁶. A maggior ragione *Donne facili* risulta qui interessante, in quanto uno dei non numerosi film parigini del regista, collocati prevalentemente ai suoi esordi (in cui aveva prediletto la Parigi dei *copains*, si pensi a *I cugini* o a *I bellimbusti*, *Les godelureaux*, 1961). Si tratta, inoltre, di uno dei pochissimi titoli della Nouvelle Vague a non parlare degli ambienti studenteschi e intellettuali del Quartiere Latino e di Saint-Germain, o alto-borghesi del XVI° *arrondissement*.

²³⁴ 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.

²³⁵ Le informazioni sul film sono state fornite dallo stesso Chabrol, invitato a una proiezione di *Donne facili* al cinema Le Champo di Parigi (28 maggio 2009). In altre sedi, il cineasta ha 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 (C. CHABROL, *Et pourtant je tourne*, Robert Laffont, Paris 1976, p. 152).

²³⁶ Intervista a cura di Odile Cuaz (Parigi, settembre 1987), riportata in J. DOUCHET, G. NADEAU (a cura di), *Paris cinéma*, cit., p. 195.

Da un lato, Parigi vi è configurata secondo un dettame Nouvelle Vague che abbiamo indicato nel capitolo precedente: 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 del divertimento (i locali notturni, la piscina, lo zoo) e luoghi 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 identificabile (al di là della finale fuga in campagna), il quadro che emerge dal film è quello di una dimensione più ampiamente metropolitana.

Chabrol definisce apertamente *Donne facili* un «film sull'alienazione»²³⁷. Come sottolinea Geneviève Sellier, si tratta forse dell'esempio più evidente della tendenza manifestata dal cinema della Nouvelle Vague quando sceglie protagoniste femminili: in questi rari 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»²³⁸. Si ricordi anche l'interpretazione di Kristin Ross, che legge nella pellicola una polarizzazione di genere (in sintonia con le dichiarazioni di Chabrol): da un lato gli uomini apparirebbero in grado di godere dei piaceri erotici offerti dalla città, dall'altro le donne sarebbero destinate a una sostanziale frustrazione all'interno dello spazio urbano. La teorica riconduce tale differenza alle mitologie all'epoca diffusamente veicolate dai media che, lo si è detto, tendevano ad allontanare la coppia, e in modo particolare la donna, dalla dimensione sociale, spingendola a una reinvenzione del focolare domestico. Tale reinvenzione passava, peraltro, attraverso il mito della pulizia, e l'esaltazione del suo facile conseguimento grazie all'uso degli elettrodomestici, venduti nel negozio collocato al centro della narrazione di Chabrol²³⁹. In linea generale, potremmo comunque fare riferimento a un topos letterario e cinematografico più che consolidato, quello delle donne "vittime" per eccellenza della metropoli²⁴⁰.

²³⁷ C. CHABROL, *Et pourtant je tourne*, cit., p. 153.

²³⁸ G. SELLIER, *La Nouvelle Vague*, cit., pp. 132-133. Sellier estende opportunamente un'individuazione di Mulvey e MacCabe formulata rispetto al cinema di Godard (cfr. C. MACCABE, L. MULVEY, *Images of Women, Images of Sexuality*, cit.).

²³⁹ Ross ricorda la rilevante presenza di elettrodomestici in altre pellicole di registi della Nouvelle Vague: ad esempio la pubblicità del frigorifero in *Desideri nel sole*, o il negozio di ombrelli che ne *Les parapluies de Cherbourg* si trasforma proprio in rivenditore di elettrodomestici. Cfr. K. ROSS, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., pp. 97-98.

²⁴⁰ Si veda come tale topos viene problematizzato e ridiscusso in E. WILSON, *The Sphinx*

Le commesse del negozio, un po' come i protagonisti di *Momma Don't Allow* di Karel Reisz e Tony Richardson (1956)²⁴¹ – e il riferimento al Free Cinema già introduce un'idea di città assai diversa rispetto a quella della Nouvelle Vague –, cercano una compensazione alle frustrazioni che associano alla dimensione lavorativa, e la trovano nei sogni di evasione (l'amore da fotoromanzo di Jacqueline, interpretata da Clotilde Joano) o, soprattutto, nell'assunzione di nuove identità più appaganti in altre «scene»²⁴² che la caratteristica diversità della vita urbana è in grado di offrire loro: i passatempi serali di Jane (Bernadette Lafont) e, ancor più, l'attività notturna di cantante, travestita e sotto falso nome, di Ginette (Stéphane Audran). Le tre donne sembrano rincorrere soluzioni individuali per potersi sottrarre all'anonimato metropolitano ben evocato nel film, soprattutto nel cruciale passaggio tra il giorno e la sera, tra lavoro e tempo libero. Appaiono infatti in due diverse occasioni una serie di inquadrature documentarie, prive di personaggi, volte a descrivere questo momento: nella prima, 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); nella seconda, dopo l'inquadratura di un orologio, ve ne sono altre riprese al mercato, una che rimanda nuovamente ai trasporti (la gente che sale in tram) e di seguito numerose immagini di orologi. È evidente come l'insistenza, in *Donne facili*, su questo preciso momento della giornata nasca da un'intenzione significativa, non limitandosi semplicemente a marcare una transizione temporale. Inoltre la presenza frequentissima di orologi, al di là di questi due segmenti, 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 delle protagoniste, 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 metro-

in the City, cit.

²⁴¹ Quello di Reisz e Richardson è, com'è noto, un cortometraggio documentario e non un lungometraggio di finzione come *Donne facili*. Per una riflessione su *Momma Don't Allow* che presenta molti punti di tangenza con quella qui proposta su *Donne facili*, cfr. ad esempio G. ALTHABE, *La ville rompue*, in G. ALTHABE, J.L. COMOLLI, *Regards sur la ville*, Centre Georges Pompidou, Paris 1994, pp. 77-79.

²⁴² Il riferimento, per l'uso della parola «scena», è ovviamente alle teorie goffmaniane, riassunte con molta chiarezza ad esempio nel classico di U. HANNERZ, *Esplorare la città. Antropologia della vita urbana*, Il Mulino, Bologna 1992 (1ª ed. New York 1980).

politana²⁴³. Ma questo interesse appare in piena consonanza anche con la riflessione degli anni cinquanta e sessanta sulla vita quotidiana – si pensi alle affermazioni di Lefebvre sul tempo «parcellizzato» e lineare che caratterizza la contemporaneità, contrapposto ai ritmi naturali, ciclici²⁴⁴ – e, in particolare, sui *loisirs*. E sull'illusoria contrapposizione tra lavoro e tempo libero che parteciperebbero invece, secondo i pensatori dell'epoca, di un'essenziale unità, con il *loisir* pienamente integrato nel modello socio-economico capitalista e a esso indispensabile, in quanto tempo dedicato al consumo.

Ad ogni modo, nei due segmenti indicati l'orizzonte dalla vita delle protagoniste viene ampliato al comune destino degli e delle abitanti della metropoli, costretti a spostarsi in massa nei medesimi orari, a prendere mezzi di trasporto costantemente stipati. Le inquadrature di stampo rohmeriano, o godardiano, al mercato (nel secondo segmento), girate con macchina a mano su passanti e rivenditori che guardano apertamente l'obiettivo, suscitano l'impressione di trovarsi di fronte a una soggettiva non attribuibile ad alcun personaggio: si tratta di una modalità fortemente empatica, "immersiva", che crea un contatto intimo dello spettatore con la città, in tipico stile Nouvelle Vague. Come nel caso della Saint-Germain-des-Prés di Douchet, l'introduzione di precisi spunti a livello tematico (lì la museificazione del centro storico, qui l'alienazione della vita metropolitana) non inibisce l'adozione di soluzioni stilistiche analoghe a quelle discusse nel precedente capitolo. L'attitudine *flâneuse* della macchina da presa è qui ben presente, anche se le inquadrature "libere" sulla città appaiono, in *Donne facili*, schiacciate fra i continui riferimenti all'orario in cui termina il lavoro, e a quello di salire in treno o metropolitana: il tempo pubblico, rappresentato dagli orologi, che contrae quello personale.

Ridiamoci sopra. Le difficoltà della vita metropolitana secondo Pierre Étaix e François Girault

Il cinema comico prospera spesso, è risaputo, in momenti di grandi cambiamenti sociali e culturali: l'adattamento maldestro alle novità permette di indurre la risata producendo, al contempo, una forma di rassicurante identificazione catartica.

Tali meccanismi funzionano anche in *Tant qu'on a la santé* (1966) di Pierre Étaix, ex assistente di Jacques Tati, citato nella lista di esor-

²⁴³ G. SIMMEL, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit.

²⁴⁴ M. SHERINGHAM, *Everyday Life*, cit., p.150.

dienti pubblicata sui «Cahiers» nel 1962²⁴⁵. La sceneggiatura dei tre episodi del film²⁴⁶ muove dall'assunto definito dal titolo: (tutto va bene) «finché c'è la salute», ma è proprio la salute fisica e psicologica a mancare nella vita contemporanea: in particolare, nella dimensione urbana del secondo episodio, connotata dallo smog e dal rumore, in cui il protagonista interpretato dallo stesso Étaix si reca, non a caso, da un dottore.

Il primo episodio gioca inizialmente sulla situazione critica che vede il personaggio principale alle prese con una sala cinematografica troppo affollata. Poi, sfruttando un motivo già annunciato dai "consigli per gli acquisti" precedenti la proiezione e reiterato dalle *affiches* sui palazzi di fronte a cui passa Étaix, ironizza sul linguaggio pubblicitario e sulla sua pervasività, che ormai sembra determinare argomenti, lessico, dizione e gestualità del dialogo quotidiano (si pensi agli amici che l'uomo va a trovare, che fanno tornare alla memoria numerose sequenze godardiane). Il secondo episodio, sul quale ci soffermeremo maggiormente, propone una serie di gag incentrati sugli inconvenienti della vita metropolitana. Il terzo, infine, sembra negare la validità della scappatoia preferita dai parigini, la gita fuori porta, pur non distruggendone del tutto la mitologia (come fanno invece alcune commedie contemporanee, ad esempio *I giochi dell'amore* o *Les moutons de Panurge*, 1961, di François Girault): più che dal traffico, la serenità della coppia fuggita in campagna è ostacolata dalla presenza del maldestro Étaix.

L'accostamento dei tre episodi ricorda come, nei discorsi dell'epoca, i lavori urbanistici, qui evocati dalla presenza dei cantieri nella seconda parte, venissero spesso affiancati alla critica della società dei consumi. E come in questi anni la città venisse sempre più spesso descritta in una luce negativa, quale teatro di costrizioni più che di affermazione della libertà individuale. Il secondo episodio contiene numerosi gag sul traffico, lo smog, i rumori (che dimostrano un'inarrestabile potere di penetrare ovunque, riscontrabile anche nel

²⁴⁵ «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, p. 67. La nota dedicata al regista termina con la frase: «E la N.V. [sic] avrà forse il suo Buster Keaton...». I film realizzati successivamente al 1962, in particolare *Tant qu'on a la santé*, riceveranno sui «Cahiers» un'accoglienza critica decisamente meno favorevole: cfr. V. PINEL, *Les revues de cinéma et le nouveau cinéma français «hors la vague des années 60 (1958-1968)»*, cit., p. 279.

²⁴⁶ Dopo la prima versione del 1966, *Tant qu'on a la santé* ne conoscerà una seconda nel 1973, con i tre episodi montati in ordine diverso e fatti precedere da un cortometraggio a colori, *L'insomnie* (girato nel 1963): cfr. M. BESSY, R. CHIRAT, A. BERNARD, *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films 1961-1965*, cit., scheda n.441. La versione cui si riferisce l'analisi (e il relativo ordine degli episodi qui proposto) è quella del 1973, una cui copia è custodita agli Archives Françaises du Film.

cinema di Godard), nonché sull'ostacolo rappresentato dalla folla, che spesso impedisce al singolo di compiere il proprio percorso. Si pensi all'uomo che non riesce neppure a uscire di casa, o allo stesso Étaix costretto a rifugiarsi in un caffè, o, ancora, al passaggio di un'orda di individui che distrugge la parte anteriore di un'automobile. Si vedrà nel capitolo sui cantieri che Étaix costruisce frequenti gag sui lavori in corso, inserendoli a pieno titolo tra i disagi della vita quotidiana ai tempi della società dei consumi.

In chiusura, citiamo brevemente una commedia satirica di interesse per le tematiche trattate, sebbene non di particolare qualità. *Les moutons de Panurge* (il titolo, contenente un riferimento a Rabelais, si potrebbe tradurre in italiano come «I pecoroni»), con Darry Cowl, rappresenta paradigmaticamente l'attitudine critica di molto cinema dell'epoca verso la dimensione metropolitana. Il regista è François Girault, autore di titoli comici di grande successo commerciale, il cui nome appare nella lista di esordienti dei «Cahiers» del dicembre '62²⁴⁷. La sceneggiatura del film è, anche qui, incentrata sui tormenti della vita urbana: il titolo iniziale era infatti *La grande ville*²⁴⁸. Tali tormenti vengono attribuiti all'eccessivo affollamento, che complica qualsiasi situazione quotidiana: tanto l'abitare assiepati nei *grands ensembles* quanto l'uso dei mezzi di trasporto, tanto il lavoro in ufficio quanto l'impiego del tempo libero (nei caffè o nei locali notturni, allo stadio e ai grandi magazzini o, ancora, durante i sospirati week-end fuori porta).

2.3.3. La città dei consumi

Nel capitolo precedente si è 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 esplicita volontà analitica, un discorso critico sulla società dei consumi, impregnato di suggestioni mutuate da un dibattito che nasceva in altre sedi quali la saggistica, i giornali, i programmi televisivi, i testi letterari tra cui il già citato *Le cose* di Perec.

Ne derivano differenti configurazioni dello spazio urbano, soprattutto parigino, che vedono uno scollamento dai personaggi e dal loro mon-

²⁴⁷ «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, p. 70.

²⁴⁸ Cfr. M. BESSY, R. CHIRAT, A. BERNARD, *Histoire du Cinéma Français*, cit., scheda n.494.

do, particolarmente evidente, da un certo punto in poi, nel cinema di Jean-Luc Godard a cui si dedicherà un primo approfondimento. A seguire si proporrà un affondo sulla filmografia, decisamente meno nota, di Jean Herman, assistente di Rivette sul set di *Paris nous appartient*, le cui opere sono esplicitamente indirizzate alla dissezione della civiltà dei consumi, osservata nelle sue manifestazioni sulla scena parigina.

Un nuovo rapporto fra personaggi e città nel cinema di Jean-Luc Godard

Si è più volte ricordato come Jean-Pierre Esquenazi individui a metà anni sessanta un cambiamento nel cinema di Godard, che da antico difensore della cultura di massa sceglie di presentarsi quale intellettuale critico nei confronti della società. L'intenzione di proporre un discorso sopravanza 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 farsi portavoce di riflessioni su di essa (la coscienza di Juliette, interpretata da Marina Vlady), oltre che con l'intervento della voce over del regista stesso²⁴⁹.

Lo spettatore è invitato ad assumere una diversa disposizione nei confronti dei luoghi, non appropriandosene insieme ai personaggi, ma osservandoli criticamente da un punto di vista distanziato. Abbiamo già ricordato come, fra altri, Sorlin evidenzi che in *Due o tre cose che so di lei* l'ambientazione viene fatta percepire prevalentemente tramite campi non più relazionati alle figure umane. Vi sono sequenze che fanno eccezione, e avremo modo di descriverle nel paragrafo dedicato al film, ma l'uso di queste soluzioni stilistiche è insistito. 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 attraversato insieme ai protagonisti. La *flânerie* della cinepresa immersa nella quotidianità urbana cede il posto, in *Due o tre cose che so di lei*, a un occhio lontano e immobile, che incarna la posizione del regista intenzionato ad «analizzare la cosiddetta vita moderna, [...] sezionarla come un biologo»²⁵⁰.

È evidente come si possano riscontrare anticipazioni di questo cambiamento in opere quali *Il maschio e la femmina*: si pensi solo alla

²⁴⁹ J.P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, cit., pp. 256-260.

²⁵⁰ J. L. GODARD, *La vita moderna*, cit., pp. 267-268.

penultima sequenza, in cui a un montaggio frammentato di immagini dello spazio urbano, dove Paul (Jean-Pierre Léaud) è assente o in cui tende a eclissarsi nella folla, si sovrappone la sua voce fuoricampo che riflette sui mutamenti del mondo contemporaneo, sui nuovi comportamenti che le *enquêtes* non sono in grado di osservare veramente – a differenza, forse, dello sguardo da entomologo del cineasta.

Riflettendo su questa nuova configurazione della città nel cinema godardiano, in particolare sulla frequente giustapposizione di campi vuoti fissi, è fondamentale ricordare l'influenza dichiarata di *Muriel* di Alain Resnais²⁵¹ e quella, probabile, di Michelangelo Antonioni, che concesse nel 1964 una famosa intervista a Godard a proposito di *Deserto rosso* (1964)²⁵². Sarà pleonastico rilevare come i due film citati, *Muriel* e *Deserto rosso*, tematizzino al pari di *Due o tre cose che so di lei* i cambiamenti occorsi in uno spazio urbano, e i loro riflessi sulle esistenze di coloro che lo abitano.

Parigi, la città dei consumi. Il cinema corrosivo di Jean Herman

Scrittore sotto lo pseudonimo di Jean Vautrin, Jean Herman è uno dei pochi cineasti che si dedicano in modo regolare al cortometraggio negli anni 1959-68²⁵³. *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 Algeria²⁵⁴. 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 romanzi²⁵⁵. Il suo nome appare nella lista di esordienti pubblicata nel '62 dai «Cahiers»: i suoi film vi sono duramente criticati

²⁵¹ Si veda il paragrafo 4.5.

²⁵² *La nuit, l'éclipse, l'aurore. Entretien avec Michelangelo Antonioni par Jean-Luc Godard*, in «Cahiers du cinéma», novembre 1964, 160, pp. 8-17. Si tratta del numero che segnò il passaggio a un nuovo periodo nella vita della rivista, caratterizzato dall'apertura al cinema «moderno» e ad autori quali appunto Antonioni: cfr. A. 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).

²⁵³ F. THOMAS, *Panorama d'une génération désaccordée*, cit.

²⁵⁴ N. MARY, *Guerre d'Algerie*, in J. EVRARD, J. KERMAON (a cura di), *Une encyclopédie du court métrage français*, Festival Côté Court / Yellow Now, Pantin - Crisnée 2004, pp. 20-23.

²⁵⁵ R. PRÉDAL, *50 ans de cinéma français*, cit., p. 259.

per la violenza dei toni e l'impiego di mezzi fra loro contrastanti, dal *cinéma-vérité* all'aggressivo commento over e al «montaggio-mitragliatrice», al fine unico di provocare uno shock nello spettatore²⁵⁶.

Actua-tilt, integralmente basato sulla giustapposizione di materiali diversi attraverso il montaggio, esprime la paura nei riguardi della possibile nascita di un mondo meccanizzato, già in germe in quello attuale, segnato dall'automatismo, dalla televisione, dalle immagini pubblicitarie e dalle produzioni della cultura di massa come i fumetti. 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 esempio all'interno di una sala giochi di Pigalle; la sala giochi, dipinta quale teatro per eccellenza di una gestualità basata sull'automatismo, assume un valore emblematico come in altri film quali *Il maschio e la femmina*. Anche in questa diversa connotazione dei giochi meccanici, che erano spesso presenti senza alcuna implicazione negativa nei primi titoli della Nouvelle Vague²⁵⁷, è così possibile leggere i segni del diverso posizionamento da parte di registi tra cui Godard nei confronti dei *loisirs* delle nuove generazioni e degli emblemi della cultura di massa di derivazione americana. Tornando a Herman, va rilevato che i medesimi temi e soluzioni stilistiche presenti in *Actua-Tilt* caratterizzeranno anche il successivo *Twist-Parade*.

Ne *La Quille*, cortometraggio di finzione, il centro parigino potrebbe sembrare un luogo di liberatorie evoluzioni per il personaggio, 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, infatti, non appare dettata da una propensione personale del regista o del protagonista, bensì dalla costruzione di un preciso percorso simbolico all'interno di quello che è una sorta di trattato sulla ricerca del *bonheur*.

Il protagonista, sfuggito all'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'incapacità dell'arte (la galleria d'arte) quanto della scienza (il Palais de la Découverte) di interpretare il mondo, e sull'impossibilità del consumo di assicurare la felicità. A quest'ultimo aspetto rimandano in particolare le vetrine degli Champs-Élysées e soprattutto le numerose immagini pubblicitarie, che come in *Una donna sposata*

²⁵⁶ «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, p. 72.

²⁵⁷ Si pensi al flipper che appare ad esempio in *I quattrocento colpi*, indicato scherzosamente da Truffaut quale unico elemento comune ai giovani registi esordienti in un'intervista su «Arts» del 1959.

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 sovente importate dall'America, che costellano la sequenza in cui la voce over del giovane 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 vivere, come l'animale, avendo un'idea fissa. L'intero film è intriso di immagini della cultura di massa, e definisce una realtà simulacrale costituita da una sorta di collage dai contorni incerti: al di là dei ricordati inserti pubblicitari, alcune inquadrature sembrano ispirate alla fotografia 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 ai movimenti dei personaggi – caratteristica essenziale di molto cinema della Nouvelle Vague – è la definizione 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 animali²⁵⁸), 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 vita. L'atteggiamento da empatico tende a farsi distaccato, da curioso a giudice, non si guardano con meraviglia i singoli volti dei passanti ma si ambisce a

²⁵⁸ Il passaggio da una sequenza all'altra è in questo caso particolarmente spiazzante: l'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, viene montata una panoramica a schiaffo che muove dalla donna all'uomo, la cui posizione ci sconcerza poiché l'avevamo lasciato, solo un attimo prima, sdraiato a terra sulle rive della Senna. Bruschi passaggi di questo tipo, che confondono lo spettatore rispetto alla costruzione dello spazio, sono frequenti in tutto il cortometraggio.

interpretare una società intera tramite strumenti e opinioni elaborati in altra sede.

La volontà brechtiana di produrre straniamento nello spettatore per renderlo più ricettivo nei confronti del discorso proposto è evidenziata, in *La Quille*, dall'utilizzo di una serie di espedienti quali le palesi infrazioni di montaggio (dall'assenza di raccordi ai frequenti sguardi in macchina), l'uso anti-naturalistico della gestualità e della dizione da parte degli interpreti, il montaggio sonoro frammentato del commento musicale.

Con il successivo mediometraggio *Le chemin de la mauvaise route*, Herman si avvicina al tema della delinquenza giovanile – che all'epoca destava 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 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*²⁵⁹, 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 censura²⁶⁰, 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 di massa: foto e manifesti pubblicitari, 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 maggiormente frequentati dal cinema dell'epoca: gli unici siti riconoscibili sono il Passage du Lido (su cui torneremo) e la Foire du Trône nel XII° *arrondissement*, entrambi configurati come luoghi di transito²⁶¹ e di spettacolo. Sembra di potervi rintracciare dunque –

²⁵⁹ Cfr. ad esempio R. PRÉDAL, *50 ans de cinéma français*, cit., p. 221. Si veda anche J. CHES-
SA, *Lo sguardo fuorilegge*, cit., pp. 44-46.

²⁶⁰ S. 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>).

²⁶¹ Sul *passage* come costruzione a scopo di transito, cfr. W. BENJAMIN, *Parigi. La capitale
del XIX secolo*, cit., p. 146.

per quanto la coppia dica di abitare presso place de l'Étoile, non certo in periferia – quella concezione del centro cittadino come «*décor urbano*» in cui si circola 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.

Si analizzerà in seguito la sequenza del *passage*. Limitiamoci qui a osservare che l'episodio in cui Jean-Claude si fa lucidare le scarpe è stato probabilmente inserito con il proposito di introdurre una citazione di *À propos de Nice* (1930), la prima pietra, nelle intenzioni di Jean Vigo, sulla strada del «cinema sociale»: una sovrapposizione sovrappone infatti il piede nudo di Jean-Claude alla calzatura, mentre il lustrascarpe la sta strofinando con un panno. Come Jean Vigo sulla Costa Azzurra, Jean Herman dichiara così apertamente di voler mettere a nudo alcuni aspetti della società parigina del proprio tempo²⁶².

I film di Jean Herman non sono certo i soli, all'epoca, a raccontare la penetrazione della pubblicità, delle sue immagini e del suo linguaggio, nella vita quotidiana e nello spazio urbano. In alcune pellicole, a essere configurata sembra essere una città-simulacro, già pienamente immersa nella debordiana società dello spettacolo. La realtà materica tende a sfaldarsi: ricorrono sequenze in cui le pareti di edifici 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 dalle onnipresenti superfici di vetro; a essere espressa è anche una più generale sfiducia verso l'architettura contemporanea, a cui più volte faremo riferimento nel corso del volume. Imperano vetri e riflessi, anche in opere che da altri punti di vista sembrano partecipi di una più tradizionale concezione di città, "fisica", materiale, misurata a partire da un corpo in movimento, quali *Cléo dalle 5 alle 7*. Risulta evidente proprio dall'esempio di *Cléo* come negli stessi titoli si possa percepire la compresenza di segnali contrastanti²⁶³; anche nel cinema di Godard,

²⁶² Le citazioni di Vigo sono comunque assai frequenti nel cinema della Nouvelle Vague, anche intesa in senso stretto: basterebbe ricordare l'importanza di *Zero in condotta* nel film d'esordio di Truffaut. *À propos de Nice* viene esplicitamente citato, per ovvi motivi, anche nel film dedicato alla Costa Azzurra da Agnès Varda (*Du côté de la Côte*, 1958), nonché nel già analizzato *La lussuria* di Demy.

²⁶³ James Tweedie legge nella pellicola di Varda la descrizione di un percorso della protagonista che, nel diventare soggetto che guarda, riuscirebbe a uscire dalla dimensione dello «spettacolo» che permea lo spazio urbano nella prima parte del film: J.TWEEDIE, *The Age*

in cui abbiamo individuato per altri versi un mutamento che interviene solo in un dato momento, è possibile da questo punto di vista rilevare invece una continuità, poiché immagini e linguaggi pubblicitari sono già presenti sin dalle prime pellicole. Da un certo momento in poi la volontà discorsiva si fa comunque più evidente, con l'intenzione di esprimere una posizione critica sull'alienazione (femminile in particolare) in lavori quali *Una donna sposata* del 1964 e *Il verde prato dell'amore* (di cui proporremo un'analisi dettagliata in seguito) del 1965, che Rebecca J. De Roo molto opportunamente accosta nella sua lettura²⁶⁴. A proposito di *Una donna sposata* (FIG. 1), viene evidenziata da Paolo Bertetto l'influenza di tali tematiche e tale volontà discorsiva sulle scelte di inquadratura, montaggio e sonoro, nonché sullo statuto stesso del personaggio:

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 reggisenò 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 audiovisivo²⁶⁵.

of *New Waves*, cit., pp. 121-128.

²⁶⁴ R.J. DEROO, *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*, cit., pp. 67-68. De Roo sottolinea in particolare come in entrambe le pellicole venga evidenziato il ruolo delle riviste "femminili" nella produzione di meccanismi di alienazione. Potremmo anche ricordare come nel periodo preso in esame siano frequenti i film ambientati nel mondo della *haute couture*, o con figure di modelle, che ripropongono ironicamente i cliché iconografici delle fotografie di moda pubblicate su quelle stesse riviste: si pensi ad alcune inquadrature di *Le mannequin de Belleville* (1962), *La Quille* o, ancora, *Ô saisons ô châteaux* (A. Varda, 1956).

²⁶⁵ P. BERTETTO, *L'analisi interpretativa. «Mulholland Drive» e «Une femme mariée»*, cit.,

L'individuo stesso appare, insomma, svuotato, invaso da immagini e linguaggi pubblicitari, in linea con le quasi contemporanee affermazioni di Baudrillard, secondo cui i meccanismi della pubblicità si baserebbero proprio sul postulato di una scomparsa dell'individuo e su una sua ricostruzione illusoria, facendogli (o facendole) credere che un bene sia prodotto in risposta alle sue esigenze, quando in realtà si tratta di una merce standardizzata (è quella che il filosofo definisce «produzione industriale delle differenze»):

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'anonimato più totale, perché la differenza è per definizione ciò che non ha nome²⁶⁶.

Anche il sonoro si può fare carico di questa riflessione sulla personalizzazione dell'individuo a opera della pubblicità: in numerosi film dello stesso Godard, quali ad esempio *Il bandito delle undici* (*Pierrot le fou*, 1965), o in altre pellicole di questi anni come il già citato *Tant qu'on a la santé* di Étaix, i personaggi si esprimono attraverso slogan pubblicitari, il loro linguaggio è in qualche modo eterodiretto.

Questa riflessione sull'invasione del soggetto metropolitano da parte della pubblicità (e di «testi» che Augé reputa strumenti di una comunicazione mutata, che non si gioca più sul piano delle relazioni fra individui²⁶⁷) può essere veicolata anche dal colore, soprattutto se usato in chiave

p.264-267.

²⁶⁶ J. BAUDRILLARD, *La società dei consumi*, cit., pp. 114-115. Corsivo nel testo. Sulla «produzione industriale delle differenze», cfr. p. 115-118.

²⁶⁷ Si rammentino in proposito le riflessioni della voce over di Juliette 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). Inquadrate di scritte di carattere pubblicitario e insegne, lo si ricorderà, costellano il film.

significante e non unicamente mimetica. I neon colorati delle insegne, in *Zazie nel metrò* come in *Il bandito delle undici*, in continua trasformazione, si riflettono sui volti dei personaggi maschili e femminili, che diventano così mero schermo. È proprio da questi «paesaggi dell'alienazione», rappresentati dall'universo iniziale di Ferdinand (Jean-Paul Belmondo), che lui e Marianne (Anna Karina) fuggono: e in questa scelta Jean-Pierre Esquenazi legge una ragione dell'entusiasmo del mondo intellettuale nei riguardi del film di Godard²⁶⁸. 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 le altre figure a scambiarsi sguardi perplessi.

Chiaramente, tanto la presenza di insegne luminose quanto quella di immagini pubblicitarie rientra nell'iconografia più classica della metropoli; la sua valenza di luogo dello spettacolo e dello sguardo²⁶⁹, la sua forma caratteristica di superficie scintillante²⁷⁰, la prevalenza dell'«ornamento mobile» in continuo rinnovamento (manifesti, luci, insegne, vetrine) su quello «fisso»²⁷¹ non datano certo a questi anni, come dimostra il pensiero della prima metà del Novecento. L'esaltazione dell'aspetto spettacolare della città finisce per avvicinare talune sequenze più alla stagione delle avanguardie che al cinema francese “di quartiere”²⁷², richiamato nel primo capitolo. In linea con il clima culturale coevo, tali segni convergono ora espressamente verso un'ipotesi di svuotamento dell'individuo, permeabile a interventi esterni che ne dirigerebbero i comportamenti. Il

²⁶⁸ J.P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, cit., p. 205 e sgg.

²⁶⁹ Si pensi alle indicazioni in questo senso nel pensiero di Walter Benjamin.

²⁷⁰ 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: N. PERIVOLAROPOULOU, *La ville cinématographique: Siegfried Kracauer*, in L. CRETON, K. FEIGELSON (a cura di), *Villes cinématographiques. Ciné-lieux*, cit. pp. 13-24; H. REEH, *The Street – Repressed or Redeemed?*, cit., pp. 63-75; M. BRATU HANSEN, *America, Paris, the Alps*, cit., pp. 362 e sgg.

²⁷¹ G. KAHN, *L'esthétique de la rue*, Infolio, Paris 2008 (1ªed. Eugène Fasquelle Éditeur, Paris 1901), in particolare p. 205.

²⁷² 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. P. BERTETTO, *Magic City*, in P. HILLAIRET, C. LEBRAT, P. 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 G. P. BRUNETTA, A. COSTA (a cura di), *La città che sale. Cinema, avanguardia, immaginario urbano*, Manfrini, Trento 1990, pp. 39-48.

flâneur si trasforma in consumatore in quella che è la nuova iconografia del *passage*, che compare in alcuni film dei primi anni sessanta quale luogo emblematico: sia che esso moltiplichi le illusioni del consumismo contemporaneo (*Le chemin de la mauvaise route*), sia che funga nei suoi confronti da monito, in quanto fantasma di un passato svanito (*Zazie nel metrò*).

Il ritorno del *passage*. Archeologia della città dei consumi

Iniziamo con *Zazie nel metrò* di Louis Malle, di cui ci limiteremo a segnalare l'interpretazione di Tom Kemper in quanto particolarmente pertinente alle riflessioni qui condotte. L'autore focalizza infatti le strette connessioni esistenti fra il testo di Queneau, il film di Malle e quel contesto culturale parigino di fine anni cinquanta e inizio anni sessanta che abbiamo ampiamente descritto, nel quale emergevano le prime voci critiche nei confronti della società dei consumi. Kemper esordisce riportando le parole dello stesso 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 campagna²⁷³.

Sulla scia di queste affermazioni, Kemper interpreta la pellicola come una «tassonomia della topografia urbana» della Parigi degli anni sessanta, al pari di quella effettuata da Barthes in *Miti d'oggi*, velata da una profonda consapevolezza dell'effimero. A creare un simile effetto sarebbe l'oscillazione tra le «rovine» di un mondo di sogno ottocentesco (treni, stazioni in stile Art Nouveau, mercati delle pulci, i *passages*, la Tour 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 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 abbandonate²⁷⁴.

²⁷³ Le frasi di Malle sono citate in lingua inglese in esergo a T. KEMPER, *Zazie dans das Passagen-werk: Paris, the French New Wave, and the Cinematic City*, in Y. CLAVARON, B. 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.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 162.

Proponiamo ora un confronto con un altro lungometraggio dell'epoca, *Lola, donna di vita* (*Lola*, Jacques Demy, 1961), vertendo sull'utilizzo che i due lavori fanno dei *passages*. Questi ultimi assumono in *Zazie* (FIG. 2) una valenza in parte simile a quella del celebre *Passage Pommeraye* di Nantes²⁷⁵: luoghi di esibizione di merci che vengono continuamente sostituite, i *passages* diventano simbolo per eccellenza della transitorietà. Nel film di Demy si lamenta malinconicamente il trascolorare dei sentimenti e dei rapporti, in una profonda identificazione tra Lola (Anouk Aimée) e il luogo stesso – erede di una tradizione letteraria che lo associava all'erotismo femminile²⁷⁶ – , secondo una modalità di investimento affettivo del luogo che è tipica della Nouvelle Vague. In *Zazie*, invece, i *passages* insieme alle altre «rovine» ottocentesche trasmettono una sensazione di caducità che dal piano prettamente soggettivo si sposta su quello collettivo, palesando una posizione di sotterranea critica nei riguardi della società contemporanea, in linea con i pensatori della propria epoca e con altre pellicole analizzate in questo capitolo.

L'altro titolo su cui ci vogliamo soffermare per la presenza del motivo del *passage* è il già analizzato *Le chemin de la mauvaise route* di Jean Herman. Degna di interesse è infatti 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-Élysées. Come in *Zazie nel metrò* il *passage*, residuo iconografico della città ottocentesca o primo novecentesca, viene riproposto in relazione all'emergente società dei consumi. Si suggerisce così la trasformazione della figura eversiva del *flâneur* in quella pianamente conformista del consumatore di massa, ben illustrata da David B. Clarke in riferimento alle tesi di Zygmunt Bauman:

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 evidente.

²⁷⁵ Nella lettura proposta nel capitolo *Créatures du «passage»* in S. LIANDRAT-GUIGUES, *Modernes flâneries du cinéma*, cit., pp. 31-43.

²⁷⁶ Per il rapporto tra *passage* e erotismo, cfr. anche W. BENJAMIN, *Opere complete di Walter Benjamin*, cit., p. 550.

matore è, naturalmente, altamente significante [...]. Attraverso questa trasformazione della modernità, gli stili di vita degli abitanti della città postmoderna sono sempre più adattati ai piaceri della sensazione senza conseguenza [...]»²⁷⁷.

Tale trasformazione, in qualche modo anticipata dallo stesso Benjamin²⁷⁸, è resa in modo evidente nella sequenza che andiamo ad analizzare.

A lungo la macchina a mano segue alternativamente Jean-Claude e Colette nelle loro evoluzioni all'interno del *passage*, in un tripudio di luci²⁷⁹ e riflessi che partecipano chiaramente della dimensione dello spettacolo, accentuata sul piano filmico dalla frequenza delle soggettive. I due osservano le vetrine, toccano la merce esposta. La cinepresa si ferma spesso, seguendo i personaggi o indipendentemente da essi, sulla soglia dei singoli negozi, a sottolineare un'impossibilità a entrare, un gusto determinato dal semplice guardare gli oggetti, che i protagonisti non hanno la possibilità di acquistare. Si rileggano le parole di Benjamin relative alle esposizioni universali, accomunate ai *passages* come «avanzi di un mondo di sogno» ottocentesco²⁸⁰:

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»²⁸¹.

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 distrarre²⁸².

Mentre per evocare il trasformarsi di quell'abbandono alla fantasmagoria descritto da Benjamin in un'assai più concreta frustrazione caratteristica della civiltà dei consumi, causata da bisogni artificialmente indotti, sembra opportuno citare un passo di *Le cose*, seguito da un brano di *La società dei consumi* di Baudrillard:

²⁷⁷ D. B. CLARKE, *Introduction: Previewing the Cinematic City*, in D. B. CLARKE (a cura di), *The Cinematic City*, cit., pp. 7-8. Corsivi nel testo.

²⁷⁸ In riferimento al grande 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.

²⁷⁹ Si ricordi che i *passages* furono peraltro la sede della prima illuminazione a gas, come sottolinea Walter Benjamin (*Ibid*, p. 146).

²⁸⁰ *Ibid*, p. 160.

²⁸¹ W. BENJAMIN, *Opere complete di Walter Benjamin*, cit., p. 210.

²⁸² W. BENJAMIN, Parigi. *La capitale del XIX secolo*, cit., p. 151.

Nel loro ambiente, era quasi una regola desiderare sempre più di quanto si potesse 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 vetrine, lo spettacolo della strada, e perfino, sotto un certo aspetto, il complesso della produzione comunemente denominata culturale, erano le espressioni più conformi²⁸³.

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 luminose²⁸⁴.

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 (o consumatrice), e l'apparente libertà di movimento dei personaggi all'interno del *passage*, enfatizzata dall'uso mobilissimo della macchina a mano in *décors* 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

²⁸³ G. PEREC, *Le cose. Una storia degli anni sessanta*, Einaudi, Torino 2011, p. 36 (1ª ed. Paris 1965).

²⁸⁴ J. BAUDRILLARD, *La società dei consumi*, cit., p. 244.

dell'euforia loro trasmessa dal transito nel *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 ultimo tassello imprescindibile nella configurazione di questa città dei consumi consiste nella descrizione degli interni domestici quali spazi di confortevole, e al contempo alienante, chiusura al mondo – in particolare, ma non solo, per le figure femminili –, sovente espressamente contrapposti a una supposta “libertà” degli esterni urbani. Spesso il discorso si intreccia strettamente a quello sulla nuova architettura e sulla nuova urbanistica.

Il primo titolo che viene alla mente è *Mio zio* (*Mon oncle*, 1958) di Tati, con la sua nettissima opposizione fra l'universo meccanizzato, che si pretende iper-funzionale, igienico e dotato di ogni comfort della moderna Villa Arpel, e lo sporco, vivace, incontrollabile quartiere popolare di Saint-Maur. Il sonoro, sempre essenziale nelle opere di Tati, esprime forse ancor più dell'immagine tale polarizzazione, per cui la calda umanità di Saint-Maur è caratterizzata dal chiacchiericcio inarrestabile e dal vivace sfondo musicale cui partecipa un classico organetto parigino, mentre nel gelido ambiente moderno regnano il silenzio e i rumori meccanici. A contrapporsi sono, significativamente, l'interno (giardino incluso) di Villa Arpel, di cui non vediamo mai i dintorni, e gli esterni del quartiere di Saint-Maur, dove non abbiamo, al contrario, mai accesso all'interno dell'alloggio di Hulot. La polarizzazione casa/strada è costruita in modo altrettanto chiaro in *Gare du Nord* di Rouch, a cominciare dalla struttura del cortometraggio in due parti, separate da una netta cesura. Ma se l'appartamento di *Gare du Nord* è collocato a Parigi, nel X° *arrondissement*, e Villa Arpel è un *pavillon* di periferia, a essere bersaglio dei film dell'epoca sono più spesso gli enormi *grands ensembles*, siti prevalentemente in *banlieue*.

La costruzione di un universo domestico adeguatamente arredato, e ben igienizzato²⁸⁵ (una sequenza su tutte, quella di *Due o tre cose che so di lei* in cui Juliette fa sfilare i detersivi all'interno della propria cucina), appare l'obiettivo ultimo al quale tendono numerosi personaggi maschili e femminili, come il protagonista di *La belle vie*, che dal centro di Parigi si trasferisce in un *grand ensemble* periferico. Il mito della coppia e del

²⁸⁵ Si veda il capitolo *Hygiene and Modernization* in K. Ross, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., pp. 71-122.

bonheur coniugale diventa un bersaglio polemico non solo della saggistica sociologica ma anche di molte pellicole, che spesso prediligono una chiave ironica. Fra gli altri si potrebbe ricordare il cortometraggio *Le rond-point des Impasses* (Bernard Gesbert, Guy Chalon, Gérard Gozlan, 1964), realizzato da figure gravitanti intorno a «Positif»²⁸⁶, che gioca con i cliché iconografici e narrativi e il linguaggio del fotoromanzo proprio al fine di dissezionare tale mito. Il film mette in scena una coppia che si sposa nel mezzo di una Belleville dal volto irricognoscibile, di fronte a un *grand ensemble* nel quale presumibilmente passerà tutta la vita. Così come in un *grand ensemble* (lussuoso, in questo caso) vivono i protagonisti di *Una donna sposata*, che esaltano i pregi del proprio alloggio all'amico Roger (Roger Leenhardt) utilizzando un linguaggio di evidente derivazione pubblicitaria, attraverso una sorta di "monologo a due" che ben si conforma a questa contemporanea mitologia della *couple*.

Il perseguimento di questo idillio domestico, lo si è detto, viene messo in relazione da molti pensatori dell'epoca al disinteresse verso la dimensione politica. Tale relazione trapela nelle domande poste da Marker e Lhomme a una giovane coppia intervistata in *Le joli mai*. In un altro passaggio del lungometraggio, la voce over sostiene che la televisione rappresenta ormai per i parigini la «*seule fenêtre ouverte sur le reste du monde*». Il ruolo del piccolo schermo viene enfatizzato negli universi domestici descritti da molti titoli dell'epoca: si pensi a Tati, con *Mio zio e Playtime* (il rituale dell'accensione del televisore viene inscenato tanto in casa Arpel quanto nell'appartamento in cui abita l'amico di Hulot), oppure a *Fahrenheit 451*. Inutile notare come in tutte queste opere la riflessione sulla nascita di stili di vita incentrati sulle pratiche consumistiche si accompagna alla scelta di *décors* (reali o appositamente costruiti) che richiamano sempre espressamente l'architettura e l'urbanistica contemporanee. Così anche in *Due o tre cose che so di lei*, in cui 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*»²⁸⁷.

²⁸⁶ Il cortometraggio, decisamente poco noto ma visibile al Forum des Images di Parigi, è segnalato in F. THOMAS, *Panorama d'une génération désaccordée*, in D. BLUHER, F. THOMAS (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968*, cit., pp. 297-315. Marie Gaimard e Marguerite Vappereau lo citano nel loro saggio sui cantieri parigini nel cinema, sottolineando tra l'altro come inizi con una parodia delle riprese godardiane sugli Champs-Élysées in *Fino all'ultimo respiro*: M. GAIMARD, M. VAPPEREAU, *Parisian Building Sites (1945-1975)*, cit., p. 235.

²⁸⁷ Si riporta qui la versione originale francese, vista la scarsa affidabilità del doppiaggio italiano. Potremmo tradurre con: «il ruolo creatore e formatore della città sarà assicurato

È proprio la città, il centro urbano, a essere nuovamente contrapposto agli interni domestici: pellicole quali *Due o tre cose che so di lei* o *Mio zio* ne denunciano espressamente – in sintonia con le contemporanee teorie di Lefebvre – la graduale perdita di valore nelle esistenze dei parigini e delle parigine, in favore del focolare domestico, configurato come nuovo fulcro di esistenze alienate e dedite al consumo.

L'automobile acquisisce sempre maggiore importanza diventando il mezzo di trasporto per eccellenza, a discapito della mobilità pedonale (si noterà come in *Le joli mai* l'inquadratura all'interno della *cit * non segua il movimento di una figura umana, bensì di una vettura), ma anche un bene di consumo privilegiato (si pensi alla rilevanza che vi accorda la famiglia di Hulot in *Mio zio*). In *Les moutons de Panurge*, la coppia di protagonisti, che abita, si è detto, in un *grand ensemble*, sembra finalmente giungere ad appianare le proprie difficoltà nel 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.

In conclusione, dalle riflessioni condotte in questo capitolo emergono in modo evidente i tratti di un diverso rapporto con la dimensione urbana rispetto a quello precedentemente delineato. In queste pellicole, o singole sequenze, la città non è certo configurata quale 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 appare ad alcuni la fuga verso una spiaggia isolata, come suggerisce il film culto di Godard *Il bandito delle undici*.

da altri sistemi di comunicazione... forse... la televisione, la radio».

3. Uno spazio emblematico: il cantiere

La riflessione condotta dal cinema dei primi anni sessanta sugli interventi urbanistici che mutano il volto di Parigi si sviluppa sovente intorno all'apparizione di un luogo emblematico: il cantiere. Se a volte i lavori in corso si profilano sullo sfondo, senza che vi venga prestata particolare attenzione, è interessante interrogarsi sui casi in cui tale motivo assume un particolare valore simbolico o rilievo drammatico.

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 rovine¹.

Il cantiere richiama uno stato di sospensione identitaria, presentandosi quale emblema di una transizione fra due mondi, guardata con rimpianto o speranza; al contempo, ha una propria realtà presente ed entra a far parte a tutti gli effetti del paesaggio urbano, costituendo una fonte di

¹ M. AUGÉ, *Rovine e macerie*, cit., pp. 90-93.

disagio o diventando spazio di spettacolo. Opereremo una classificazione delle sue possibili valenze basandoci proprio sui differenti piani temporali a cui rimanda.

Il passato, innanzitutto. In tal caso il cantiere, in quanto luogo di demolizione, assume una funzione e un'iconografia vicine a quella delle rovine, attivando la forma del compianto, caratteristica di molte espressioni artistiche che lamentano il continuo mutare delle realtà urbane². L'«estetica del rimpianto» è stata identificata quale caratteristica permanente nella descrizione dei percorsi parigini, da Baudelaire ai Situazionisti, sovente associata ai quartieri popolari³. Ritroveremo questa forma proposta in chiave ironica in *Le mannequin de Belleville*, o drammatica, con un esplicito riferimento baudeleroiano, in *La proie pour l'ombre*. Nel prossimo capitolo si accennerà a un film successivo di qualche anno rispetto al periodo preso in esame, *Le chat-L'implacabile uomo di Saint Germain* (*Le chat*, 1971), in cui Pierre Granier-Deferre racconta la fine di due esistenze e di un rapporto amoroso sullo sfondo della distruzione di Courbevoie, sulle cui rovine nascerà la Défense. Si può anche ricordare il soggetto di uno sketch perduto⁴ realizzato da Agnès Varda per *Lontano dal Vietnam* (*Loin du Vietnam*, 1967), operazione collettiva coordinata da Chris Marker. L'episodio di Varda, dopo essere stato girato, venne tagliato al montaggio della versione definitiva. La trama è così descritta dalla regista: una donna 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 vietnamiti⁵. Basando come in altri casi la sua opera sulla percezione soggettiva di un personaggio femminile (si pensi a *Cléo dalle 5*

² Si leggano le riflessioni di B. DIETERLE, *Ruines et chantiers de la mémoire*, in B. DIETERLE, Y. CLAVARON (a cura di), *La Mémoire des villes-The Memory of Cities*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2003, pp. 7-11.

³ Cfr. J. EL GAMMAL, *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, cit. L'esempio più noto sono, probabilmente, i versi di *Il cigno*: «*Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / change plus vite, hélas!, que le cœur d'un mortel)*»: C. BAUDELAIRE, *Le cygne*, in *Les Fleurs du Mal (texte de 1861)*, a cura di Claude Pichois, Gallimard, Paris 1996, p. 119.

⁴ 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.

⁵ *Ibid.*, pp. 92-93. La trama dello sketch, senza alcuna informazione supplementare, è riportata anche in LAURENT VÉRAY, *Loin du Vietnam*, Paris Expérimental, Paris 2004, pp. 14-15.

alle 7 o *L'Opéra-Mouffe*), Varda esprime un chiaro giudizio di valore sugli interventi urbanistici a Belleville.

L'iconografia del cantiere può sotto alcuni aspetti avvicinarsi a quella del "rifiuto", accozzaglia di materiali che hanno perso il proprio aspetto integro e la propria precedente funzione. Georges Didi-Hubermann, nel suo saggio *Ninfa moderna*, sostiene che, attraverso i rifiuti delle strade, «la miseria delle forme [...] irrompe nel paesaggio monumentale della grande città», introducendo un'inquietante estraneità nella nostra realtà familiare⁶. Il filosofo interpreta l'«informe» come un luogo di warburghiane «sopravvivenze», riprendendo l'idea del saggio di Deleuze *La piega* secondo cui l'informe «non è la negazione della forma [ma piuttosto] esso pone la forma come piegata»: sarebbe dunque la piega di una forma precedente, un addensamento di memoria⁷. Considerazioni sul legame tra i materiali di scarto e la memoria porterebbero lontano: limitiamoci a ricordare come questo sia stato esplicitato da molte correnti artistiche della seconda metà del Novecento (che riprendevano, ovviamente, l'antecedente dadaista), dal New Dada al Nouveau Réalisme. Restando alla Nouvelle Vague potremmo menzionare Alphaville, città senza memoria del passato e significativamente priva di rifiuti⁸.

L'iconografia del "rifiuto" rimanda anche alla dimensione presente, in quanto realtà appartenente alla sfera del "basso", rimossa, che riesce tuttavia a riemergere con prepotenza. Si pensi alle potenzialità per il cinema comico, che lavora spesso sul contrasto alto/basso: lo scenario di Belleville in demolizione stride tanto con la visione idealizzata del fotografo in *Le mannequin de Belleville*, quanto con il matrimonio da fotoromanzo che conclude il cortometraggio satirico *Le rond-point des Impasses*. In quest'ultimo caso si accostano implicitamente il "rifiuto" materiale e quello sociale: la coppia di protagonisti ricorda le operazioni di espulsione forzata delle classi popolari dal centro parigino. Lo stesso scarto alto/basso si gioca anche nella visita turistica di *Brigitte et Brigitte*, con la giovane provinciale che mostra di preferire i cantieri di Nanterre ai monumenti storici. Il "rifiuto" può anche concretizzarsi nella dimensione sonora: il rumore assordante dei cantieri costituisce il controcanto realistico delle utopie di

⁶ G. DIDI-HUBERMANN, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano 2004 (1ª ed. Paris 2002), p. 80. Corsivo nel testo.

⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁸ Come ricorda ad esempio W. MOSER, *Parcours culturels dans l'archipel métropolitain: cinéma, ville et restes urbains*, in C. PERRATON, F. JOST (a cura di), *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma*, cit., p. 230.

progresso di una delle due Brigitte del film di Moullet. La scommessa del rohmieriano *Métamorphoses du paysage* sarà, al contrario, proprio quella di riscattare tale immagine del cantiere, rivelandone una segreta bellezza in quanto componente del riabilitato paesaggio industriale.

Il cantiere si rapporta alla sfera del presente anche in quanto ostacolo, impaccio pratico. Si pensi ai rumori in *Gare du Nord* di Rouch, o alle deviazioni imposte ai percorsi in *Place de l'Étoile* di Rohmer. Le situazioni disagiate che il cantiere può produrre richiedono un adattamento o palesano, al contrario, un'incapacità di adattarsi che può anche causare situazioni comiche, come in *Tant qu'on a la santé* di Pierre Étaix. Nel secondo episodio, numerosi gag sono costruiti sulla presenza dei cantieri, sulla polvere, sul rumore o sulle violente vibrazioni. A ricordare poi come le demolizioni fossero effettuate in modo indiscriminato, vi è un gustoso gag in cui una scavatrice alza un cumulo di terreno su cui un anziano è impegnato ad annaffiare le piante di fronte alla propria abitazione, destinata all'abbattimento.

Il cantiere rimanda, infine, al futuro. Rientrando nel vasto novero dei simboli della modernità, nella sua condizione di incompiutezza diventa anche un trampolino per l'immaginazione, assecondando un'idea utopica di progresso. Nel cinema francese degli anni sessanta difficilmente si manifesta un atteggiamento di questo tipo, se non nelle parole di personaggi trattati ironicamente quali Brigitte. Il cantiere diventa sì emblema dell'avvento di un nuovo mondo, al quale però si guarda con timore o angoscia, come avviene nella letteratura coeva (basti ricordare le paure espresse dal muratore Guido sullo sfondo dei cantieri dei *grands ensembles* in *I bambini del secolo*)⁹. Alcuni esempi significativi si incontrano nel cinema "tradizionale": si pensi a *Mio figlio* (*Rue des Prairies*, Denis de la Patellière, 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, quali la figlia e il suo amante¹⁰. Per quanto riguarda la Nouvelle Vague, vengono subito alla mente *Il maschio e la femmina* (FIG. 4) o *Due o tre cose che so di lei*: se nella seconda pellicola le inquadrature di cantieri appaiono sistematicamente a intervallare la narrazione, esse rivestono la medesima funzione, seppur in modo meno esibito, in *Il maschio e la femmina*, dedicato alla nascita di una nuova generazione da cui il regista segna il proprio allontanamento¹¹. In alcuni casi, e non solo

⁹ C. ROCHEFORT, *I bambini del secolo*, cit., in particolare pp. 49-50.

¹⁰ Lo sottolinea anche C. CANTEUX in *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p. 354.

¹¹ J.P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, cit., pp. 237-243.

nei film godardiani, il nuovo che arriva può essere esplicitamente connotato nei termini sociologici dell'affermazione della civiltà dei consumi: i titoli di testa di *Mio zio* di Tati appaiono, significativamente, quali scritte sui cartelli di un cantiere (FIG. 3).

Un'ultima considerazione: il cantiere viene sovente presentato quale luogo di spettacolo, una valenza trasversale alle tre dimensioni temporali. Se da un lato riveste infatti la funzione di rovina, 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, lo si è detto, fra le attrazioni turistiche, mentre il bimbo di *Métamorphoses du paysage*, vicario dello spettatore, osserva incantato l'opera di una scavatrice. In *Les aventures de Salavin* di Granier-Deferre, un simpatico sketch mostra la "punizione" dei curiosi che spiavano dalla recinzione di un cantiere, improvvisamente accecati dalla polvere sollevata dai lavori. La valenza di spettacolo non opera unicamente sul piano diegetico: i cineasti stessi si appassionano alla dimensione formale del cantiere, ai suoi colori e alle sue composizioni di linee e volumi. È il caso, in particolare, di *Due o tre cose che so di lei*, su cui torneremo nel prossimo capitolo.

Suggeriamo, in chiusura, una convincente proposta di classificazione relativa al ruolo dei cantieri, introdotta in un recente saggio¹² che offre una panoramica d'insieme sui film girati a Parigi fra il 1945 e il 1975. Le autrici, Marie Gaimard e Marguerite Vappereau, individuano nel motivo del cantiere un potenziale che si esprime in quattro direzioni. «Tematica», quando la narrazione si sofferma sui disagi causati agli abitanti (vengono citati, fra altri, *Tant qu'on a la santé*, *Place de l'Étoile* e *Playtime*); «documentaria», nelle opere che si interessano alle condizioni dei lavoratori (nessuna firmata da autori della Nouvelle Vague); «metaforica», quando la presenza del cantiere allude a un orizzonte più ampio (*La proie pour l'ombre*, *Le rond-point des Impasses*); infine, «visiva», quando si manifesta una tendenza all'astrazione (*Métamorphoses du paysage*). In quest'ultimo gruppo di titoli viene inserito anche *Non toccare la donna bianca*, forse il più celebre film realizzato in un cantiere parigino e che meglio esprime le straordinarie sollecitazioni creative, oltre che politiche, di questo spazio.

Quanto è emerso dalle nostre ricerche, in linea con il saggio summenzionato, è la frequenza dell'apparizione del cantiere nelle pellicole di quest'epoca¹³: ne analizzeremo in dettaglio alcune in cui tale motivo rive-

¹² M. GAIMARD, M. VAPPEREAU, *Parisian Building Sites (1945-1975)*, cit., pp. 230-241.

¹³ In relazione al periodo 1945-1975 Gaimard e Vappereau individuano una trentina di

ste un ruolo di particolare rilievo. Quattro di esse sono realizzate da critici provenienti dalla palestra dei «Cahiers» (Douchet, Rohmer, Moulet), le altre due da registi vicini alla Nouvelle Vague e in modi diversi determinanti per la sua nascita (Astruc e Rouch). L'indagine si estenderà, naturalmente, ad aspetti tematici e formali rilevanti per una comprensione più ampia delle opere e del loro rapporto con la città, ma alla fine l'immagine del cantiere emergerà quale leitmotiv emblematico di una realtà sociale e urbanistica in mutamento.

3.1. 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)¹⁴, *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 aveva privilegiato gli adattamenti da testi letterari¹⁵.

La pellicola esprime profondamente la preoccupazione di Astruc di partecipare alla propria epoca, e al contempo il suo essere ossessionato dalla «memoria affettiva di un ordine antico»¹⁶. Ricordiamo che il cineasta, riconosciuto già allora come uno dei precursori della Nouvelle Vague non solo per il lavoro teorico (il celeberrimo saggio *La caméra stylo*¹⁷) ma anche per le citate pratiche di adattamento¹⁸, apparteneva a una generazione precedente rispetto a quella dei *jeunes turcs*: una generazione che aveva conosciuto la guerra e la stagione d'oro dell'esistenzialismo a Saint-Germain-des-Prés, e solo in seguito il *boom* economico e le mode importate dagli Stati Uniti. Una generazione che aveva dimostrato nel proprio cinema un profondo interesse verso la descrizione dei cambiamenti dei

pellicole, sulle circa quattrocento presenti nelle collezioni del Forum des Images, nelle quali un cantiere assume una presenza significativa: *Ibid.*, p. 231.

¹⁴ Il regista lo racconta nella propria biografia: A. ASTRUC, *Le montreur d'ombres*, cit., pp. 162 e sgg.

¹⁵ Barbey d'Aurevilly per *La tenda scarlatta*, Cécil Saint-Laurent per *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. Sugli adattamenti operati da Astruc si veda M. MARIE, *La Nouvelle Vague*, cit., pp. 48-49 e p. 91.

¹⁶ R. BELLOUR, *Alexandre Astruc*, cit., p. 62.

¹⁷ Apparso sulla rivista «Écran français» nel 1948 e ritenuto da Michel Marie il «manifesto» della Nouvelle Vague: cfr. M. MARIE, *La Nouvelle Vague*, cit., pp. 40-42.

¹⁸ Si veda il paragrafo 1.2.

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»¹⁹. *La proie pour l'ombre* è un film esplicitamente inteso a descrivere il nuovo mondo che si sta affermando, in cui Astruc propone una riflessione sull'emancipazione femminile²⁰ e, al contempo, introduce note critiche nei confronti della civiltà dei consumi.

Con riferimento al proverbio ricordato dal titolo (*on lâche pas sa proie pour l'ombre*, «non si lascia andare la propria preda per l'ombra»), la pellicola descrive il crollo delle illusioni di Anna (Annie Girardot), che abbandona il marito Éric (Daniel Gélin) per l'amante Bruno (Christian Marquand), sperando di emanciparsi economicamente e affermarsi in ambito professionale nella direzione di una galleria d'arte. Nel finale è costretta a constatare che, al di là delle apparenze, Bruno è indifferente tanto quanto Éric nei confronti della sua riuscita professionale, e altrettanto possessivo; acquisisce così la consapevolezza dell'impossibilità di realizzare le proprie aspirazioni con un uomo accanto, e lascia Bruno.

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 definire²¹.

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 Sadoul²² o da Buache²³, anche se non possiamo dimenticare le differenze che a livello formale e narrativo²⁴ separano l'opera di Astruc da quelle del cineasta italiano.

¹⁹ Cfr. il capitolo V, *Les précurseurs*, in G. SELLIER, *La Nouvelle Vague*, cit., pp. 65-85.

²⁰ Si veda l'intervista al regista in «Le Monde», 18 aprile 1961, riportata in R. BELLOUR, *Alexandre Astruc*, cit., p. 91.

²¹ *Ibid.*, p. 62.

²² Lo ricorda lo stesso Astruc nell'intervista rilasciata a «Télérama», 28 maggio 1961 (*Ibid.*, p. 95).

²³ Che cita in proposito le architetture urbane di *La notte* (1961): cfr. R. BORDE, F. BUACHE, J. 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.

²⁴ Astruc stesso afferma che Antonioni si interessa alla lenta trasformazione dei rapporti tra esseri, mentre lui sostiene di essere 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 dell'originalità di quelle antonioniane, ad esempio, nell'impiego dei tempi morti.

Appare utile proporre un riferimento anche a *La calda amante* di Truffaut, che segue di un paio d'anni *La proie pour l'ombre*. Si è già ricordato come questo lungometraggio sia nato dalla volontà di indagare l'«amore moderno»²⁵ anche attraverso una peculiare selezione di nonluoghi tra cui l'aeroporto di Orly. Nel caso di Truffaut si inscena un confronto tra il maturo professore di letteratura Pierre e la giovane hostess Nicole; nel film di Astruc, invece, tutti i personaggi rivelano, 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 far trasparire. L'aeroporto di Orly riveste un ruolo fondamentale anche in *La proie pour l'ombre*, in un momento chiave quale il finale: mentre si trovano sulla pista per il decollo, accanto a un aereo che sta partendo con a bordo Éric, Anna lascia infatti Bruno. Se i punti di partenza e arrivo quali le stazioni sono spesso teatro di importanti snodi narrativi, la scelta dell'aeroporto quale luogo caratteristico della modernità assume un valore emblematico: Anna e Bruno faticano a sentire le reciproche parole a causa del rumore assordante dei reattori, che alludono al sopraggiungere di un mondo «inumano» e segnato dall'incomunicabilità²⁶.

Il rapporto con le novità è per ciascun personaggio venato di ambiguità, poiché spinte di uguale tensione sembrano indirizzarlo verso il passato e verso il futuro; tali ambiguità si manifestano spesso attraverso la relazione con i *décors*, definita dal regista con estrema precisione come nelle sue pellicole precedenti. I due uomini ad esempio, Bruno ed Éric, si rifiutano di accettare la “moderna” parità di ruoli rivendicata da Anna, ma si prodigano nelle lodi delle nuove architetture. Al contrario Anna, la figura maggiormente piena di contraddizioni, si batte per la propria indipendenza ma non può fare a meno, sino al finale, di appoggiarsi a un uomo; nella sequenza del cantiere, come vedremo, la donna leva il proprio lamento sulle rovine del passato, mentre durante il dialogo con un pittore si mostra critica nei confronti della società che si sta affermando. Al marito architetto Éric, da alcuni punti di vista alfiere del “nuovo”, preferisce Bruno, editore di dischi di musica classica; uno dei primi incontri amorosi tra i due ha luogo al museo del Palais de Tokyo, custode di tesori artistici di un recente passato.

All'appartamento moderno in cui Anna vive con il marito, da lei disprezzato e definito «*inhumain*», si contrappone la vecchia abitazione in mezzo al verde di Bruno, dai muri scrostati. Per dimostrare l'attenzione

²⁵ Cfr. il box dedicato a Orly nel paragrafo 2.3.2.

²⁶ Sull'invasività dei rumori in molti film dell'epoca si veda il paragrafo 2.3.2.

di Astruc alla scelta della location, sarà interessante ricordare come nei titoli di coda si indichi esplicitamente l'indirizzo dell'edificio in cui dimora Anna e il nome dell'architetto che l'ha realizzato: «59 Bd. Lannes» (la collocazione nel XVI° *arrondissement* ben si accorda al ceto sociale dei protagonisti), a opera di «M. Guisberg»²⁷. Il cortile del palazzo è sovente attraversato dalla donna ed esplorato da ampi movimenti di macchina, tipici del cinema di Astruc: la cinepresa spesso si allontana dalla figura valorizzando l'ambiente e riservando il primo piano alle colonne di cemento e alle vetrate.

Il primo momento di disaccordo tra Anna e Bruno, sottolineato dall'impiego di un commento musicale inquietante, si verifica 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 lui le apprezzi (FIG. 5). L'affermarsi di un nuovo mondo 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 commentando le proprie opere con Anna afferma che le persone hanno paura di riconoscersi nei suoi quadri, «*pas leurs figures, mais leurs snack-bars, leurs autoroutes, enfin le monde qu'ils ont construit*»²⁸; Anna gli risponde chiedendogli se anche lui lo reputi «*inhumain*», impiegando il medesimo aggettivo riservato, poco prima, all'appartamento in cui ella vive con Éric.

Una sequenza essenziale per la definizione del pensiero di Anna è quella che si svolge al cantiere (FIG. 6), luogo simbolico della transizione fra i resti di un passato morente e l'avvicinarsi di un futuro dai contorni incerti. Anna vi si reca a visitare il marito architetto, che esercita la stessa professione dell'ambiguo De Smoke (Claude Sainval) in *Muriel*, o di Sandro (Gabriele Ferzetti) nel contemporaneo *L'avventura*²⁹.

²⁷ Per quanto riguarda gli interni, i cui arredamenti moderni sono curati nei minimi dettagli, non si può non menzionare lo scenografo, il celebre Jacques Saulnier, che in questi anni diventa il collaboratore privilegiato di Alain Resnais, a partire da *L'anno scorso a Marienbad* (1961).

²⁸ «Non le loro facce, ma i loro snack-bars, le loro autostrade, in definitiva il mondo che hanno costruito».

²⁹ Nei film francesi di questi anni ci sono anche diversi architetti "mancati": l'ambizione di Serge (Gérard Blain) in *Le beau Serge* era quella di esercitare questa professione, mentre Pierre in *Il segno del leone* si dichiara architetto in uno degli alberghi in cui soggiorna. Ci si soffermerà sul comico personaggio di *Playtime* e sull'idealista interpretato da Jean-Louis Trintignant in *La millième fenêtre*, abbagliato dalle proprie utopie. Intorno al 1970, i film con personaggi di architetti diventeranno ancora più numerosi: cfr. la voce di T. PAQUOT, *Architecte*, in T. JOUSSE, T. PAQUOT (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., pp. 227-228.

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 alcune case diroccate. Nella prima inquadratura, la macchina da presa si gira a guardare una seconda volta uno dei palazzi dopo averlo già 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 le immagini precedenti come sue soggettive dalla vettura. Inizia ora un lungo 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:

Éric: «C'est beau, n'est-ce pas?»

Anna: «Ça me serre toujours le cœur de voir démolir une maison...»

Éric: « 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»³⁰.

Anna entra all'interno della casa in demolizione oggetto del dialogo, totalmente sventrata, mentre la macchina da presa la osserva attraverso le inferriate di una finestra, fermandosi all'esterno; la donna ne esce con in mano una statuetta. Éric ironizza dicendole che dovrebbe vendere antichità e non dipinti moderni, e Anna gli risponde laconicamente: «*Je vendrais ce que tu démolis*»³¹; la camera si è mossa nel frattempo per inquadrare la conversazione in modo che i due si trovino di fronte all'edificio semidistrutto. La donna ritorna al taxi che parte, e così termina il piano-sequenza.

Come nel cinema di Antonioni, la figura femminile si rivela maggiormente ricettiva, 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 cinepresa di Astruc, a differenza di quella di Antonioni, non manifesta nelle prime due inquadrature un'attrazione formale nei confronti dei nuovi edifici, non ne sfrutta le geometrie per costruire valori astratti. Esse rivolgono sì uno sguardo insistente, sgomento, sui palazzi moderni, ma il punto di vista è sem-

³⁰ «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 pipi di gatto baudelairiano, tutta la poesia della Francia».

³¹ «Venderei quello che tu demolisci».

pre squisitamente umano, basso e in movimento, tanto che siamo subito condotti ad attribuirlo allo sguardo di Anna. Il piano-sequenza conduce poi un' esplorazione spaziale sempre ancorata alla scala "umana", e non perdendo mai di vista la donna, pur allontanandosene leggermente 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 dai due personaggi; prevale tuttavia il peso del passato, affidato alla protagonista il cui punto di vista viene esplicitamente privilegiato. Significativa a questo proposito è la testimonianza di Claude Brulé, che ha collaborato ai dialoghi del film: 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 antiche³².

3.2. Cantieri nel *Vieux Paris : Le mannequin de Belleville* (1962) di Jean Douchet

Le mannequin de Belleville è il primo cortometraggio di Jean Douchet, tra i critici dei «Cahiers» che nel 1962 non erano ancora passati alla regia. In quel periodo fecondo di esordi, alcuni produttori indipendenti scelgono di affidargli la realizzazione di un cortometraggio in assoluta libertà per quanto riguarda la scelta del soggetto e la stesura della sceneggiatura³³.

Douchet, da sempre particolarmente interessato al rapporto del cinema con il *décor* parigino³⁴, sceglie di girare – per sua stessa ammissione – un film *contro*, prendendosi gioco di un preciso cliché cinematografico: quello del «*Vieux Paris*», la «Vecchia Parigi» trattata in modo «falsamente poetico»³⁵, di cui era emblema il recente *Il palloncino rosso* (*Le ballon rouge*, 1956) di Albert Lamorisse. È curioso ricordare come quest'opera disprezzata da Douchet, che allo spettatore post-Nouvelle Vague può ap-

³² La testimonianza di Claude Brulé è riportata in R. BELLOUR, *Alexandre Astruc*, cit., p. 209. Il film in realtà non inizia precisamente con la sequenza al cantiere: questa è preceduta dal breve prologo a Versailles, che segna l'inizio della relazione amorosa fra Anna e Bruno.

³³ Tutte le informazioni relative alla concezione e alla realizzazione di *Le mannequin de Belleville* sono state fornite dallo stesso Douchet, nel corso di un'intervista effettuata a Parigi nel giugno 2009.

³⁴ Lo testimonia sia la sua breve carriera cinematografica, con la già citata partecipazione a *Paris vu par...*, sia la sua attività di critico e teorico: si pensi ad esempio alla pubblicazione del volume *Paris cinéma* (1987) curato a quattro mani con Gilles Nadeau, citato di frequente all'interno di questa monografia.

³⁵ Sono parole usate dal regista stesso nel corso della summenzionata intervista.

parire artificiosa nella sua ostentata ricerca del pittoresco, fosse stata in verità percepita al momento della sua uscita come «rinfrescante» nella descrizione della zona di Belleville-Ménilmontant, almeno rispetto alle convenzioni che imperavano nel panorama cinematografico prima dell'esplosione della Nouvelle Vague³⁶. Douchet decide dunque di ambientare il proprio soggetto a Belleville, inserendo un esplicito riferimento ironico al film di Lamorisse nella sequenza in cui viene 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 prodotto dall'improvvisa scoperta che la *mannequin*, che assume una serie di pose imitando un accento straniero, è in realtà originaria del quartiere stesso.

Sposando una filosofia propria dei *jeunes turcs*, Douchet crea così un soggetto a partire da un luogo, anzi, da una precisa idea di quel luogo. Quartiere periferico e popolare, Belleville era in realtà poco frequentato dalla Nouvelle Vague «prigioniera del valore della propria quotidianità, del proprio vissuto personale»³⁷, ma lo era stato assai più dal cinema precedente (un esempio per tutti è *Casco d'oro, Casque d'or*, di Jacques Becker, 1952). Il soggetto di Douchet è una sorta di pretesto per esplorare il quartiere attraverso una lunga *promenade*. Il fotografo Olivier (Christian de Tillière) gira per Belleville 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 giovane scappa: Olivier decide così di far posare la bambina 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 i massicci rinnovamenti di cui abbiamo già parlato³⁸: le vecchie abitazioni venivano demolite, mentre si delineava un paesaggio nuovo di gru ed edifici di grandi dimensioni in costruzione. Douchet gioca su questo elemento contingente per creare un controcanto ironico rispetto alla trita visione poetica del quartiere di cui

³⁶ N.T.BINH, *Paris au cinéma*, cit., p. 80.

³⁷ Lo ricorda a proposito di questo cortometraggio J. CHessa, *Lo sguardo fuorilegge*, cit., p. 178.

³⁸ Si veda il paragrafo 2.1.

si fa portavoce il fotografo. Il cortometraggio diventa così il racconto di uno smascheramento del cliché, al pari del successivo *Saint-Germain-des-Prés* dello stesso Douchet.

Sin da subito il protagonista di *Le mannequin de Belleville* si trova spiazzato: il muro con una finestra aperta 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 non si orienta nella mutata fisionomia del quartiere; il registro è però quello della commedia, e il biasimo del regista sembra diretto, più che agli interventi urbanistici, a un certo cinema e a una certa fotografia di moda che veicolavano un'immagine pittoresca. Olivier si muove alla ricerca di uno sfondo in cui non si vedano le gru e si respiri quell'atmosfera legata al passato che tipicamente veniva attribuita a Belleville. Pur affermando di voler «saisir la réalité» e di voler ripudiare l'effetto «carte postale», il desiderio dell'uomo sembra quello di farla aderire alla propria immagine mentale. La modella stessa, vestita con abiti e gioielli lussuosi, si atteggia secondo pose estremamente artificiali. La vita del quartiere, però, gli esplose fra le mani. I lavori in corso e gli edifici moderni sono onnipresenti, ed è sempre più difficile evitare l'ingresso dei passanti nell'inquadratura; la presunta straniera Christina, lo si è detto, si rivela essere originaria del luogo stesso. 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 *repérages* di un film, e la sordità di un autore di fronte alla voce di un luogo; la sua volontà di imporvi una visione precostituita, con tanto di attrice eccessivamente truccata e dalle movenze artificiali. Le demolizioni che stanno investendo Belleville costituiscono dunque per Douchet il mezzo per proporre un discorso che si configura come una dichiarazione di poetica. Esprime già, in tal modo, gli assunti in merito alla stretta relazione tra soggetto cinematografico e luoghi di ripresa che saranno alla base dell'operazione, ideata da Schroeder, di *Paris vu par...*, cui lui stesso parteciperà.

Se nelle parole di Olivier si insinua a tratti la logica che abbiamo definito del «compianto» («*On démolit le Vieux Paris... et pour ça!*»³⁹), nel film

³⁹ «Si demolisce la Vecchia Parigi... e per questo!»: la battuta è pronunciata da Oliver indicando i nuovi edifici in costruzione.

l'iconografia prevalente del cantiere è, in definitiva, quella del «rifiuto», utile a provocare il capovolgimento descritto.

3.3. Adattarsi alle novità. *Métamorphoses du paysage* (1964) e *Place de l'Étoile* (1965) di Éric Rohmer

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 compaiono assai spesso i lavori in corso disseminati sul suolo cittadino. La descrizione del quartiere nel prologo di *La fornaiia di Monceau* si conclude con l'inquadratura di un cantiere, che si trova al posto della vecchia casa dello studente in cui, ricorda la voce over, il protagonista era solito cenare: il cantiere assolve così la sua funzione di marcatore temporale, evocando, senza accenti drammatici⁴⁰, un passato ormai trascorso. In altri casi quali il documentario televisivo *Une étudiante aujourd'hui*, ideale pendant di *Nadja à Paris*⁴¹, le immagini dei cantieri rinviano a un roseo futuro, alla costruzione di nuove facoltà, volte a rispondere ai bisogni degli studenti e delle studentesse, prevalentemente in provincia ma talvolta anche nel centro storico, ad esempio sul sito della Halle au Vin in procinto di essere demolita⁴².

Sofferamoci però nel dettaglio su due cortometraggi rohmeriani, uno di destinazione televisiva e l'altro cinematografica, girati nello stesso 1964⁴³.

Rohmer ha lavorato assai di frequente per la televisione; oltre ai numerosi documentari degli anni sessanta che hanno rapporti con l'argomento della città⁴⁴, nel decennio successivo, come già ricordato, egli ne

⁴⁰ Anche se vi si può, forse, leggere una certa malinconia. Il *foyer* in demolizione era un luogo di ritrovo privilegiato dello stesso Rohmer con gli altri *jeunes turcs*: cfr. M. MARIE, *Les déambulations parisiennes de la Nouvelle Vague*, cit.

⁴¹ 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 Facoltà recentemente edificate. Sembra così ormai sparito il mondo descritto dallo stesso Rohmer in *La carriera di Suzanne*.

⁴² Sulla cancellazione dell'anima commerciale e artigianale del V° *arrondissement* si veda il paragrafo 2.1.

⁴³ *Place de l'Étoile* è stato distribuito l'anno successivo: per questo abbiamo precedentemente indicato la data 1965.

⁴⁴ *Paysages urbains* (1963) costituisce una sorta di percorso dal passato al presente at-

ha girati anche alcuni dedicati alle *villes nouvelles*. Rohmer ribadisce che il lavoro per la televisione scolastica non è per lui solo «alimentare», e sostiene anzi che i registi dovrebbero realizzare più spesso «film d'informazione» finanziati dallo Stato o dalle imprese. Ammette la minore libertà di cui si può godere lavorando su commissione, ma ricorda anche come si siano visti «film antimilitaristi commissionati dal Ministero della Difesa»⁴⁵, 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 pedagogico⁴⁶. Il cortometraggio riflette sulle modifiche subite dal paesaggio con l'avvento dell'industrializzazione, dalla metà dell'Ottocento sino agli anni sessanta; al di là dei dipinti, su cui torneremo tra poco, non si avvale di alcun documento (ad esempio di carattere fotografico) volto a testimoniare il passato, preferendo proporre

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'avvenire⁴⁷.

Nel film le modifiche che Parigi e la sua periferia⁴⁸ stanno subendo, evocate dalle numerosissime inquadrature di cantieri, non vengono tanto

traverso diverse città europee, *Béton dans la ville* (1969) contiene interviste sull'uso del cemento all'architetto Claude Parent e all'urbanista Paul Virilio, mentre *Victor Hugo, architecte* (1969) dipinge la figura dello scrittore come bellicoso difensore dei monumenti storici. Si legga la panoramica proposta su queste e altre opere rohmeriane in F. PUAUX, *L'ère industrielle ou les métamorphoses du paysage rohmérien*, in F. PUAUX (a cura di), *Architecture décor et cinéma*, cit., pp. 178-186. Per un'analisi di *Béton dans la ville* in cui si sottolinea la presenza di velate critiche all'architettura brutalista, si veda M. SCHMID, *Intermedial Dialogues*, cit., pp. 138-139.

⁴⁵ *L'ancien et le nouveau. Entretien avec Éric Rohmer*, J.C. BIETTE, J. BONTEMPS, J.L. COMOLLI (a cura di), in «Cahiers du cinéma», novembre 1965, 172, tr. it. *Intervista con Éric Rohmer. Il vecchio e il nuovo*, in A. DE BAECQUE, C. 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.

⁴⁶ S. BORDES, D. SERCEAU, *Le film industriel: Rohmer et «Les métamorphoses du paysage»*, in R. PRÉDAL (a cura di), *Le documentaire français*, «Cinémaction», 1987, 41, pp. 178-180.

⁴⁷ L'affermazione è dello stesso Rohmer (Ivi, p. 179).

⁴⁸ *Métamorphoses du paysage* è prevalentemente girato a Parigi (in particolare nei quartieri nord-orientali, caratterizzati dalle costruzioni di ferro ottocentesche e del primo Novecento) e nella sua periferia (vengono esplicitamente nominati la Plaine Saint-Denis e il cantiere del Périphérique), ma una sezione è ambientata anche nella regione del Pas-de-Calais.

ricondotte a un futuro utopico o angoscioso (se non, lo si vedrà, nel finale), quanto piuttosto a un passato recente. Le immagini dei cantieri sono infatti associate a quelle delle fabbriche, dei piloni, dei ponti in cemento armato o delle ciminiere, quali segni della civiltà industriale cui l'occhio umano farebbe bene ad abituarci: non in modo rassegnato, ma imparando a coglierne la segreta bellezza.

Il testo pronunciato dall'onnipresente voce fuoricampo invita a modificare il proprio sguardo; a un certo punto ricorda 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 accenti su di sé la narrazione; l'intero cortometraggio è costruito sul puro sguardo, spesso su luoghi sgombri di presenze umane. Uno dei pochi individui cui la macchina da presa rivolge una rapida 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 di questa figura. *Métamorphoses du paysage* è destinato alla televisione scolastica, ma sembra sollecitare anche gli adulti a dotarsi di uno sguardo vergine, che non rigetti pregiudizialmente le nuove fisionomie del paesaggio.

Dal punto di vista formale, si tratta di un esperimento interessante: Rohmer, che rifiuta abitualmente l'estetismo fine a se stesso, lavora su *cadrage*, angolazione e luce di ogni singola inquadratura (FIGG. 7-8), 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*): commentando le suggestive inquadrature, i silos vengono equiparati ai castelli, le ciminiere ai dongioni, il cantiere del boulevard Périphérique viene definito un «Eldorado» di torri e palazzi⁴⁹.

Una classica strategia impiegata per rendere più familiari i cambiamenti è l'inserimento di riferimenti al già noto. L'operazione nel suo complesso iscrive in una prospettiva storica i mutamenti del paesaggio, ma anche i singoli elementi architettonici vengono accostati a immagini fiabesche, ad allusioni letterarie (dal balzachiano Rastignac al *Giro del mondo in ottanta giorni* di Verne) o pittoriche (i dipinti di *Fauves* e Im-

⁴⁹ I procedimenti attuati nel film sono stati opportunamente messi in relazione da Marion Schmid al saggio di *La cellulose e il marmo* (1955) in cui Rohmer sottolinea il potenziale metaforico del cinema: M. SCHMID, *Intermedial Dialogues*, cit., p. 135.

pressionisti). O ancora, a figure tradizionali come quella del seminatore («*sorti du Livre des Heures du Duc de Berry*»), che umanizza l'enorme ciminiera alle sue spalle. Oppure, a 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 loro costruzione avevano suscitato molte resistenze, tra cui la Tour Eiffel.

L'opera sembra dirci che se le «metamorfosi» non sono tanto drastiche da cancellare integralmente il passato, di cui infatti è possibile richiamare alla mente forme e figure, esiste tuttavia una nuova estetica alla quale abituarsi. Vi è infatti un momento in cui, dopo le immagini di numerosi quadri astratti firmati da 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 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 familiarizzare con i nuovi suoni che entrano a costituire il paesaggio della contemporaneità. L'occhio e l'orecchio dello spettatore vengono a poco a poco allenati, anche senza l'appoggio del commento fuoricampo. 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 meschina ibridazione 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 sagome affascinanti.

In definitiva, *Métamorphoses du paysage* associa la figura del cantiere ad altri segni del paesaggio industriale. L'enorme squarcio del boulevard Périphérique viene presentato senza soluzione di continuità con il paesaggio industriale pre-esistente: l'occhio “sognante” può leggersi un «Eldorado» di «*tours*» costituite dalle betoniere del cantiere e di «*palais*» rappresentati dai mulini industriali di epoca precedente (FIG. 10). In *Métamorphoses du paysages* non si sfrutta la dimensione del cantiere di tramite temporale verso un passato 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 deve adeguarsi 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»⁵⁰ della voce fuoricampo, vorrebbe rivelare una diversa bellezza.

Nella sezione finale del film, però, si insinuano i toni del compianto. Si paventa con dispiacere la possibile demolizione futura delle passerelle di Canal Saint-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 démolisseurs⁵¹.

Ancora più esplicite sono le ultime inquadrature dell'opera, che mostrano un cantiere con una serie di grattacieli già innalzati⁵². Le immagini si percepiscono subito come stridenti rispetto a quanto le aveva precedute: avevamo sinora visto prevalentemente paesaggi industriali o cantieri che suggerivano, come sottolineato dalla voce over, «*le sueur et la peine*». Gli enormi edifici del finale, destinati a contenere uffici o alloggi, non rimandano ai mutamenti causati dall'industrializzazione, ma piuttosto agli interventi urbanistici, con ben altra vocazione, nella Parigi contemporanea. Il commento recita:

Sur ce qui fut la banlieue souffreteuse se lèvera 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 rêverie⁵³.

Poco prima 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 ambigua, che

⁵⁰ Così la definisce opportunamente F. PUAUX in *L'ère industrielle*, cit., p. 180.

⁵¹ «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».

⁵² Françoise Puaux sostiene che si tratti della nascente Défense: *Ibid.*, p. 179. Altre fonti generalmente prodighe di informazioni sui luoghi di *tournage*, quali la banca dati del Forum des Images, invece non lo specificano.

⁵³ «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».

pur menzionando «ragioni di rallegrarci» apre, di fatto, al rimpianto del passato (o del presente che sta per diventare tale), e esprime il timore che un mondo troppo «curato, pulito, ordinato» lasci più difficilmente spazio alla fantasticheria rispetto all'universo «*voué au chaos et à l'informe*» disegnato dai paesaggi industriali. Inquadrature e commento non ricercano effetti di trasfigurazione lirica delle nuove architetture, come accadeva con le ciminiere o i silos, al contrario sembrano insistere sulla loro desolante uniformità. Se *Métamorphoses du paysage* costituisce un tentativo di educare visivamente lo spettatore ai cambiamenti del paesaggio, e di giustificare anche interventi recenti e la presenza stessa dei cantieri, attraverso il loro inserimento in un processo storico di lungo corso, la conclusione, che vira in modo esplicito sulla più scottante contemporaneità, sembra metterci in guardia rispetto al futuro.

È evidente come Rohmer, anche all'interno di un lavoro destinato alla televisione scolastica, manifesti preoccupazioni che lo toccano nel profondo, investendo anche i suoi scritti teorici. Si rileggano in proposito due passaggi della sezione dedicata all'architettura in *La cellulioide e il marmo* (1955), che echeggiano le note sul nuovo mondo «curato, pulito, ordinato» che concluderanno, dieci anni dopo, *Métamorphoses du paysage*:

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?⁵⁴

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*⁵⁵.

A metà anni sessanta, Rohmer critica 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 «nes-

⁵⁴ É. ROHMER, *La cellulioide e il marmo* (1955), in G. GRIGNAFFINI, *La pelle e l'anima*, cit., p. 33.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 34-35. Corsivo nel testo.

suna arte può mostrare meglio del cinema l'ambiente in cui viviamo»⁵⁶. Rivendica il proprio personale impegno per la salvaguardia di Parigi, in film quali *Métamorphoses du paysage* o *Nadja à Paris*, nei quali afferma di «fa[r] vedere cose che ai [suoi] occhi meritano di essere salvate»⁵⁷. Nella medesima direzione muovono le dichiarazioni da lui rilasciate a proposito di *Place de l'Étoile*, di cui ci accingiamo a discutere:

L'estetica di quelli che vengono 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 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 impegnato⁵⁸.

Diventa naturale far risuonare tali asserzioni con le immagini conclusive dei grattacieli di *Métamorphoses du paysage*, anche attraverso il riferimento al concetto di «fantasticheria».

Venendo a *Place de l'Étoile*, appare significativo che i due episodi di *Paris vu par...* maggiormente interessati a dipingere il rispettivo quartiere dal punto di vista topografico, quelli di Rouch e Rohmer (anche se si potrebbe aggiungere l'incipit di *Saint-Germain-des-Prés*), si aprano entrambi sulla presenza di un cantiere.

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 reagisce aggredendolo. Il protagonista lo colpisce con il proprio 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

⁵⁶ *Intervista con Éric Rohmer*, cit., p. 216.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 215. *Nadja à Paris* costituisce, ricordiamolo, un'esplorazione di numerosi quartieri parigini da *Saint-Germain-des-Prés* a *Belleville*: il cortometraggio termina significativamente con alcune inquadrature del *Boulevard Périphérique*, simbolo del "nuovo" che avanza.

⁵⁸ Tali dichiarazioni apparvero originariamente in «*Cahiers du cinéma*», ottobre 1965, 171, e sono riportate in J. DOUCHET, G. NADEAU (a cura di), *Paris cinéma*, cit., p. 193.

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'Étoile⁵⁹, per cui il personaggio principale diventa piuttosto naturalmente un commesso, Rohmer nel suo soggetto sfrutta soprattutto la concezione topografica del sito. Nel lungo prologo documentario (che occupa ben tre minuti), la voce over e le immagini descrivono la struttura di place de l'Étoile. Vi si rileva che i parigini, evitando il centro della piazza riservato ai turisti che visitano l'Arc de Triomphe e alle manifestazioni politiche e militari, ne percorrono unicamente il perimetro. Si ricorda come sulla piazza confluiscono dodici strade, e il pedone sia costretto ad affrontare una serie di attraversamenti, regolati da semafori tarati sulla velocità delle automobili provenienti dalle strade periferiche⁶⁰ e non su quella di chi si muove a piedi. Il commento fuoricampo afferma che 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*»⁶¹. Ad aumentare le difficoltà, nel 1964 sono iniziati i lavori per la costruzione di una stazione della R.E.R., il che comporta una serie di deviazioni e impedimenti (FIG. 11). Al termine di questa introduzione, la voce ci presenta Jean-Marc indicando per prima cosa come egli abbia a disposizione due possibili percorsi tra 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 (FIG. 12): il fango rischia infatti di sporcare gli eleganti abiti che indossa.

Si può leggere, sia nel prologo "topografico" sia nello sviluppo narrativo, 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 alle «enunciazioni pedonali», concetto che abbiamo già introdotto nel primo capitolo:

⁵⁹ 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...*

⁶⁰ Torna qui l'aspetto della precedenza accordata alla circolazione delle automobili rispetto al movimento pedonale, in accordo con nuove visioni della città come spazio "vuoto" attraversato da flussi veloci, piuttosto che luogo con una propria materialità e misurato a partire da spostamenti del corpo umano: cfr. J. TWEDDIE, *The Age of New Waves*, cit.

⁶¹ «L'individualismo parigino vi trova un vasto campo d'esercizio».

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»⁶².

Place de l'Étoile nel cortometraggio può essere facilmente identificata quale luogo emblematico della «disciplina», a cui secondo de Certeau gli usi dello spazio fanno lo «sgambetto»⁶³.

Innanzitutto, come ricorda lo stesso commento over, si tratta per eccellenza del luogo del potere, privilegiato per manifestazioni di carattere politico o militare. La piazza inoltre ha la medesima struttura di un orologio, successione di immobilità cui nello sketch di Rohmer si contrapporrebbe una sorta di flusso bergsonianesimo⁶⁴. Essa è difatti suddivisa dalle dodici strade che vi confluiscono, e l'attraversamento pedonale del suo perimetro è regolato dalla presenza dei semafori. In una riflessione sull'uso del colore in *Place de l'Étoile*, Rohmer lo definisce peraltro come un «film che, per il suo stesso soggetto, è un film di *segnali*»⁶⁵: i semafori, ma anche i cartelli che indicano le deviazioni a causa dei lavori, hanno la medesima rilevanza nella pellicola rohmeriana delle frecce in *Mio zio* o in *Alphaville*, motivi emblematici della volontà di canalizzare i tragitti individuali.

⁶² M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 152. La citazione è da un testo di Roland Barthes pubblicato in «Architecture d'aujourd'hui», dicembre 1970-gennaio 1971, 153, pp. 11-13.

⁶³ *Ibid.*, p. 149.

⁶⁴ E. SIETY, *L'étoile et le losange*, cit.

⁶⁵ «Cahiers du cinéma», ottobre 1965, 171, poi ripreso in J. DOUCHET, G. NADEAU (a cura di), *Paris cinéma*, cit., p. 193.

I pedoni parigini riescono tuttavia a personalizzare questo spazio, innanzitutto muovendosi solo lungo il perimetro della piazza, 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; la sua prima azione è quella di cambiare strada per via delle proprie esigenze soggettive. L'incontro con lo sconosciuto, che come nello sketch di Rouch è in *Place de l'Étoile* «contingente» e «fatale»⁶⁶, 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 percorsi⁶⁷.

Il personale passato di podista di Jean-Marc lo aiuta a 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 successivamente itinerari alternativi, sia a piedi che in metropolitana. Come qualche anno dopo in *Frank Costello faccia d'angelo* (*Le Samourai*, Jean-Pierre Melville, 1967), nel quale il protagonista (Alain Delon) sfugge alla polizia grazie alla sua perfetta padronanza delle linee della metropolitana parigina, risulta evidente il vantaggio di chi sa adottare «una strategia aptica del vivere urbano in movimento»⁶⁸. Uomo mediocre e puerile, che al di là del gesto meschino che compie abbandonando lo sconosciuto, non mostra neppure il coraggio di replicare ai clienti, o alla passante 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.

Nell'ottica di Rohmer, probabilmente, ciò è possibile anche grazie ai meriti dell'«urbanesimo classico», che l'autore afferma di voler celebrare con il proprio episodio. L'organizzazione di *place de l'Étoile*, pur rigidamente disciplinata, consente infatti a Jean-Marc di effettuare tragitti tra

⁶⁶ Lo rileva E. SIETY in *L'étoile et le losange*, cit.

⁶⁷ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 155-156.

⁶⁸ G. BRUNO, *Atlante delle emozioni*, cit., p. 45.

loro alternativi, di esercitare la propria immaginazione, alla quale invece gli esiti uniformi della nuova urbanistica quali i *grands ensembles* non lascerebbero, secondo il regista, alcuno spazio.

Per arrivare finalmente al cantiere, esso appare in *Place de l'Étoile*, proprio come in *Métamorphoses du paysage*, una coordinata imprescindibile dell'attuale orizzonte parigino, con cui è necessario fare i conti. Il cantiere non viene di per sé stigmatizzato, come i grattacieli o i *grands ensembles*: sui lavori per costruire la stazione della R.E.R. vi è una sorta di "sospensione di giudizio", come su quelli del *Périphérique* nel film per la televisione. Il cantiere sembra confondersi con gli elementi topografici fissi della piazza, come in *Métamorphoses du paysage* con il paesaggio industriale. Considerato quale disagio inevitabile, 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, più implicita e operante sul piano aptico nel lavoro 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, a confermare una fiducia di fondo nella possibilità del singolo di adattarsi ai cambiamenti in corso. Un'idea rafforzata, peraltro, da opere successive come quelle degli anni ottanta ambientate nelle *villes nouvelles*, che diventano, nel caso di *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 confronto con altre pellicole in cui questo appare, emerge come i film di Rohmer non manifestassero un atteggiamento ostile verso le novità urbanistiche in sé stesse ma solo verso alcuni esiti specifici, quali le demolizioni nel centro storico o la costruzione dei vituperati *grands ensembles*.

3.4. La prigionia di Odile: *Gare du Nord* (1965) di Jean Rouch come ripensamento di *La punition* (1962)

Lo sketch girato da Jean Rouch per *Paris vu par...* è spesso considerato il più intrigante della pellicola; se ne ricorda la peculiarità tecnica: è stato girato quasi integralmente in piano-sequenza⁶⁹, con macchina a mano, eccezion fatta per la prima e l'ultima inquadratura. Insieme all'episodio

⁶⁹ 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.

di Rohmer, si tratta di quello che maggiormente si attiene ai “dettami” del produttore Barbet Schroeder⁷⁰, cui si deve l’unità di concezione di *Paris vu par...*, a fronte di una pratica del film a sketch che tendeva spesso a creare un *pot-pourri* di cortometraggi che avevano poco a che vedere l’uno con l’altro⁷¹. L’inclusione di *Gare du Nord* in quello che è ritenuto un film manifesto (o film testamento) della Nouvelle Vague⁷² lo porta a essere automaticamente considerato nel nostro corpus; i rapporti tra Rouch e il movimento, ricordiamolo sinteticamente, spaziavano dal piano personale a quello estetico e produttivo, senza tralasciare che questi legami permisero alle opere del cineasta, inizialmente destinate in primis ai circoli scientifici, di raggiungere un pubblico più vasto⁷³.

In *Gare du Nord* si ha la subitanea apparizione di un cantiere, che dà il via alla discussione fra i protagonisti, assumendo un ruolo significativo all’interno della narrazione. La riflessione sul film aprirà comunque un orizzonte più ampio, legato alla concezione della strada nel cinema della Nouvelle Vague letta in antitesi alla contemporanea tendenza alla «privatizzazione» di cui si è ampiamente parlato⁷⁴. Per comprendere in pieno tali aspetti in *Gare du Nord*, è indispensabile soffermarsi su un’opera precedente di Rouch, *La punition*, legata a doppio filo al cortometraggio per la ripresa di alcuni elementi tematici (il desiderio di «avventura», il sogno di partire, l’importanza dell’Incontro) e dell’interprete protagonista, Nadine Ballot.

Introduciamo dunque *La punition*, lavoro che scosse notevolmente l’ambiente documentario e causò un’«amichevole ma ferma controversia» tra Rossellini e Rouch⁷⁵, nato originariamente a partire da una constatazione del regista in merito a *Chronique d’un été*:

⁷⁰ Lo sostiene con una dettagliata analisi E. SIETY in *L’étoile et le losange*, cit.

⁷¹ Sulle problematiche inerenti al film a sketch, si veda JEAN-PIERRE BERTHOMÉ, *Dix questions sur le film à sketch*, in A. Fiant, R. Hamery (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2)*, cit., pp. 83-99.

⁷² Sul progetto di *Paris vu par...*, si veda il paragrafo 1.1.

⁷³ Al di là delle reciproche influenze tecniche ed estetiche (si pensi a quella, dichiarata, sull’opera di Godard), sulle quali torneremo anche nell’analisi di *La punition* e *Gare du Nord*, è fondamentale ricordare il comune network professionale che includeva produttori come Pierre Braunberger e Anatole Dauman. Rimandiamo all’esauritivo paragrafo *Jean Rouch et la Nouvelle Vague* in M. Scheinfeigel, *Jean Rouch*, CNRS Éditions, Paris 2008 [edizione digitale online disponibile su <https://books.openedition.org/editions-cnrs/378?format=toc>]. In merito alle influenze estetiche e produttive si veda anche J. Chessa, *Lo sguardo fuorilegge*, cit.

⁷⁴ Si vedano i paragrafi 2.2 e 2.3.3.

⁷⁵ É. Rohmer, L. Marcorelles (a cura di), *Entretien avec Jean Rouch*, «Cahiers du

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'improvviso⁷⁶.

Questo interesse per gli incontri tra sconosciuti spinge Rouch a realizzare *La punition*, un'«*improvisation en trois actes*»⁷⁷ che parte da uno spunto finzionale di provenienza autobiografica: l'espulsione del cineasta adolescente dal liceo, e la conseguente giornata «di disponibilità e di libertà completa» trascorsa fino al rientro a casa serale, che non poteva anticipare per non insospettire i genitori⁷⁸. L'attrice Nadine Ballot, apparsa in altre pellicole rouchiane⁷⁹, a partire da questa coordinata di finzione (l'immaginaria espulsione da scuola, narrata nel prologo) viene fatta incontrare in diversi momenti con tre persone: Landry, che già conosceva per la partecipazione ad altri film di Rouch quali *Chronique d'un été*, e due amici dello stesso Rouch e dell'operatore Michel Brault (che interpretano l'ingegnere e il giovane conosciuto al Lussemburgo). Gli attori e l'attrice sono chiamati a 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; agli occhi dello stesso regista non appare definibile quanto nel film mettano di sé stessi, e quanto interpretino un personaggio⁸⁰.

Quel che ci interessa sottolineare, per cogliere analogie e differenze con *Gare du Nord* (concepito peraltro come un unico piano-sequenza proprio “contro” *La punition*, a partire dai limiti riscontrati in quell'esperienza⁸¹), riguarda la concezione della strada che emerge dalla pellicola, forse l'opera rouchiana più vicina al cinema della Nouvelle Vague. Elementi comuni, senza voler identificare una precisa direzione per le reciproche influenze, 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, la percezione dello spazio urbano attraverso il tramite di un preciso punto di vista soggettivo.

cinéma», giugno 1963, 144, p. 1.

⁷⁶ Ivi, p. 2.

⁷⁷ Così recitano i titoli di testa.

⁷⁸ *Entretien avec Jean Rouch*, cit., p. 2.

⁷⁹ In *Chronique d'un été* e *La pyramide humaine* (1961); successivamente, apparirà in *Les veuves de 15 ans* (1964) e ovviamente in *Gare du Nord*.

⁸⁰ Per informazioni sulla realizzazione del film, cfr. *Entretien avec Jean Rouch*, cit.

⁸¹ «Cahiers du cinéma», ottobre 1965, 171, poi ripreso in J. DOUCHET, G. NADEAU (a cura di), *Paris cinéma*, cit., p. 194.

Nadine si trova in una situazione di attesa, analogamente a Cléo o a Pierre in *Il segno del leone* (il film di Rohmer è peraltro esplicitamente citato⁸²); la sua è una *flânerie* forzata dagli eventi, che la giovane vive tuttavia con entusiasmo, quale occasione unica di libertà, momento fuori dall'ordinario che permette di provare esperienze nuove. Si tratta di una condizione di particolare apertura, sottolineata anche dal primo uomo da lei incontrato: «*c'est le moment, peut-être, d'essayer de regarder vraiment*». Nadine si muove in modo casuale, lo afferma lei stessa, nei parchi e lungo le strade parigine, alla ricerca di una storia da vivere in prima persona. Come nelle pellicole citate, la sospensione narrativa conduce all'esplorazione dello spazio, ma adottando una prospettiva inversa possiamo rilevare come sia lo sguardo stesso sui luoghi a far nascere il soggetto, in un intrinseco legame fra dimensione documentaria e finzionale. Interessante ricordare, in tal senso, la citazione da *Le livre de mon ami* (1885) di Anatole France che apre *La punition*:

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 di uomo che cammina. Potremmo forse interpretare tale segmento come un riferimento al giovane successivamente incontrato da Nadine al Lussemburgo, in *pendant* con il finale nel quale apparirà una figura di spalle che ipotizziamo possa essere lui. Sembra però più convincente leggere questo inizio come un prologo affidato a un narratore; non possiamo, peraltro, attribuire la citazione letteraria al pensiero della protagonista, come faremo con le successive, poiché ne precede l'entrata in scena. Appare quindi l'inizio di una descrizione piuttosto che di una narrazione, l'esplorazione di un luogo da cui il racconto sorge come effetto secondo: un'efficace chiave di lettura per l'intero film.

La strada è concepita da Nadine come spazio in cui cercare l'«avventura», termine da lei frequentemente impiegato e presente anche nella citazione di *Il grande Meaulnes* (*Le Grand Meaulnes*, 1913) di Alain Fournier che introduce il segmento al Lussemburgo, dove avviene il primo incontro:

⁸² Nadine afferma 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 segnala la "letterarietà" dei sogni di Nadine; i passaggi di romanzi recitati dalla voce fuoricampo costituiscono nelle intenzioni del regista, che si dichiara in seguito un po' pentito del loro utilizzo, frasi apprese a scuola dalla giovane⁸³. La tendenza a sognare allontanandosi da una sfera di realtà è una caratteristica 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 riviste. L'«avventura» cercata da Nadine si concretizza nei tre incontri con le figure maschili, di cui la prima e la terza precedentemente sconosciute alla giovane. Si leggano 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 piacere⁸⁴.

L'influenza surrealista e l'importanza del motivo dell'Incontro sono ulteriori elementi da inserire in un terreno comune fra Rouch e la Nouvelle Vague, che agiscono anche sul modo di configurare lo spazio della città; si pensi solo alla ricordata parentela tra *Cléo dalle 5 alle 7* e *Nadja* di Breton. Una delle citazioni che concludono *La punition* proviene peraltro dal bretoniano *L'amour fou* (1937):

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 connesso all'ambiente urbano, allo spazio della strada, che connota infatti la «disponibilità» e l'apertura esistenziale, a differenza dell'altro polo rappresentato dalla casa, stretta fisicamente e metaforicamente, che troveremo in *Gare du Nord*.

In *La punition*, l'incontro nella forma della *drague*, figura ricorrente nel cinema della Nouvelle Vague⁸⁵, viene utilizzato da Rouch per la sua *quête* documentaria⁸⁶. La *drague* viene impiegata quale dispositivo finzio-

⁸³ *Entretien avec Jean Rouch*, cit., pp. 4-5.

⁸⁴ Ivi, pp. 4-5.

⁸⁵ Si veda il paragrafo 1.4.

⁸⁶ M. TORTAJADA, *Draguer, enquêteur*. *La punition*, Jean Rouch, in «Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma», Printemps 1999, 15, p. 28-39.

nale per far sorgere il dialogo, stimolando gli attori-personaggi a parlare al di fuori della cornice dell'*enquête* sociologica. L'incontro non rappresenta in *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*, usato quale strumento al servizio di forme nuove, e decisamente ibride, di *cinéma-verité*⁸⁷.

Passiamo ora a *Gare du Nord*. Sui titoli di testa, si ode subito il rumore di un cantiere. La pellicola inizia con un'inquadratura di ambientazione: dal Sacré-Coeur, la macchina da presa si volta a guardare la Gare du Nord su cui opera uno zoom, per poi arrivare attraverso una panoramica, che ci svela la presenza del cantiere, alla finestra di un edificio di fronte a esso. Una donna sta sbattendo la tovaglia: si tratta della protagonista, che stavolta si chiama Odile (forse in omaggio a Queneau⁸⁸, come in *Bande à part* di Godard?), e sembra ripresentare alcune caratteristiche, come si potrà intuire, della Nadine di *La punition*. La prima inquadratura introduce così due luoghi che assumeranno un rilievo drammatico nei dialoghi della prima sezione del film, che dura fino allo stacco in 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 contestualmente al quartiere prescelto, nei suoi tratti topografici oltre che sociali. La zona è 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 marito⁸⁹.

Dopo la prima inquadratura di ambientazione, inizia il piano-sequenza che ci accompagnerà sino al finale. Esso è in realtà suddiviso impercettibilmente in due distinte inquadrature dal punto di vista tecnico, ma soprattutto è scisso narrativamente in due segmenti con differenti personaggi e ambientazioni, quella interna e quella esterna. La cesura è chiaramente segnata dalla discesa di Odile in ascensore. Nella prima parte, ci troviamo all'interno dell'appartamento: la macchina a mano sta addosso

⁸⁷ Sul complesso rapporto tra dimensione documentaria e finzionale in *La punition* si veda J. CHESSA, *Lo sguardo fuorilegge*, cit., pp. 100-104.

⁸⁸ Il riferimento, che ci fa tornare al contesto surrealista, è al romanzo *Odile* (1937).

⁸⁹ Sulla sempre più stretta associazione tra classe sociale di appartenenza e abitazione in uno specifico quartiere (più che, come in precedenza, in uno specifico edificio) e sulle conseguenti «implicazioni sociologiche dell'appartamento parigino» nel cinema della Nouvelle Vague e, in particolare, nell'opera di Truffaut, si veda H. RADNER, A. FOX, *Truffaut's apartments*, cit.

alla protagonista e al marito (interpretato dallo stesso Barbet Schroeder), che si muovono negli spazi claustrofobici della piccola abitazione. I due discutono animatamente: Odile, in particolare, manifesta la propria insoddisfazione, che imputa sia alla mancanza di ambizione dell'uomo, sia alla scomparsa, con il passare del tempo, di qualsiasi elemento di mistero nella loro relazione. Due dei principali argomenti di scontro sono da un lato il desiderio della giovane, non condiviso dal marito, di partire indipendentemente dalla meta, che la accomuna a Nadine; il secondo, che ricorre di continuo, è legato all'alloggio in cui vivono. La discussione prende vita dal cantiere (FIG. 13), che diventa così un vero motore narrativo: Odile lamenta prima il rumore, poi 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 sulla Tour Eiffel, destinata a essere presto coperta dall'edificio in costruzione. In seguito al degenerare della lite, le ultime battute di Odile torneranno su questo argomento: la donna si ferma davanti a entrambe le finestre sul pianerottolo del palazzo, sostenendo che entro sei mesi i due si troveranno in un «tunnel».

La cinepresa entra dunque in ascensore con Odile; la lunga discesa al buio segna una cesura netta con la seconda parte del cortometraggio che ha luogo in esterni, mentre al posto del marito entra in campo un nuovo personaggio, lo sconosciuto che si avvicina a Odile per scusarsi dopo averla quasi investita (Gilles Quéant). Egli le propone l'«avventura» che sognava, una partenza senza meta. L'uomo appare l'incarnazione esatta di quanto la giovane aveva sostenuto di desiderare: vive a Auteuil, è ricco, intraprendente sul lavoro; introduce 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 confessa a Odile di essere in procinto di suicidarsi, ma di essere pronto a rinunciare se alla fine di un conto alla rovescia ella accetterà di partire con lui; al suo rifiuto, lo sconosciuto si getta davanti ai suoi occhi dalla sopraelevata che stanno attraversando, schiantandosi sui binari ferroviari⁹⁰.

È stato necessario riassumere nel dettaglio l'episodio per proporre un'analisi che verta sulla polarizzazione netta tra l'interno domestico e la strada, luogo dell'Incontro. Nelle interviste contemporanee all'uscita di *Paris vu par...*⁹¹, Rouch insiste soprattutto sulla seconda parte: legge

⁹⁰ Si tratta dei binari della Gare de l'Est, non della Gare du Nord che dà il titolo al film.

⁹¹ Per le informazioni riportate da qui in poi, si vedano l'intervista in «Cahiers du cinéma», ottobre 1965, 171, ripresa in J. DOUCHET, G. NADEAU (a cura di), *Paris cinéma*,

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 ai filmati d'epoca⁹² sull'audace gesto di Franz Reichelt, sarto salito nel 1912 sulla Tour 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 riprese stesse, effettuate con il procedimento ad alto 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 dalla casualità stessa, rappresentata dall'incontro con lo sconosciuto. Il cineasta insiste particolarmente sulla valenza del tema dell'Incontro, già essenziale in *La punition*, e ne conferma la derivazione surrealista. Il critico Claude Ollier 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 segnali⁹³.

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, nelle pellicole di Von Sternberg in cui la sua apparizione è “preparata” da *décors*

cit., p. 194, e quella in *Les écrans de la ville*, contenuto extra del DVD di *Paris vu par...* edito da Les Films du Losange, intervista proveniente dagli archivi dell'I.N.A. (Institut National de l'Audiovisuel).

⁹² Da lui rivisti, per sua stessa ammissione, all'interno del celebre documentario *Paris 1900* (1948) di Nicole Vedrès.

⁹³ C. OLLIER, *Cinéma-surréalité*, in «Cahiers du cinéma», novembre 1965, 172, p. 51.

stravaganti⁹⁴. Si conferma il ruolo essenziale della prima parte del film, necessaria proprio alla definizione di tale realismo topografico e sociale.

Pur essendo un'opera dichiaratamente finzionale, a differenza del più ibrido *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 più matura, "prigioniera" di un interno domestico e di una situazione sociale descritti nella prima parte. I tre incontri di *La punition* si condensano qui in un unico evento, che assume così un valore paradigmatico. Il senso di fatalità dell'Incontro non investe solo lo sconosciuto, che ne muore, ma anche Odile: l'uomo rappresenta un'incarnazione tanto perfetta dei suoi desideri da conferire risonanze simboliche all'incontro stesso, veicolando l'idea che si tratti dell'ultima occasione per Odile di sottrarsi a una vita che non la soddisfa⁹⁵. La discesa buia nell'ascensore, che sembra risucchiare la donna prima dell'Incontro, appare una sorta di passaggio rituale, che replica peraltro l'andamento verticale del salto dell'uomo (e di quello di Reichelt) verso la morte. L'Incontro avviene davanti alla stazione e ciò gli conferisce ulteriori significati: i binari sui cui vediamo il cadavere, nell'ultima inquadratura, rappresentano una possibilità di percorso fisico, ma soprattutto esistenziale, non sfruttata dalla protagonista.

Gare du Nord conferma la visione di Rouch della strada già delineata a proposito di *La punition*, vicina a quella di numerosi cineasti della Nouvelle Vague: luogo di libertà, Incontro, possibilità. L'interno domestico viene invece esplicitamente connotato quale luogo di prigionia. La cinepresa perimetra l'intero alloggio, mostrandone i singoli spazi (cucina, corridoio, bagno, camera da letto) al seguito dei personaggi: nulla rimane nel fuoricampo o in ellissi di montaggio, nessuna via di fuga per l'immaginazione. Odile e il marito a volte vengono ripresi insieme in un ambiente piccolo come il bagno o la cucina (FIG. 14), la camera sta loro addosso accentuando la sensazione di claustrofobia; le dimensioni ridotte dell'intero appartamento vengono sottolineate dalla misurazione passo passo effettuata dalla cinepresa, nonché dalle immagini riprese in camera da letto che ci fanno intravedere il bagno attraverso la porta. L'unica apertura sull'esterno rappresentata dalla finestra, motivo di cui si sottolineerà nel prossimo capitolo la valenza simbolica di definizione del rapporto fra io e

⁹⁴ Ivi, pp. 51-52.

⁹⁵ Maxime Scheinfeigel parla per le due parti del film di contrapposizione tra «vita vissuta» e «vita sognata»: cfr. M. SCHEINFEIGEL, *L'art du film court*, in A. FIANT, R. HAMERY (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968* (2), cit., pp. 351-361.

mondo, è destinata a una finale “chiusura” della vista, a causa dell’edificio in costruzione. L’idea del «tunnel» evocata da Odile assume una notevole potenza immaginifica, suggerendo che il destino della coppia sia quello di essere murata viva nella propria casa, nella propria condizione sociale ed esistenziale. Dalla finestra Odile non potrà più vedere il Sacré-Coeur e la Tour Eiffel come, si vedrà, il protagonista de *La belle vie*, destinato a contemplare la sua Notre-Dame non più dal proprio alloggio bensì riprodotta su un’immagine appesa al muro. In entrambi i casi, *Gare du Nord* e *La belle vie*, la situazione vissuta da un componente di una giovane coppia della classe media viene espressa attraverso una precisa configurazione dei rapporti spaziali fra interni ed esterni.

Sebbene *Gare du Nord* sia un’opera, lo si è detto, di ispirazione surrealista, che presenta una densità e ricchezza di senso che vanno ben al di là delle intuizioni sociologiche di *La belle vie*, non è improprio fornirne una lettura alla luce di concetti quali la già citata «privatizzazione del quotidiano». Odile e il marito esplicitano i medesimi desideri attribuiti alle giovani coppie della società dei consumi: una casa più grande, l’automobile, le vacanze; i vaghi sogni di evasione della donna si alternano, nelle sue parole, a obiettivi più concreti, e la sua insofferenza verso il marito viene da lui imputata a quanto ella legge nelle riviste femminili, al centro dell’attenzione di molti analisti dell’epoca, da Lefebvre a Barthes a Morin, e di molti film di quegli stessi anni⁹⁶.

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 assume i connotati collettivi della fine di un mondo, dell’avvento di una nuova società: piuttosto, di una sensazione del tutto personale e dai contorni sfumati vissuta dalla protagonista, spaventata all’idea del proprio imprigionamento in una determinata situazione sociale ed esistenziale. Un futuro al quale non saprà sottrarsi neppure quando lo spazio libero e ricco di possibilità della strada offrirà un’occasione sul suo cammino.

⁹⁶ Si pensi solo a *Una donna sposata* e *Il verde prato dell’amore* (su cui si veda il paragrafo 4.4). Per quanto riguarda l’attenzione dedicata alle riviste femminili da Lefebvre (in particolare in riferimento al secondo volume della *Critica della vita quotidiana*), Barthes (*Miti d’oggi*) e Morin (*Lo spirito del tempo*), si veda anche l’analisi di K. Ross, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., pp. 78-89.

3.5. Lavori in corso all'Università: *Brigitte et Brigitte* (1966) di Luc Moullet

Luc Moullet è considerato il solo regista comico appartenente alla Nouvelle Vague; critico ai «Cahiers du cinéma», gira tre cortometraggi in 35 mm prima di esordire, con qualche difficoltà, nel lungometraggio con *Brigitte et Brigitte*⁹⁷.

Il cineasta dichiara ironicamente che *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 piccoli paesi, Mariaud sulle Alpi e Mantet sui Pirenei, entrambi privi di strade e di elettricità, cui Moullet aveva dedicato il precedente 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 Godard⁹⁸. Da questi pochi cenni si intuisce come il film sia incentrato sulla storia di due giovani studentesse provenienti dalla provincia: Moullet ha sostenuto scherzosamente⁹⁹ di averlo tratto da *Les héritiers* (1964) di Pierre Bourdieu, saggio in cui il sociologo afferma 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, vestite in modo esattamente identico poiché rappresentano la «*française moyenne*». Le loro parabole sono tanto simili che le conducono a incontrarsi di nuovo: le due decidono dunque di affrontare insieme le difficoltà dell'immatricolazione all'università e della ricerca di un alloggio. Trovano una stanza da condividere, e stabiliscono 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 Pollet¹⁰⁰), che le portano in vacanza in campagna.

⁹⁷ *Un steak trop cuit* (1960), *Terres noires* (1961) e *Capito?* (1962). Moullet incontrò delle difficoltà per il finanziamento di *Brigitte et Brigitte*, che arrivava dopo una serie di insuccessi di registi della Nouvelle Vague: cfr. L. MOULLET, *Pour un cinéma primitif*, in J. MOURRE, G. PASQUIER, C. SCHOPP (a cura di), *L'atelier des cinéastes. De la Nouvelle Vague à nos jours*, Klincksieck, s.l. 2012, p. 164.

⁹⁸ Cfr. F. THOMAS, *Panorama d'une génération désaccordée*, cit. Sulla serie di Charlotte e Véronique, cfr. F. THOMAS, *Les courts métrages des Cahiers du cinéma*, cit.

⁹⁹ Durante una presentazione del film al Centre Pompidou, in occasione della retrospettiva organizzata nell'aprile-maggio 2009.

¹⁰⁰ La prima apparizione del personaggio si ha in *Pourvu qu'on ait l'ivresse* (1957), cor-

Al momento del primo esame, solo una delle due Brigitte supera la prova perché è riuscita a copiare da un testo; questo episodio, insieme a uno screezio amoroso, porta alla rottura del legame fra le due giovani.

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 su cui si chiudeva *Terres noires*: nel lungometraggio l'arco è coperto dalle impalcature (FIG. 15), e così lo si vedrà anche nella sequenza 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 macchina da presa 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 cliché; 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 (FIG. 16), che le attribuisce sulla sua agenda un voto più alto che a Notre-Dame, e che mostra 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 un gag alla *Playtime* sull'ambiguità delle nuove architetture in vetro: le due ragazze sbattono la testa sulle pareti trasparenti dell'edificio, e maturano 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 studio¹⁰¹, è l'elemento sonoro ad avere il sopravvento. Ricorre infatti ossessivamente l'assordante rumore dei lavori in corso, che disturba continuamente lezioni ed esami. Il lungometraggio di Moullet è emblematico proprio per questa insistenza sui disagi causati dai cantieri, evocati dall'elemento sonoro più che da quello visivo.

tommetraggio 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 Saint-Denis*, episodio di *Paris vu par...* (1965); *L'amour c'est gai, l'amour c'est triste* (1971); *L'acrobate* (1976).

¹⁰¹ Nonostante questo, il film era decisamente a basso budget: il regista, durante la ricordata presentazione al Centre Pompidou, ha raccontato di aver portato il proprio letto all'interno nello studio per arredare la camera delle due Brigitte.

Moulet descrive con ironia le difficoltà e i piaceri della vita studentesca, ricostruendo i luoghi frequentati, dal cinema alla mensa (sempre ricostruiti in studio), raccontando i gusti culturali dei giovani universitari (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 sature¹⁰²; 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 e in provincia: a questo tema era dedicato il citato documentario rohmeriano *Une étudiante aujourd'hui*, e per questo motivo la Brigitte di Mantet esalta l'edificazione in *banlieue* della Facoltà di Nanterre. Anche le strutture universitarie del centro storico frequentate dalle due ragazze subiscono lavori e modifiche, aspetto restituito attraverso il ricordato utilizzo del rumore, che crea un controcanto ironico assai concreto ai sogni dell'idealista Brigitte.

Se Moulet sembra insomma considerare le ragioni pratiche che portarono a intraprendere i lavori urbanistici, non risparmia il proprio sarcasmo sui disagi che questi inevitabilmente sono destinati a causare.

¹⁰² Per una panoramica sulla situazione si legga ad esempio M. BERNARD, *La France de mai 1958 à mai 1981. La grande mutation*, Librairie générale française, Paris 2003, p. 107 e sgg.

4. La periferia e i *grands ensembles*

Se il cinema francese degli ultimi decenni presta grande attenzione alle dinamiche sociali nelle periferie parigine, tanto che si è arrivati a parlare negli anni ottanta della nascita di un vero e proprio filone (il *film de cité*)¹, l'origine di tale interesse risale al momento cruciale che vede uno spostamento di massa della popolazione verso la *banlieue* e, in particolare, verso gli alloggi nei *grands ensembles*.

Senza considerare la pur rilevante parentesi dei film delle avanguardie, che spesso negli anni venti si inoltravano nelle zone povere situate dove un tempo si trovavano le fortificazioni di Thiers², nel cinema francese la periferia³ aveva sovente costituito un'ambientazione suggestiva per

¹ Si veda A. FOURCAUT, *Banlieue*, cit., pp. 132-133. Sugli sviluppi più recenti, anche in relazione a un maggiore protagonismo delle figure femminili, si vedano G. VINCEDEAU, *The Parisian Banlieue on Screen*, cit., e P. COSMA, F. POLATO, *Paris 'bande à part': sguardi cartografici e tessuti cinematografici nel cinema di banlieue (e dintorni)*, «From the European South», 2021, 8, pp. 63-88.

² 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. A. FOURCAUT, *Aux origines du film de banlieue: les banlieusards au cinéma (1930-1980)*, «Sociétés&Représentations», dicembre 1999, 8, pp. 115-119.

³ Il concetto di periferia è ovviamente relativo a quello che si considera quale centro: i *faubourgs*, ad esempio, alla fine degli anni cinquanta rientrano all'interno del nuovo confine simbolico di Parigi stabilitosi con la costruzione del Boulevard Périphérique. Per una descrizione accurata dello sviluppo della città per cerchi concentrici, cfr. É. HAZAN,

gli intrighi del cosiddetto *noir du faubourg* (genere la cui fine è marcata da *Quartiere dei Lillà, Porte des Lilas* di René Clair, nel 1957)⁴, oppure – ereditando un'iconografia pittorica e letteraria⁵ – lo sfondo delle scampagnate domenicali sulle rive della Senna o della Marna, immortalate da *Nogent, Eldorado du dimanche* (Marcel Carné, 1929) o *La bella brigata (La belle équipe)*, Julien Duvivier, 1936). Un retaggio di tale iconografia sopravvive negli anni cinquanta (si pensi a *Casco d'oro*) sino a raggiungere la fine del decennio, perpetuato soprattutto da pellicole di registi della vecchia generazione (*Guinguette* di Jean Delannoy o *L'Increvable* di Jean Boyer, entrambi del 1958)⁶ ma, anche, dal primo cortometraggio – risalente al 1957 – di Jean-Daniel Pollet, *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, in cui la caratterizzazione vitale e gioiosa associata alle balere si vena di noia. In forme diverse, nei primi anni sessanta constateranno l'esaurimento di tale immaginario *L'amour existe* di Pialat e *Il verde prato dell'amore* di Varda.

In linea generale, lo si è detto, le pellicole della Nouvelle Vague tendono a privilegiare quale teatro delle proprie *flâneries* il centro parigino, fortemente connotato in opposizione a una periferia che, quando fugacemente appare, assume una caratterizzazione negativa.

Negli stessi anni, tuttavia, alcuni film di registi della vecchia ma anche della nuova generazione testimoniano l'emergere di uno sguardo diverso sulla *banlieue*, interessata dai piani di rinnovamento urbanistico. Le macchine da presa iniziano a rivolgersi verso le *cités*, dove si rintraccia la nascita di nuovi stili di vita o l'origine di fenomeni di criminalità giovanile. Questa attenzione è certamente motivata anche dal notevole interesse mediatico che investe i *grands ensembles*. Se la periferia non apparteneva al visibile cinematografico in Francia negli anni trenta-cinquanta al di fuori di determinate forme consolidate, ci troviamo qui di fronte alla creazione di nuovi cliché, in parte eredi dei precedenti (la *banlieue* criminale, dal *noir du faubourg* alla delinquenza giovanile nei nuovi complessi), tinti però di una più precisa volontà di connotazione sociologica, in linea con il clima culturale dell'epoca.

L'invention de Paris, cit.

⁴ A. FOURCAUT, *Banlieue*, cit.

⁵ Sull'iconografia pittorica delle scampagnate domenicali in *banlieue*, cfr. J. CSERGO, *Parties de campagne. Loisirs périurbains et représentations de la banlieue parisienne, fin XVIII°-XIX° siècles*, in J.L. ROBERT, M. TSIKOUNAS (a cura di), *Imaginaires parisiens*, cit., pp. 15-50. Quanto a quella letteraria, si pensi a Guy de Maupassant o Émile Zola: cfr. A. FOURCAUT, *Aux origines du film de banlieue*, cit., p. 120-122.

⁶ Cfr. M. BESSY, R. CHIRAT, A. BERNARD, *Histoire du Cinéma Français. Encyclopédie des films 1956-1960*, Pygmalion/Gérard Watelet, Paris 1996, schede n.255 e 259.

In qualche caso, le *banlieues* entrano a far parte di un continuum indifferenziato: il centro non appare più distinguibile dalle periferie, e si produce un'anonima immagine urbana (*Une simple histoire*). Più frequente è però la permanenza della dicotomia tradizionale che vede la *banlieue* dipinta quale luogo altro rispetto al centro urbano, tanto che nascerà un vero e proprio filone di film caratterizzati dall'ambientazione periferica. La novità si manifesta nel discorso cinematografico sulla *banlieue* come luogo di vita quotidiana, e non più solo all'interno di quell'"estetica della miseria" che caratterizzava il celebre documentario *Aubervilliers* (1945) di Eli Lotar o il successivo *Les enfants des courants d'air*. Il punto di osservazione, nel momento in cui gran parte della popolazione della regione parigina vive in periferia, tende a farsi talvolta più ravvicinato. Il protagonista di *La belle vie* vivrà sulla propria pelle il trasferimento in un *grand ensemble* di *banlieue*, mentre il «documentario soggettivo» – se così possiamo definirlo, sfruttando un termine coniato da Agnès Varda per i propri lavori – *L'amour existe* rappresenta un'esplorazione personale nei luoghi d'origine del regista Maurice Pialat.

Con il passare degli anni, la *banlieue* viene sempre più spesso configurata come luogo di elaborazione di tensioni sociali. Non mancano però le eccezioni: si pensi a una pellicola molto posteriore rispetto al periodo che stiamo trattando, realizzata da uno dei principali cineasti della Nouvelle Vague, quale *L'amico della mia amica* di Rohmer, ambientato nella *ville nouvelle* di Cergy-Pontoise. Se *Le notti della luna piena* gioca su una forte polarizzazione tra centro e periferia, in *L'amico della mia amica* la città di Cergy-Pontoise viene utilizzata dal regista allo stesso modo dei quartieri parigini nei primi anni sessanta, assumendo una dimensione familiare e diventando il teatro dei consueti giochi amorosi. Un modo, insomma, di inglobare i luoghi di recente costruzione nel mondo poetico dell'autore, assimilandoli al centro storico parigino o alle cittadine di provincia (ad esempio, la Clermont-Ferrand di *La mia notte con Maud, Ma nuit chez Maud*, 1969) in cui erano ambientate le pellicole precedenti.

Restringiamo comunque il nostro campo di interesse dalle forme con cui appaiono le periferie allo specifico motivo dei *grands ensembles*, in quanto una delle manifestazioni più appariscenti dei rinnovamenti urbanistici che investono la regione parigina a partire dagli anni cinquanta.

La trattatistica urbanistica e sociologica, gli articoli e le inchieste sulla carta stampata, i programmi televisivi (dai notiziari ai documentari ai dibattiti), i film istituzionali di propaganda, il cinema di finzione (e non), la letteratura istituiscono una rete di discorsi in generale sulla città e, nello

specifico, sui *grands ensembles*, che veicola la diffusione intertestuale e intermediale di numerosi temi, motivi, stereotipi⁷. Come ricorda opportunamente Matthew Taunton nel suo studio delle narrazioni urbane letterarie e cinematografiche dedicate al *mass housing*, queste ultime, ritraendo esperienze soggettive, partecipano a tutti gli effetti al discorso critico su cos'è la casa, e su cosa dovrebbe essere⁸. Gli spunti offerti dalle opere di finzione vengono spesso, del resto, rielaborati dalla saggistica⁹.

Riguardo alle rappresentazioni filmiche dei *grands ensembles* è opportuno ricordare che, seppure questi compaiano già dal '48 nei film ministeriali, il cinema di finzione se ne interessa solo alla fine degli anni cinquanta e, subito, mostrando segni di inquietudine¹⁰. E ciò attingendo anche alle posizioni dello stesso potere politico, che vede il ministro della Costruzione Pierre Sudreau in persona esprimere pubblicamente dubbi sui *grands ensembles* già a partire dal '59, mentre articoli e inchieste sulla *sarcellite* diventano frequenti intorno al '63¹¹. Non si dimentichi che intorno alla metà degli anni sessanta si registrerà una generale inversione di tendenza, con una riduzione dell'intervento pubblico nei lavori urbanistici proporzionale a un aumento di quello privato, il che ha influito su un mutato atteggiamento da parte della televisione, che si fa a quel punto sempre più critica nei confronti dei cambiamenti nella regione parigina¹².

L'abitare nei *grands ensembles* diventa in questi anni, come sottolinea Taunton a proposito del romanzo *I bambini del secolo* di Christiane Rochefort, l'«elemento definitorio di una generazione»¹³; secondo teorici quali Henri Lefebvre, che ai *grands ensembles* dedicherà pagine duramente critiche in *Il diritto alla città* e nel successivo *La produzione dello spazio*, la vita quotidiana di un abitante di H.L.M. definisce più in generale la «pratica spaziale moderna»¹⁴. Si trasferiscono in queste strutture non solo le giovani coppie alla ricerca del primo alloggio, ma anche coloro che vengono allontanati dalle aree del centro storico oggetto di rinnovamenti,

⁷ Questa pluralità di fonti è studiata ad esempio, in relazione ai *grands ensembles*, nel corposo volume di C. CANTEUX, *Filmer les grands ensembles*, cit.

⁸ M. TAUNTON, *Fictions of the City*, cit., p. 184.

⁹ Un esempio fra altri è quello di R. KÄES, *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).

¹⁰ C. CANTEUX *Filmer les grands ensembles*, cit., p. 125.

¹¹ *Ibid.*, p. 197.

¹² H. JANNIÈRE, *Television and the Renewal of Paris*, cit.

¹³ M. TAUNTON, *Fictions of the City*, cit., p. 108.

¹⁴ H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, cit., p. 59.

o dalle “vecchie” periferie. Chi viveva in queste ultime si trova a far fronte a modelli abitativi che differiscono dai precedenti non solo dal punto di vista prettamente architettonico, ma anche sul piano relazionale: tale contrapposizione è raccontata in modi diversi dal cinema tradizionale o da un autore quale Jacques Tati, che in *Mio zio* oppone la vecchia *banlieue* dall’aspetto umano alla periferia di recente edificazione (in questo caso non quella degli H.L.M., ma dei *pavillons* ultramoderni)¹⁵.

Il nuovo senso dell’abitare si concentra sugli interni domestici, dotati di maggiori *comfort*, in quel generale movimento di «privatizzazione» di cui si è parlato¹⁶. La giustapposizione di un numero elevatissimo di alloggi in edifici di enormi dimensioni viene accusata di generare da un lato la trasformazione delle tradizionali relazioni di vicinato, dall’altro una promiscuità percepita sovente con fastidio. Di frequente si allude al problema del rumore proveniente da appartamenti contigui, rilevato da numerose inchieste e saggi dell’epoca¹⁷: un topos ricorrente nei romanzi (*I bambini del secolo*), nei film di finzione (*Les moutons de Panurge*, tra molti altri), nei documentari cinematografici e televisivi¹⁸. Come sottolinea Taunton, se il confronto con gli estranei è un caratteristico tema urbano (si pensi a Simmel), la fascinazione nei confronti della celebre passante baudeleriana lascia il posto alla descrizione di vicini che sembrano «automi: prevedibili, affidabili e noiosi» (il riferimento è a *I bambini del secolo*)¹⁹.

Particolare preoccupazione desta il supposto stile di vita nelle città-dormitorio, ritenuto monotono e privo di attrattive, in particolare per coloro che durante il giorno non avevano occasione di allontanarsene: i giovani, su cui torneremo tra pochissimo, e le donne impegnate nel lavoro domestico²⁰. La socialità appare inoltre incanalata verso luoghi appo-

¹⁵ 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. A. FOURCAUT, *Aux origines du film de banlieue*, cit., p. 124.

¹⁶ Cfr. i paragrafi 2.2 e 2.3.3.

¹⁷ Si veda l’inchiesta di Paul Clerc, secondo la quale il rumore risulta uno dei maggiori inconvenienti della vita nei *grands ensembles* (P. CLERC, *Grands ensembles banlieues nouvelles*, cit. p. 205). Oppure, l’insistenza sulla necessità dell’insonorizzazione in R. KÄES, *Vivre dans les grands ensembles*, cit., in particolare pp. 70-71, e in P.H. CHOMBART DE LAUWE, *Des hommes et des villes*, cit.

¹⁸ Su cui cfr. C. CANTEUX, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit.

¹⁹ M. TAUNTON, *Fictions of the City*, cit., p. 109.

²⁰ L’interesse verso la condizione femminile nei *grands ensembles* è testimoniato da saggi sociologici (cfr. la conclusione di R.KÄES, *Vivre dans les grands ensembles*, cit., pp. 306-307), documentari cinematografici e televisivi (cfr. C.CANTEUX, *Filmer les grands ensembles*, cit., in particolare pp. 84-85), oltre che dai film di finzione (in aggiunta ai titoli analizzati

sitamente progettati dagli architetti-urbanisti più illuminati, che vi predispongono «centri sociali» o «centri culturali»²¹. Bersaglio polemico dei detrattori dei *grands ensembles* è la nascita di un mondo incentrato sulle sole abitazioni (l'*habitat* e non l'*abitare*, nelle parole di Lefebvre), come ben illustra, ancora, un passo di *I bambini del secolo*:

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?²²

Si tratta di un mondo in cui gli spazi verdi, fondamentali nell'ottica di Le Corbusier, se presenti appaiono creati a tavolino, al pari degli spazi deputati alla socialità, in 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 raccogliersi in modo spontaneo²³. La maggiore angoscia prodotta da questi nonluoghi (definiti come tali dallo stesso Augé), palesata persino dai film istituzionali di propaganda, è quella della loro supposta mancanza di un'identità, causata dall'assenza di storia²⁴.

Le inchieste giornalistiche, i documentari cinematografici e televisivi, o ancora i romanzi, guardano talvolta ai *grands ensembles* quali città del futuro e simboli di progresso, destinati a risolvere il problema della *crise du logement*²⁵. La *banlieue* dei *grands ensembles* in Francia

in questo capitolo, ricordiamo quale esempio emblematico la protagonista del citato *Les moutons de Panurge*.

²¹ Pierre-Henry Chombart de Lauwe, intervistato all'interno del documentario televisivo *Bâtir pour les hommes* (Jean Lallier, 1963), individua quale funzione dei «centri sociali» quella di fornire assistenza sanitaria e per la previdenza sociale; li distingue così dai «centri culturali», pensati per organizzare riunioni e gestire l'animazione culturale per giovani e adulti.

²² C. ROCHEFORT, *I bambini del secolo*, cit., pp. 153-154 (il termine «*quadrillé*» è stato indicato a partire dall'edizione originale, pp.106-107).

²³ Cfr. R. KÄES, *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 P.H. CHOMBART DE LAUWE, *Des hommes et des villes*, Payot, Paris 1965.

²⁴ Cfr. C. CANTEUX, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p. 353.

²⁵ Si veda in proposito ancora C. CANTEUX, *Filmer les grands ensembles*, cit., in particolare il capitolo 4.

attraverso il suo design modernista, offre una fantasia borghese dell'urbanità [...]. In Francia, dove la sofisticatezza della cultura urbana borghese è idealizzata, il simbolismo della *banlieue* smercia le allusioni all'eccitazione della metropoli e la suggestione, nella sua architettura futuristica, di essere il vero centro della modernità. La *banlieue* ha la pretesa di offrire tutto il brivido della città a un prezzo ribassato²⁶.

Si pensi allo spettacolo del nuovo complesso di Sarcelles, che provoca sentimenti contrastanti nella piccola Jo in *I bambini del secolo*²⁷. Il cinema di finzione sembra dal canto suo assumere un atteggiamento tendenzialmente critico. Le mitologie del progresso vengono scherzosamente liquidate, ad esempio, nell'incipit di *Les moutons de Panurge* che ridicolizza la tendenza, frequente nei discorsi istituzionali, a inscrivere i nuovi edifici nella storia dell'evoluzione della grande architettura.

Il cinema più tradizionale, lontano dalle innovazioni della Nouvelle Vague, registra la diffidenza verso i *grands ensembles* eleggendo la "vecchia" *banlieue* a rifugio della convivialità²⁸. Nel già ricordato *Mio figlio*, ad esempio, il personaggio di Jean Gabin è quello di un operaio che lavora nel cantiere del *grand ensemble* di Sarcelles, la "nuova" *banlieue* che si contrappone alla vivace rue des Prairies del titolo (XX° arrondissement) dove abita con la propria famiglia. Viene dipinto come un individuo di solidi valori costretto ad affrontare l'avvento di un mondo nuovo, di cui fanno parte i suoi stessi figli. Il lungometraggio fu esplicitamente presentato all'epoca come il "regolamento di conti" di Gabin nei confronti della Nouvelle Vague, e riscosse notevoli incassi al botteghino²⁹. L'attore incarnava spesso in questi anni il tipo dell'uomo di vecchia generazione, confrontato al contempo alle novità sociali e a quelle urbanistiche³⁰. Si può menzionare, fra altre, la sua interpretazione nel citato *Le chat-L'implacabile uomo di Saint Germain*, che associa l'ultima fase della vita dell'anzia-

²⁶ M. TAUNTON, *Fictions of the City*, cit., p. 108.

²⁷ C. ROCHEFORT, *I bambini del secolo*, cit., pp. 136-141.

²⁸ Si veda A. FOURCAUT, *Banlieue*, cit., p. 129. L'autrice cita anche altre pellicole oltre a quelle che si ricorderanno 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 *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., pp. 50-53) per la descrizione dell'irruzione della modernità, simboleggiata significativamente da un'automobile americana, nel quartiere popolare di La Plaine-Saint Denis.

²⁹ Lo ricorda attraverso una citazione di Truffaut A. DE BAECQUE, *La Nouvelle Vague*, cit., p.98.

³⁰ Si vedano P. GLÂTRE, O. MILLOT, *Caméra plein champ. La banlieue au cinéma le cinéma en banlieue*, Creaphis, Paris 2003, pp. 26-29, e C.CANTEUX, *Filmer les grands ensembles*, cit., pp. 185-192.

na coppia di protagonisti, e il deterioramento del loro rapporto, alla morte della “vecchia” Parigi (la distruzione di Courbevoie, su cui sta nascendo la Défense)³¹. 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 personaggio principale, dopo una lunga detenzione, torna 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.

È stato sottolineato come nei titoli di testa di questo film vi sia un tentativo da parte della macchina da presa, attraverso panoramiche verticali e soprattutto una serie di inquadrature in *plongée e contre-plongée*, di valutare l’altezza dei *grands ensembles*, per prenderne in qualche modo le misure, iniziare a scrutarne i contorni³². La differenza di scala³³ rappresenterà una sfida tecnico-formale tanto per i film più tradizionali, quanto per quelli che ricercano una maggiore originalità di linguaggio: e ciò risulterà evidente in quelle sequenze che cercano di prendere le dimensioni dei nuovi edifici, adottando (*La millième fenêtre*) o meno (*Due o tre cose che so di lei*) il punto di vista di uno specifico personaggio. La sensazione spesso veicolata da tali segmenti filmici è quella di una vertigine, che può forse evocare la categoria del sublime di Edmund Burke, messa in relazione al gigantismo e alla monotonia della città industriale³⁴.

Anche il filone di pellicole dedicate al tema della delinquenza giovanile, fiorente all’inizio degli anni sessanta³⁵, sceglie spesso come sfondo i *grands ensembles*. Questi erano considerati all’epoca un ambiente propizio al suo sviluppo, a causa dell’assieppamento di un gran numero di giovani, sottratti al controllo dei genitori che durante il giorno si recavano in centro per lavoro, insofferenti all’ambiente domestico per via degli alloggi sovente sovrappopolati, e al contempo privi delle distrazioni

³¹ Pierre Granier-Deferre era già stato regista di *Un uomo e due donne*, pellicola di cui si è evidenziata l’ostilità nei confronti della “nuova” Parigi (cfr. 2.3.1). Il cineasta apparteneva alla generazione della Nouvelle Vague, ma dopo il suo film d’esordio (*Les aventures de Salavin*, cfr. 1.2) si era dedicato a un cinema dalle forme più tradizionali, il che motiva la scelta di accostarlo qui a Verneuil o a De La Patellyère.

³² C. CANTEUX, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p. 347.

³³ Su cui si veda anche C. CANTEUX, *Filmer les grands ensembles*, cit., pp. 61-66.

³⁴ E. WILSON, *The Sphinx in the City*, cit., pp. 23-24.

³⁵ La fortuna di tale filone va rintracciata da un lato nell’interesse mediatico per il tema della *jeunesse*, dall’altro nell’influenza dei modelli americani alla James Dean: cfr. A. DE BAECQUE, *La Nouvelle Vague*, cit., p. 37.

e dei divertimenti offerti dal centro cittadino³⁶. A tale filone cinematografico aderirono registi di generazioni diverse, dai grandi del passato quali Marcel Carné a 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 1962³⁷, accompagnato tuttavia da un giudizio molto duro. Il film inizialmente mostra gli svaghi di alcuni giovani di periferia, con riprese di carattere quasi documentario in esterni reali, mentre nella seconda metà assume un andamento maggiormente narrativo, focalizzandosi su alcuni personaggi e concentrandosi su un omicidio casualmente provocato da uno di loro. Lo sviluppo conduce sempre più verso uno svolgimento a tesi, emblemizzato dal movimento di macchina finale, che parte didascalicamente dall'immagine di una chiesa per poi unire la vista di un *grand ensemble* a quella dell'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. La violenza che esplose in mezzo ai prati deserti della *banlieue* ricorda molto da vicino una sequenza di *L'amour existe*, a testimoniare il riproporsi del cliché.

Un'altra nota pellicola di questo filone è *Les coeurs verts* (1966), esordio nel lungometraggio di Édouard Luntz, che aveva già ricevuto nel 1960 il premio Jean Vigo per *Les enfants des courants d'air*, il suo cortometraggio dedicato alle *bidonvilles*. *Les coeurs verts* 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. È significativo 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, i due si trovano per la prima volta nel centro storico di giorno, e approfittano di quanto la dimensione urbana "tradizionale", a differenza delle *cités* di *banlieue*, è in grado di offrire³⁸: dal fascino delle zone monumentali ai mercati, dagli spettaco-

³⁶ Bisogna infatti ricordare che, in alcuni casi, anche gli alloggi dei *grands ensembles* presentavano problemi di sovrappopolamento: cfr. P.H. CHOMBART DE LAUWE, *Des hommes et des villes*, cit., pp. 138-140. Sulle difficoltà dei giovani nei *grands ensembles* si vedano *Ibid.*, pp. 140-141, e R. KÄES, *Vivre dans les grands ensembles*, cit., pp. 113-121.

³⁷ «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, p. 60.

³⁸ Il topos narrativo del viaggio nel centro storico di Parigi quale luogo quasi ignoto ai giovani di *banlieue* verrà riproposto in numerosi film successivi, basti pensare al celebre *L'odio* (*La Haine*, 1995) di Mathieu Kassovitz. In quest'ultima pellicola, tuttavia, l'incur-

li degli artisti di strada ai manifesti e alle vetrine dei negozi. L'ultimo "spettacolo" parigino è quello di un grattacielo in costruzione: dopo la sua apparizione, ha inizio il percorso in autobus che, passando di fronte allo C.N.I.T.³⁹ (cui vengono dedicate ben due inquadrature) riporta i due a Nanterre. La *cit * è soggetta alla legge implacabile delle bande di periferia, e destinata a spezzare con l'arresto finale quel legame nato a Parigi. 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 commettere furti, di giorno e non di notte: a sottolineare chiaramente la segregazione spaziale cui si ritenevano condannati gli abitanti dei *grands ensembles*.

È curioso ricordare, includendo i cineasti della precedente generazione che si cimentarono con queste tematiche, una pellicola di Marcel Carn , *Giovent  nuda* (in originale *Terrain vague*), e fare qualche rapida considerazione sul trattamento che riserva alla descrizione della vita nei *grands ensembles*. Dopo *Peccatori in blue jeans* (*Les Tricheurs*, 1958), enorme successo di pubblico che raccontava la giovent  esistenzialista di Saint-Germain-des-Prés (all'epoca del film, in realt , gi  "sorpasata"⁴⁰), Carn  torna a interessarsi alla *jeunesse*. Come nell'opera precedente, tuttavia, il regista affronta l'argomento secondo modalit  stilistiche e narrative proprie del «realismo poetico» degli anni trenta, non esimendosi dall'inserire motivi tipicamente pr vertiani 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 votarli inevitabilmente all'auto-distruzione, il medesimo determinismo contrassegna *Giovent  nuda*, in cui il peccato originale dei personaggi   rappresentato dalla loro nascita in un *grand ensemble* di periferia.

Al di l  di alcune inquadrature in esterni sugli H.L.M. di Alfortville, Carn  utilizza *décors* realizzati in studio, come gi  i caff  di Saint-Germain ricostruiti per *Peccatori in blue jeans*: in *Giovent  nuda* si respira peraltro in modo ancor pi  evidente un'atmosfera quasi irrealista. 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 per il gruppo si trasforma – grazie al

sione non sortisce alcun effetto salvifico accentuando, al contrario, nei protagonisti la sensazione di non appartenenza.

³⁹ Il gi  citato edificio del Centre National des Industries et des Techniques alla Défense.

⁴⁰ Per una riflessione sulle ragioni per cui *Peccatori in blue-jeans* risultasse in generale un film "superato", a confronto con una pellicola – per certi versi simile – della nuova generazione quale *I cugini*, si legga l'analisi comparata proposta in J.L. ALEXANDRE, *Les cousins des tricheurs*, cit.

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 baracche sopravvissute alle demolizioni, si trasformano quasi in un paesaggio di ruderi, in una quinta teatrale perfetta per una storia romantica di amore e morte che tramuta le bande di teppisti – 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. Si pensi 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 verso le strade del centro storico, ormai vissuto come luogo altro da cui riportare un *souvenir*, rappresenta soprattutto un segno allusivo alle future difficoltà che il gruppo dovrà affrontare. La potenziale “autenticità” del soggetto, nonché dei paesaggi urbani rappresentati, sfuma in un film caratterizzato da un racconto sapientemente congegnato e da un'estetica decisamente lontana dalle innovazioni della Nouvelle Vague.

Descrivendo l'incipit, risulta evidente l'emersione nel film di Carné di alcuni stereotipi diffusi sui *grands ensembles*.

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 fardello tragico sulle spalle dei protagonisti. La prima sequenza in tribunale, nella quale viene sentenziata la condanna di Marcel (Constantin Andrieu) al carcere minorile, è infatti immediatamente seguita dal ritorno della madre nel *grand ensemble* dove, incontrato un vicino, afferma che Marcel disporrà finalmente di ciò che non aveva in casa propria: giochi, un parco, aria pura⁴¹. I titoli di testa scorrono sulla faticosa e lenta ascesa della donna attraverso sei piani dell'immobile, mentre da ogni porta escono rumori diversi, destinati a disturbare la quiete degli abitanti (una classica critica, lo si è detto, rivolta ai *grands ensembles*). Passiamo poi all'esterno, e dalla finestra dell'alloggio parte un carrello obliquo che scende di due piani lungo la facciata dell'edificio, a sottolinearne al contempo l'altezza e l'ampiezza: giungiamo così alla

⁴¹ Non è un caso che la fuga finale dei protagonisti sia diretta verso la campagna nei pressi di Tours che, assicura Lucky (Maurice Caffarelli), «non è come qui». In realtà i *grands ensembles* erano talvolta circondati da spazi verdi: si veda su questo aspetto il paragrafo dedicato a *L'amour existe*.

finestra dell'appartamento in cui vive Babar, all'interno del 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 introdurre nell'abitazione di Babar.

La comparsa del motivo della finestra all'inizio di *Gioventù nuda* ricorda come in numerose pellicole⁴² dell'epoca questo rivesta il ruolo di immagine-simbolo che condensa il discorso critico sulle nuove abitazioni, tanto da ispirare il titolo del film "politico" di Menegoz *La millième fenêtre*. La finestra può assumere infatti una pluralità di connotazioni. In primo luogo, le caratteristiche «mille finestre» sulle facciate dei *grands ensembles*, nella loro ripetitività, si fanno immagine della monotonia e del gigantismo delle nuove architetture, nonché della loro densità abitativa. Non è un caso che i registi critici nei confronti delle recenti edificazioni prediligano inquadrature delle facciate piuttosto che gli interni degli alloggi: se dobbiamo credere alle inchieste, questi costituivano agli occhi degli e delle abitanti il vero pregio dei *grands ensembles* per via della maggiore ampiezza e del maggior numero di stanze, in molti casi, rispetto alle sistemazioni precedenti, e soprattutto dei maggiori *comfort* come il bagno interno e il riscaldamento centralizzato. Si lamentavano invece la distanza dal centro, la propagazione dei rumori e il contatto con diverse culture e stili di vita⁴³.

Si noterà del resto come quand'anche personaggi di finzione o reali inquilini e inquiline dei *grands ensembles* (nel caso del *cinéma-vérité*) esprimano nei film soddisfazione per la propria sistemazione, la loro voce venga sistematicamente esautorata nei modi più svariati. Svalutando, ad esempio, 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 giustificarne l'appagamento (*Le joli mai*)⁴⁴. In questo senso,

⁴² Ma anche romanzi: si pensi 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 C. CANTEUX, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p. 352.

⁴³ Le informazioni provengono da una nota inchiesta del 1965: P. CLERC, *Grands ensembles banlieues nouvelles*, cit. A una domanda su quali fossero i vantaggi del vivere in un *grand ensemble*, le risposte più frequenti (ciascuna con il 23% di preferenze) indicarono da un lato l'interno dell'alloggio, dall'altro il sito in cui era collocato l'edificio (p. 96).

⁴⁴ La tendenza a giustificare le opinioni favorevoli espresse dagli e dalle abitanti dei

Esquenazi legge una sorta di indifferenza delle «voci autorizzate», incluse quelle del cinema della *jeunesse*, nei confronti delle presunte esigenze dei giovani delle classi medie⁴⁵.

Tornando al motivo della finestra, è noto come esso divenga spesso, nelle espressioni artistiche, un emblema della relazione che si instaura tra soggetto e mondo⁴⁶. Nel caso dei *grands ensembles*, la ripetitività di tale motivo architettonico evoca la massificazione e la spersonalizzazione, che caratterizza le abitazioni quanto i supposti stili di vita basati sul consumo. La forma geometrica e le piccole dimensioni suggeriscono inoltre una sensazione di imprigionamento, che porta sovente a parlare di «universo concentrazionario». Teatro di osservazione dal quale i personaggi di *La finestra d'angolo del cugino* di E.T.A. Hoffmann o *L'uomo della folla* di Edgar Allan Poe, i noti antenati del *flâneur*, guardavano verso l'esterno⁴⁷, diventa nei film di questi anni emblema di un'esistenza monotona che innesca dinamiche voyeuristiche (*La millième fenêtre*). Gli abitanti dei nuovi complessi vengono presentati quali vittime di una segregazione sociale nei loro appartamenti-cellule e, su scala più ampia, nelle *banlieues* di Parigi. Come alla descrizione del centro viene associato il continuo movimento dei personaggi, connotato quale segno di libertà e forma di espressione individuale, così alle periferie dei *grands ensembles* si associa invece un'idea di staticità forzata.

Per seguire questo spostamento dal centro alla periferia, dipinto come un passaggio dalla libertà di movimento alla chiusura dell'interno domestico, riflettiamo innanzitutto su un film emblematico: *La belle vie* di Robert Enrico.

grands ensembles sui loro alloggi motivandole con le drammatiche carenze (di spazio, igieniche) 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 e alle abitanti, afferma perentoriamente che vivono nei *grands ensembles* da troppo poco tempo per poter portare dei «giudizi profondi», considerando anche le situazioni difficili in cui si trovavano precedentemente. Per un'analisi dettagliata di *Le joli mai*, che si soffermerà anche sulla presenza dei *grands ensembles*, si rimanda al prossimo capitolo.

⁴⁵ J.P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, cit., pp. 209-211.

⁴⁶ Sulla significatività e sulle valenze del motivo della finestra nel cinema si veda A. COSTA, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Einaudi, Torino 2014, pp. 177-199.

⁴⁷ Sono note le differenze fra queste due figure, anche rispetto a quello che sarà poi il *flâneur*: la prima, costretta all'immobilità, che osserva dalla finestra della propria abitazione, assumendo un punto di vista rialzato; la seconda, seduta al caffè, che guarda la folla dal vetro per poi immergersi. Si veda W. BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, cit., pp. 104-109.

4.1. Dal Quartiere Latino al *grand ensemble* : *La belle vie* (1964) di Robert Enrico

A proposito del primo “vero” lungometraggio di Robert Enrico⁴⁸, René Prédal – critico, come altri, nei riguardi delle sue successive pellicole più commerciali– sostiene che «*La Belle Vie* è, sociologicamente parlando, uno dei film più giusti e coraggiosi dell’inizio degli anni sessanta»⁴⁹. Lo stesso Enrico afferma in un’intervista del 1964:

Sono stato molto contento di vedere il film di Marker, *Le Joli Mai*, e sono stato colpito di vedere che queste persone, catturate per la strada, gli innamorati, il commerciante appartenevano allo stesso universo di Frédéric [il protagonista di *La belle vie*]. Gli interpreti di Marker mi provano che il mio personaggio è vero⁵⁰.

In *La belle vie* emergono richiami alla grande Storia del presente e del passato che la Nouvelle Vague, almeno nella vulgata, è stata spesso accusata di rimuovere: da un lato il conflitto mondiale e in particolare l’Olocausto⁵¹, richiamato dalla proiezione di un documentario su Auschwitz cui i protagonisti assistono al cinema; dall’altro, soprattutto, la guerra in Algeria, affrontata attraverso i suoi riflessi sulla vita quotidiana di un reduce. Il protagonista Frédéric (Frédéric de Pasquale) non deve fare i conti con i traumi subiti (come accade in *Muriel* di Alain Resnais), né si dedica alla militanza politica (come quella, venata di ambiguità, del *Petit soldat* di Godard, 1960)⁵²: le conseguenze del conflitto si riverberano in

⁴⁸ Il precedente lungometraggio *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 Ambrose Bierce, di cui il più famoso (*La rivière du hibou*) era stato realizzato in precedenza e distribuito autonomamente, vincendo la Palma d’Oro a Cannes nel 1962. Cfr. C. BERTHÉ-GAFFIERO, *Chickamauga: une fable pleine de bruit e t de fureur*, in A. FIANT, R. HAMERY (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2)*, cit., pp.61-71. Il nome di Enrico compare nella lista di esordienti in «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, 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»: G. LANGLOIS, *La Nouvelle Vague en 100 films (1958-1968)*, cit.

⁴⁹ R. PRÉDAL, *50 ans de cinéma français*, cit., p. 266.

⁵⁰ H. ARNAULT, C. COBAST, *Entretien avec Robert Enrico*, «Image et son», 1964, 174, p. 77.

⁵¹ Il passato della seconda guerra mondiale è comunque ampiamente presente, com’è noto, nelle pellicole di Resnais, ma anche in altre opere quali *La dénonciation* di Doinel-Valcroze o *Una donna sposata* di Godard.

⁵² Altri due film di registi gravitanti intorno alla Nouvelle Vague che affrontarono direttamente il tema del terrorismo dell’OAS (Organisation de l’armée secrète) furono il già citato *La dénonciation*, e *Le combat dans l’île* di Alain Cavalier. Partono inoltre per la guerra in Algeria i personaggi di diversi film della Nouvelle Vague, come *Desideri nel sole*,

modo sotterraneo ma pervasivo su numerosi aspetti del suo quotidiano, dal lungo periodo di disoccupazione che lo attende al ritorno in Francia, sino ai disagi causati ogni giorno dai controlli di polizia o dalle stesse manifestazioni in favore della pace. Il film venne distribuito in una versione censurata; già in fase di produzione aveva riscontrato difficoltà, scontrandosi con il rifiuto delle autorizzazioni a girare in alcune delle location prescelte quali l'Arc de Triomphe⁵³.

L'idea che la collettività e la storia fossero due grandi "escluse" dal cinema della Nouvelle Vague risale già a una famosa inchiesta del 1961, realizzata sotto l'egida di Edgar Morin⁵⁴. Tale posizione è stata messa in discussione da studi successivi, che interpretano alcuni aspetti delle pellicole della Nouvelle Vague, quali l'enfasi sul tema della memoria e la costruzione di finzioni complesse (disseminate di false piste, o prive di conclusioni soddisfacenti), come spie di una necessità – ancora non del tutto appagabile – di confrontarsi con il 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 con la guerra in Algeria⁵⁵: sulla scorta di tale interpretazione si potrebbe, forse, leggere il già citato riferimento all'Olocausto de *La belle vie*.

La volontà di misurarsi con l'attualità nel film di Enrico è resa esplicita dall'uso di numerose immagini provenienti da reportage (già a partire dai titoli di testa); esse si riferiscono non solo ai fatti di Algeria, ma anche a episodi avvenuti all'estero che testimoniano l'espressione di un dissenso, quali manifestazioni represses nel sangue in diversi paesi, dall'Africa alla Cina, o le proteste a Londra contro gli esperimenti nucleari.

La belle vie è stato accusato sin dalla sua uscita di presentarsi come un'opera «impegnata» ma di essere in fondo «una dolce apologia del conforto borghese» perturbato dall'emergere dei problemi sociali⁵⁶. Anche studi recenti, che hanno contribuito a sottrarlo a un certo oblio, lo

Cléo dalle 5 alle 7 e Les parapluies de Cherbourg.

⁵³ H. ARNAULT, C. COBAST, *Entretien avec Robert Enrico*, cit., pp. 72-73.

⁵⁴ C. BREMOND, É. SULLEROT, S. BERTON, *Les héros des films dits «de la Nouvelle Vague»*, cit., pp. 142-177.

⁵⁵ Queste sono le tesi sostenute in L. A. HIGGINS, *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.

⁵⁶ Si veda la recensione di Jean-Louis Comolli in «Cahiers du cinéma», ottobre 1963, 148, p. 21.

collegano alle riflessioni di Kristin Ross sulla «privatizzazione» del quotidiano, sottolineando come il principale obiettivo del protagonista fosse quello di ripararsi in un idilliaco spazio domestico depoliticizzato⁵⁷. In dichiarazioni successive all'uscita del film, il regista manifesta piena consapevolezza di questi aspetti e, anzi, una volontà di critica esplicita nei confronti del personaggio da lui creato:

Mi sono state rimproverate la debolezza di carattere o l'egoismo del mio eroe. Ma appunto non ho voluto fare il film di un "eroe". Frédéric è quel 60% dei Francesi che non militano né a destra, né a sinistra. [...] Quelle persone ignorano tutto, finché la guerra non rovina il loro benessere, e non solo quello degli altri. [...] Ho preferito prendere un ragazzo in cui molte persone accettano di riconoscersi, con i suoi problemi che sono i nostri [...]. Quello a cui tende alla fine, è un appartamento H.L.M., poi un'automobile probabilmente, e la televisione, ma più ci si avvicina, più il suo universo diventa ristretto, chiuso. È quello della maggior parte delle persone. Sono uniformate. E questo le rende stupide e cattive. Stupide perché non si prendono più la pena di riflettere personalmente, e cattive perché questo non porta a nulla: la responsabilità è collettiva. È così che la fine del film acquista il suo senso. È una messa in guardia contro un benessere fittizio, che non è che appeso a un filo⁵⁸.

La dialettica tra dimensione individuale e collettiva, al cuore della pellicola, si riverbera anche sulla configurazione dello spazio cittadino, che cambia notevolmente nel corso dello sviluppo narrativo.

Cominciamo dall'inizio. Dopo i summenzionati titoli di testa su cui scorrono le immagini di reportage di guerra, vediamo Frédéric in treno che, appena congedato dall'Algeria, sta tornando a Parigi. Dopo un banale scambio di battute con il controllore, ha inizio una fantasticheria del protagonista, che ci descrive la città come egli la ricorda. Ha così inizio una sequenza della durata di ben otto minuti che racchiude la quintessenza della Parigi Nouvelle Vague, che ne conduce i tratti essenziali a un livello quasi paradigmatico.

Innanzitutto, la soggettività marcata attraverso cui si approccia la città: lo spettatore ha l'impressione di vivere lo spazio urbano tramite gli occhi e le emozioni del personaggio, che ci guida nella sua esplorazione anche grazie alla voce over, procedimento caratteristico della Nouvelle Vague. Le inquadrature sono soggettive: le interpretiamo subito in questo

⁵⁷ M. SHARPE, *Screening decolonisation through privatisation in two New Wave films*, cit., pp. 136-140.

⁵⁸ H. ARNAULT, C. COBAST, *Entretien avec Robert Enrico*, cit., p. 75.

modo per il contesto narrativo ma anche per l'uso della macchina 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 cinepresa dialogando con Frédéric. I luoghi selezionati costruiscono una geografia personale: la zona in cui vive il protagonista, le strade quotidianamente percorse, i locali e negozi abitualmente frequentati, tanto che baristi e commessi gli rivolgono la parola manifestando una consuetudine consolidata.

Si rileva poi la ristrettezza di confini dell'area attraversata, definibile nei termini di quartiere: la prima parola pronunciata dalla voce fuori-campo, non a caso, è proprio questa, che precede 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 piccola, caratteristica *chambre de bonne* al sesto piano con vista sui tetti della capitale. L'inserimento di punti di riferimento topografici è costante e accurata: attraverso il commento over, che nomina scrupolosamente strade e locali; le consuete inquadrature di cartelli stradali e insegne; infine, la comparsa di monumenti e siti riconoscibili, da Notre-Dame a Saint-Séverin, dal Luxembourg al Théâtre de la Huchette. L'iconografia è esemplarmente limitata ai luoghi del tempo libero, e particolarmente delle attività culturali: ai monumenti e alle strette strade tipiche del Quartiere Latino che appaiono nella prima parte della sequenza, osservati di giorno (FIG. 17), segue una serie di piani notturni sul boulevard Saint-Michel che, sostiene Frédéric, è una sorta di «Broadway». Vediamo così i festeggiamenti allestiti per il Quattordici luglio, caffè e negozi aperti in orario serale, locali notturni espressamente nominati, e infine il Théâtre de la Huchette; alcune inquadrature ci mostrano dall'interno del teatro il celeberrimo spettacolo, già allora proposto da anni, *La cantatrice calva* di Ionesco. È la Parigi degli studenti: non si nomina, né si osserva, alcun luogo che Frédéric possa associare ad un'attività lavorativa.

Nella sezione finale, Frédéric immagina una scena da slapstick comedy nelle strade intorno al teatro, mentre la 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*»⁵⁹. Si rivendica così la dimensione d'altri tempi del quartiere, riproponendo quella consueta oscillazione, caratteristica del cinema della Nouvelle Vague, tra la

⁵⁹ «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».

volontà di mostrare l'attualità della città, il manifestarsi dei nuovi costumi della gioventù (nei locali notturni, ad esempio) e il desiderio di istituire legami con un passato letterario, o cinematografico. Il modello slapstick verrà riproposto in altre sequenze del film, forse un po' dissonanti rispetto al tono generale: si pensi ad esempio al segmento in cui Frédéric accompagna alcuni turisti.

Ad ogni modo, se la sezione finale della *rêverie* si presenta esplicitamente quale ricostruzione immaginaria, la parte precedente, girata in esterni e interni reali spesso affollati, produce la consueta commistione tra documentario e finzione frequente nel cinema della Nouvelle Vague. Si rileva una volontà saggistica (rohmeriana) di descrizione topografica, senza farsi mancare strizzatine d'occhio indirizzate solo ai frequentatori abituali di Parigi, in grado di riconoscere locali e strade nel dettaglio (e messi nelle condizioni di farlo attraverso la disseminazione di punti di riferimento).

I monumenti storici compaiono ma, al solito, vengono osservati rapidamente, con distrazione, come luoghi familiari, quotidiani. Un'altra caratteristica fondamentale è il movimento delle inquadrature, panoramiche e carrelli molto brevi che cambiano continuamente direzione (da destra a sinistra e viceversa): l'impressione è quella dello spostamento incessante dello sguardo, abbandonato a una modalità *flâneuse*, che porta a ripetute interruzioni dei movimenti di macchina e impedisce ogni arresto contemplativo. La sequenza assume così un andamento giubilatorio, che trasmette una sensazione di libertà, accentuata dalla facilità della macchina da presa nel passare dagli interni agli esterni di locali e negozi: vi è una sorta di permeabilità fra interno ed esterno, caratteristica secondo Benjamin dell'esperienza del *flâneur*, per il quale la strada è un interno dalla connotazione familiare⁶⁰.

Nella memoria di Frédéric è in definitiva depositata la più classica delle Parigi Nouvelle Vague, attraversata euforicamente nei pochi metri quadrati che separano l'Île-de-la-Cité dalla vivacità sociale e culturale del Quartiere Latino.

Al ritorno dall'esperienza traumatica della guerra, però, il giovane si trova improvvisamente di fronte ai problemi di un adulto, dalla ricerca del lavoro alle difficoltà che incontra durante il matrimonio e la costituzione di una famiglia. Anche la città che ritrova è cambiata: la capitale non sembra più immune dai traumi della storia, evocati dalla continua

⁶⁰ Sulla strada come «stanza», cfr. ad esempio le osservazioni dedicate al *flâneur* in W. BENJAMIN, *Opere complete di Walter Benjamin* cit., pp. 465-509.

presenza di militari o dai danni occorsi durante le manifestazioni in favore della pace. Segni inquietanti fanno la loro comparsa nella vita quotidiana di Frédéric, i cui percorsi prima liberi all'interno del Quartiere Latino sono ora interrotti da frequenti controlli polizieschi (FIG. 18). Rileggiamo un passo da *Le cose* di Perec a proposito di quel periodo:

Fu un'epoca triste e violenta [...]. Drappelli di poliziotti con tanto di casco e moschetto imbracciato, vestiti di incerato nero e scarponi, percorrevano lentamente il boulevard Sébastopol. Siccome nella parte posteriore delle loro automobili rimanevano spesso vecchi numeri di giornali di cui c'era motivo di credere che talune menti suscettibili avrebbero considerati disfattisti, sovversivi, o semplicemente liberisti [...] capitava che perfino Jérôme, Sylvie o i loro amici provassero timori furtivi e nutrissero fantasmi inquietanti: qualcuno li seguiva, gli prendeva la targa, li spiava, gli tendeva un tranello: cinque legionari avvinnazzati gli sarebbero piombati 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 gli pareva tipica di un certo atteggiamento collettivo, dava ai giorni, ai fatti, 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 avvicinava la fine delle ostilità, fantasticarono della primavera successiva, delle vacanze future, dell'anno dopo, quando, come dicevano i giornali, si sarebbero placate le passioni fratricide, quando di nuovo sarebbe stato possibile bighellonare, passeggiare nella notte, con il cuore tranquillo, il corpo sano e salvo⁶¹.

La trasformazione della città da spazio vissuto individualmente (o, in altri film della Nouvelle Vague, a piccoli gruppi) in spazio della collettività, subita con sofferenza dal protagonista di *La belle vie*, può essere letta in filigrana anche nel suo rapporto con la folla. Se durante i festeggiamenti del Quattordici luglio, infatti, all'inizio del lungometraggio, Frédéric si destreggia abilmente tra la gente e riesce persino nell'ardua impresa di trovare Sylvie (Josée Steiner), successivamente, nella sequenza in cui la ragazza fugge dopo avergli rivelato di essere incinta, la folla sembra impedirgli di raggiungerla⁶².

⁶¹ G. PEREC, *Le cose*, cit., pp. 62-63.

⁶² 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*?

Fra i temi sociali che fanno la loro comparsa ne *La belle vie* c'è anche quello della *crise du logement*, che toccava da vicino i giovani dell'epoca⁶³. Si tratta di una questione che emerge raramente nella produzione della Nouvelle Vague: la ragione si potrebbe indicare nel fatto che, quando non siano ambientate nel "bel mondo" del XVI^e *arrondissement*, queste pellicole tendono ad avere per protagonisti studenti e studentesse. I problemi di alloggio, ad esempio nei lavori di Rohmer o in *Brigitte et Brigitte*, si manifestano dunque nella sola necessità di convivere con altri, in spazi ristretti, per un periodo temporaneo⁶⁴. Raramente si parla di giovani coppie, coloro che maggiormente soffrivano di non trovare un alloggio che consentisse di allontanarsi dalla famiglia; il problema trovava sovente una soluzione proprio grazie ai vituperati *grands ensembles* che, va ricordato, al di là degli immaginari consolidati, erano spesso, almeno in una prima fase, abitati anche da giovani della classe media⁶⁵. Un'eccezione nel cinema della Nouvelle Vague è ad esempio *Gare du Nord*, in cui abbiamo riscontrato una polarizzazione tra casa (la culla del mito contemporaneo della «coppia» e del *bonheur*) e strada (luogo di libertà, incontri, esperienze) non dissimile da quella di *La belle vie*. Tale contrapposizione si ripresenterà, va detto, in opere più tarde di registi quali Rohmer o Truffaut: emblematici in questo senso sono due lungometraggi del 1970, il già citato *L'amore il pomeriggio* e *Non drammatizziamo... è solo questione di corna (Domicile conjugal)* di Truffaut. In quest'ultimo, 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 sul cortile dell'abitazione in cui il protagonista vive con la moglie, il *Domicile conjugal* che significativamente dà il titolo alla pellicola.

Torniamo però a *La belle vie* e alla *crise du logement*. In attesa di un figlio, Frédéric si trova costretto ad abbandonare l'amata *chambre de bonne* per cercare una sistemazione più confortevole. Le abitazioni in centro

⁶³ Anche se consultando la famosa inchiesta di Françoise Giroud *La Nouvelle Vague* si riscontrano 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. F. GIROUD, *La Nouvelle Vague*, cit.

⁶⁴ In *Tous les garçons s'appellent Patrick* di Godard, come ha notato Esquenazi, c'è un riferimento esplicito alla *crise du logement*: cfr. J.P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, cit., p. 57.

⁶⁵ Lo ricorda anche Esquenazi, citando sia l'inchiesta di Paul Clerc *Grands ensembles, banlieues nouvelles* più volte menzionata in questo volume, sia l'opera *Vivre à Sarcelles* (1965) firmata da un abitante di Sarcelles, Jean Duquesne: *Ibid.*, pp. 209-211.

costano troppo: la soluzione è suggerita dalla visita all'appartamento di un'amica che vive in un *grand ensemble*. La donna 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'immagine dell'esterno dell'edificio presenta il consueto, uniforme allineamento di finestre, e chiude la sequenza. Successivamente, scopriremo che Frédéric e Sylvie hanno acquistato proprio quell'appartamento. Durante la festa organizzata per inaugurare il nuovo alloggio, gli amici regalano a Frédéric un poster di Notre-Dame – che egli vedeva, ci aveva informato inizialmente, dalla finestra della vecchia *chambre de bonne* (FIG. 19); su una ripresa del poster termina questo segmento, a sottolineare il 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 quotidiano, fuggacemente 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 (FIG. 20).

4.2. Un film politico: *La millième fenêtre* (1960) di Robert Menegoz

Il nome di Robert Menegoz rientra fra quelli dei documentaristi del Groupe des Trente che, passando al lungometraggio di finzione, non hanno realizzato opere particolarmente originali sul piano narrativo, né innovative dal punto di vista produttivo⁶⁶. Già autore nei primi anni cinquanta di due cortometraggi prodotti dal Partito Comunista, di cui uno, *Vivent les dockers* (1951), incorso nella censura⁶⁷, Menegoz può essere considerato secondo René Prédal tra gli inventori del film militante *ante litteram*⁶⁸. Dopo un primo lungometraggio realizzato in Cina (*Derrière la grande muraille*), con il secondo, *La millième fenêtre*, Menegoz conferma la propria vocazione di regista impegnato e realizza un titolo di denuncia contro i sempre più diffusi *grands ensembles*, seppur dai toni decisamente smussati⁶⁹. La pellicola, lontana dalla Nouvelle Vague per stile – molto

⁶⁶ Lo rilevava già “a caldo” J. SICLIER, *Nouvelle Vague?*, cit., p. 76.

⁶⁷ 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.

⁶⁸ R. PRÉDAL, *50 ans de cinéma français*, cit., p. 31.

⁶⁹ I «Cahiers du cinéma» stessi criticano lo stemperarsi delle posizioni politiche di Menegoz («le ingiurie del tempo, si direbbe, hanno fatto virare questo rosso ardente in rosa tenero») nel passaggio dal corto al lungometraggio: «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138, p. 76.

tradizionale, che non recepisce le novità espressive introdotte dai *jeunes turcs* – e scelta degli interpreti (accanto al giovane Trintignant, Pierre Fresnay, protagonista dei film di Pagnol, Renoir e Clouzot)⁷⁰, viene qui analizzata in quanto accostata all' "onda" da fonti dell'epoca⁷¹.

La millième fenêtre racconta le vicende dell'anziano Monsieur Vallin (Pierre Fresnay), che rifiuta di vendere il proprio *pavillon* (le tanto vituperate⁷² case singole, proliferate tra le due guerre), da alcuni personaggi definito un «*taudis*» (tugurio). Il *pavillon* riveste notevole interesse agli occhi della società che ha costruito i contigui *grands ensembles*: si trova infatti su un terreno situato nel mezzo di essi, sito ideale per edificare un «centro sociale» a beneficio degli abitanti (FIG. 21). 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 (FIG. 22), 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 i nuovi complessi, abitualmente utilizzati nei diversi media da sostenitori e detrattori. Nella sequenza all'interno dell'agenzia immobiliare, ad esempio, le parole dell'agente 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 e così via) che dovrebbero trovarsi all'interno del futuro «centro sociale».

Le critiche riguardano come sempre le dimensioni eccessive, la desolante uniformità delle architetture, l'aspetto «concentrazionario» ma anche lo stile di vita che caratterizzerebbe le *cités*. La prima inquadratura che Menegoz dedica alla facciata del *grand ensemble*, con il suo infinito numero di finestre (FIG. 23), 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 attenuerebbero l'impressione angosciante che la struttura sia immensa. Un segmento narrativo è dedicato proprio

⁷⁰ Si ricordino almeno i ruoli nella cosiddetta «trilogia marsigliese» che adatta le opere di Marcel Pagnol (*Marius*, 1931, di Alexander Korda, *Fanny*, 1932, di Marc Allégret, e *César*, 1936, dello stesso Pagnol), in *La grande illusione* (*La grande illusion*, 1937) di Jean Renoir e in *Il corvo* (*Le corbeau*, 1943) di Henri-Georges Clouzot.

⁷¹ Si vedano le note precedenti in merito ai giudizi espressi da Siclier e dai «Cahiers».

⁷² Accusate per il loro eccessivo consumo di suolo a uso individuale, a fronte delle stringenti necessità di alloggiare una popolazione sempre più numerosa.

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* sulle infinite caselle di posta numerate): nei *grands ensembles*, sembrano dire Menegoz e Pialat, si è destinati e destinate 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. Monsieur Vallin, il principale detrattore dei *grands ensembles* nel film, sottolinea dal canto suo 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 e alle abitanti del complesso, condanna la solitudine caratteristica della vita dei *grands ensembles* e, pi  in generale, la distruzione del passato che si sta inco-scientemente 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, ve ne sono numerosissime che pongono l'accento su tale motivo, con soluzioni differenti. Talvolta esse assumono una funzione narrativa, caratterizzando una serie di situazioni imperniate sul voyeurismo, che sembra essere l'unica attivit  cui si dedicano gli e le abitanti dell'*ensemble* (che vediamo quasi sempre nell'atto di spiare qualcuno, o manifestare il timore di essere osservati), altre volte diventano il centro di soluzioni visive volte a enfatizzare lo spaesamento generato dall'aspetto stesso dei complessi (l'immagine deformata di innumerevoli finestre attraverso la boccia d'acqua del pesce) (FIG. 24).

I personaggi degli e delle abitanti dei *grands ensembles* esprimono in alcuni momenti quella soddisfazione per il proprio alloggio che sembra 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 e vittime di condizionamenti esterni. Essi cercano con ogni mezzo di cacciare Vallin, che qualificano con lo stesso aggettivo destinato alla sua abitazione, «*insalubre*»: un termine che all'epoca andava per la maggiore, facendo trasparire le preoccupazioni igieniche che rasentavano talvolta l'ossessione e che, si   detto, alimentavano la retorica degli interventi urbanistici. Per convincere Vallin a lasciare il suo «tugurio», provano, senza successo, a fargli apprezzare le comodit  di un'abitazione moderna, di cui non sembrano concepire di potersi privare. L'entusiasmo verso i nuovi alloggi viene

sminuito, secondo un'altra strategia diffusa (lo si è accennato a proposito di *Le joli mai*), esplicitando il confronto – dagli esiti scontati – con difficili situazioni precedenti, generate dalla *crise du logement*: la coppia di nuovi arrivati, ad esempio, ricorda come nella precedente sistemazione a Saint-Lazare vi fosse una sola stanza da condividere con la figlia; le difficoltà vengono alluse ma non mostrate, forse anche per non generare eccessiva empatia nello spettatore⁷³.

Fra coloro che esprimono un parere positivo sui *grands ensembles*, la sola figura credibile è quella dell'architetto (Jean-Louis Trintignant), rappresentato positivamente – a differenza, si è visto, che in molte altre pellicole dell'epoca – come un idealista che esalta i nuovi edifici in quanto potenziale soluzione alla *crise du logement*. Nei termini di Lefebvre, egli incarna «l'urbanistica degli uomini di buona volontà», contrapposta a quella degli imprenditori privati, i veri *villain* del film (è assente invece il terzo soggetto individuato dal sociologo: gli amministratori pubblici)⁷⁴. In questo ritratto sostanzialmente positivo dell'architetto, si riverbera forse in qualche modo l'atteggiamento ambivalente del Partito Comunista, a cui Menegoz si è detto era vicino, verso i rinnovamenti urbanistici: se il partito da un lato sosteneva le comunità in lotta contro condizioni abitative disagiate, a cui la costruzione dei *grands ensembles* era destinata a fornire un'alternativa, dall'altro deprecava il fatto che la popolazione venisse conseguentemente relegata nei sobborghi⁷⁵. Il personaggio di Trintignant, ad ogni modo, si troverà nel finale a sposare completamente la causa di Vallin, sancendo definitivamente la bontà del suo punto di vista.

Se una strategia filmica adottata di frequente dai detrattori dei *grands ensembles* è quella di non mostrare gli apprezzati interni degli alloggi, prediligendo l'aspetto degli "spaventosi" esterni, Menegoz compie una scelta differente: quella di associare differenti situazioni narrative agli interni del *grand ensemble* e al *pavillon* di Vallin. Se dei primi vediamo sempre inquadrare le adiacenze di una finestra, e vi sono ambientate sequenze in cui i personaggi maschili e femminili guardano all'esterno o temono di essere guardati (o in alternativa guardano, significativamente, la deprecata televisione), tutte le stanze del *pavillon* vengono esplorate in un vero e proprio tour al momento dell'arrivo di Ania (Barbara Lass). In quest'ultimo si avverte il calore di un legame affettivo sincero, come

⁷³ C. CANTEUX, *Filmer les grands ensembles*, p. 157.

⁷⁴ Si veda il paragrafo 2.1.

⁷⁵ H. JANNIÈRE, *Television and the Renewal of Paris*, cit., p. 224.

quello fra l'uomo e la giovane studentessa; è nel *pavillon* che hanno luogo il matrimonio e la successiva rissa: non a caso, gli sguardi degli abitanti dei modernissimi alloggi sono sempre puntati sulle vetrate della dimora dell'anziano protagonista – l'unica vera “casa” del film.

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 e dalle abitanti dell'*ensemble* di cercare, da solo, di arrestare il progresso: lui stesso si definisce il «*représentant d'une espèce en voie de disparition*»⁷⁶ e afferma, a proposito dei cambiamenti in atto, che «*ici on rase le passé d'un seul coup*»⁷⁷ 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. Come nelle pellicole con Gabin (anche qui, del resto, il “vecchio” mondo è incarnato da un attore della precedente generazione quale Pierre Fresnay), l'edificazione dei *grands ensembles* al posto di precedenti costruzioni diventa l'emblema dell'affermazione violenta di un mondo nuovo, destinato a inabissare qualsiasi residuo del precedente: la pellicola sposa i toni di quell'«estetica del rimpianto» cui abbiamo accennato nei capitoli precedenti. Il “nuovo” rifiutato da Vallin assume tratti 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*»⁷⁸; la televisione viene nominata assai di frequente nei dialoghi, evidenziandone il ruolo essenziale nella vita degli e delle abitanti degli H.L.M.⁷⁹, e più volte si inquadra il vicino negozio di televisori. La pervasività della retorica del «rinnovamento»⁸⁰ e la conseguente diffusione di un atteggiamento di rifiuto acritico nei confronti del passato costituiscono così il soggetto del film, attraverso la figura di un martire della modernità. I *grands ensembles* vi rivestono la stessa funzione esercitata in molti casi dal motivo del cantiere: simboli del “nuovo” urbanistico, diventano gli emblemi più in generale dell'avvento

⁷⁶ «Rappresentante di una specie in via di sparizione».

⁷⁷ «Qui si rade al suolo il passato in un colpo solo».

⁷⁸ «Si è riusciti a far credere loro che la felicità è il frigorifero, l'automobile, la televisione».

⁷⁹ Si è già ricordato nel paragrafo 2.2. come il 70% degli abitanti dei *grands ensembles* possedesse un televisore, a fronte di una media nazionale che si assestava al 42%. Cfr. P. CLERC, *Grands ensembles banlieues nouvelles*, cit., p. 401.

⁸⁰ Si veda il paragrafo 2.1.

di una nuova società⁸¹, alla quale molti personaggi si scoprono incapaci di adattarsi – quando non rifiutino, come Vallin, anche solo di provarci.

4.3. 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 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 Vague⁸²: limitiamoci a ricordare che la sua opera d'esordio beneficiò dell' "onda", venendo prodotta da Pierre Braunberger e distribuita in Francia come *complément de programme* (ossia come corto proiettato in accompagnamento a 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 statistici⁸³. Il titolo stesso racchiude in sé un crudele enigma, non avendo apparentemente attinenza con i contenuti dell'opera: ma Pialat volle a ogni costo salvaguardarlo, a fronte della richiesta di Braunberger di trasformarlo in un banale *Banlieues de Paris*⁸⁴.

Nostalgico, ma al contempo restio a idealizzare un passato comunque non roseo, Pialat si dimostra a tratti duro nei riguardi della *banlieue* della propria infanzia e non solo verso quella delle nuove costruzioni in

⁸¹ A conclusioni analoghe a quelle qui indicate giunge, relativamente all'apparizione del *grand ensemble* di Sarcelles nei già citati *Mio figlio* e *Colpo grosso al casinò*, C. 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 esaminato. Si veda anche la successiva monografia della stessa autrice: C. CANTEUX, *Filmer les grands ensembles*, cit.

⁸² Per una veloce panoramica, cfr. S. LE ROUX, *L'amour existe, un film périphérique de Maurice Pialat*, in D. BLUHER, F. THOMAS (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968*, cit., pp. 327-340.

⁸³ Si veda S. LE ROUX, *L'amour existe*, cit.

⁸⁴ R. FONTANEL, *Le centre et la marge: cadrer l'extérieur. La représentation filmique de la banlieue dans L'amour existe de Maurice Pialat*, in J. BARILLET, F. HEITZ, P. LOUGUET, P. VIENNE (a cura di), *La ville au cinéma*, cit., p. 209.

cemento, manifestando una visione più complessa rispetto alla polarizzazione instaurata dal cinema tradizionale. Il film è costantemente percorso da una sorta di «ambivalenza emozionale», come se la «tensione emotiva [fosse] il tratto dominante della *banlieue*»: per fare un esempio, sin dalle prime inquadrature il motivo del treno appare ambivalente, rimandando da un lato alle costrizioni dei pendolari, dall'altro all'evasione nella fantasticherie evocata dalla voce narrante⁸⁵. La mancanza di precisi punti di riferimento spaziali e temporali porta inoltre alla costituzione di una sorta di «flou geografico»⁸⁶, un «paesaggio mentale»⁸⁷ in cui la vecchia e la nuova periferia tendono a fondersi, contribuendo a definire una condizione esistenziale di marginalità che trascende la storicità dei recenti interventi urbanistici.

La prima parte, maggiormente evocativa (con un incipit in cui il commento over cita la *Recherche* proustiana: «*Longtemps j'ai habité la banlieue*»), si avvia con le impressioni infantili del cineasta a Courbevoie, mescolate a suggestioni legate ad altre località quali Pantin, Vincennes o Montreuil; i toni nostalgici investono pensieri e ricordi sovente venati di dolore, segnati dalla memoria della guerra (i Panzer tedeschi, l'amico morto durante il conflitto) e di una vita che conosceva pochi momenti di evasione, come quelli regalati dalle mappe nelle aule della scuola, o dai giovedì pomeriggio al cinema. Tanto i momenti di piacere, quanto quelli di sofferenza, appaiono comunque confinati in un passato irrimediabilmente perduto. In periferia, «*merveille et plaisir s'en vont, sans bruit*»⁸⁸: lo studio di Méliès a Montreuil è stato demolito, mentre si va esaurendo quell'immaginario spensierato della *banlieue* legato alle balere sulle rive della Marna, ormai chiuse, che il cinema francese aveva cristallizzato («*figée*»). Vale la pena anticipare che nell'ultima parte del cortometraggio comparirà un riferimento anche all'immaginario pittorico dell'Île-de-France, di cui sembrano permanere alcuni scorci anche nel territorio attuale, nonostante i cambiamenti. Il dialogo fra l'immaginario pittorico e cinematografico consolidato della *banlieue* e i mutamenti ambientali contemporanei sarà esplorato pochi anni dopo in *Il verde prato dell'amore* di Agnès Varda.

⁸⁵ E. CARDONNE-ARLYCK, *A crucible of emotions: Maurice Pialat's L'Amour existe*, in P. MET, D. SCHILLING (a cura di), *Screening the Paris suburbs. From the silent era to the 1990s*, Manchester University Press, Manchester 2018, pp.117-118.

⁸⁶ S. LE ROUX, *L'amour existe*, cit.

⁸⁷ E. CARDONNE-ARLYCK, *A crucible of emotions*, cit., p. 116.

⁸⁸ «Meraviglia e piacere se ne vanno, senza rumore».

Una dissolvenza al nero segna, in *L'amour existe*, il passaggio a una sezione più "oggettiva", che rivolge critiche più circostanziate alle condizioni di vita in periferia. Cambia il registro della voce fuoricampo, decisamente meno lirico, così come la musica malinconica della prima parte cede il passo a un accompagnamento su altre tonalità. Pialat mostra inizialmente le sistemazioni privilegiate della *banlieue pavillonnaire* – il primo bersaglio polemico, si è visto, di Lefebvre – stigmatizzando la limitatezza di orizzonti e di prospettive dei suoi e delle sue abitanti, che vivono «*une bonne petite vie bien tranquille [...], cachés de tout*» (riconosciamo i consueti toni di biasimo verso la «privatizzazione del quotidiano»), nonché la responsabilità che la costruzione di questi piccoli alloggi unifamiliari ha avuto in termini di consumo di suolo.

Comincia poi una vera e propria requisitoria contro i *grands ensembles*: accompagnate dall'avvio di un commento musicale che trasmette una sensazione di allarme, si succedono numerose inquadrature di complessi, statiche e in rapida successione. Queste contrastano in modo evidente con i carrelli che ci facevano assaporare i luoghi in modo maggiormente "empatico", attraversandoli, nella prima parte del corto, più personale e intimistica. Come nei film di Godard, il prevalere di una volontà discorsiva induce differenti scelte estetiche nel rapporto con lo spazio.

Il commento over 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 per favorire la 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» (che pure appaiono protagoniste, visivamente, delle diverse inquadrature in successione), bensì la quasi totale soppressione delle finestre stesse, dovuta al fatto – secondo la voce narrante – 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 (FIG. 25). Come sottolinea Antonio Costa, la finestra sembra qui perdere ogni sua funzione ottica, quasi ritornasse all'originale funzione meramente igienica⁸⁹.

Tale inquadratura trasmette una violenta sensazione di claustrofobia,

⁸⁹ A. COSTA, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock*, cit., p. 187.

di prigionia. Lo spazio schiaccia la figura umana: nel quadro entrano sia il soffitto che tre pareti (le due laterali, e quella di fondo), 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 caratterizzazione individuale, dato che 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 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 maggiormente, anche per via delle dimensioni sovente più ampie e del numero di stanze maggiore rispetto alle sistemazioni del centro (esattamente al contrario di quel che sembra suggerire Pialat). Inoltre, se il commento fuoricampo sostiene che non vi sia nulla da vedere dalle finestre dei *grands ensembles*, va ricordato che un vanto di molti complessi – che si rifacevano alle idee di Le Corbusier – era proprio la posizione in siti periferici circondati dal verde, che molti inquilini e inquiline, sempre secondo le inchieste, sembravano particolarmente gradire⁹⁰ (si ricordi la sequenza di *Una donna sposata* in cui i protagonisti esaltano le bellezze naturali intorno all'edificio). In *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 a cui condannerebbe l'abitare in tale 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 appartamento all'altro: una panoramica su un edificio dall'esterno (una delle pochissime immagini in movimento di questo segmento), e successive inquadrature fisse sulle finestre, si accom-

⁹⁰ Cfr. nota 43.

pagnano infatti a rumori di diversa natura.

Il commento delinea inoltre un contesto privo di stimoli per i bambini, costretti a usare giochi «*préconfectionnés*» come gli scivoli posizionati di fronte ai complessi; una preoccupazione, quella nei confronti della fascia infantile, che trapela da lavori saggistici⁹¹ così come da film dell'epoca (in *La millième fenêtre*, Vallin si chiede quali ricordi avranno i bambini cresciuti negli *ensembles*, e invita l'architetto a crescere i propri figli altrove). 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 e varietà della "vera" vita urbana e creare nuove forme di segregazione sociale. La voce fuoricampo parla infatti di «*parachèvement de la ségrégation des classes et introduction de la ségrégation des âges*»⁹², 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 desolante uniformità sociale di questi luoghi⁹³. In simili scelte, Pialat legge un disciplinamento di carattere politico: si afferma che la «*ceinture rouge*» (termine con il quale si designavano i sobborghi a maggioranza operaia e di orientamento comunista che circondavano Parigi) si sta tingendo di rosa, alludendo all'attenuarsi dell'impegno politico in seguito anche ai palliativi offerti dalle nuove abitazioni e dai loro comfort (ci vengono mostrate immagini pubblicitarie che reclamizzano l'offerta gratuita di un'automobile a chi acquista un appartamento in un determinato *grand ensemble*).

L'amour existe lascia quindi i *grands ensembles* e ci mostra alcune drammatiche immagini delle *bidonvilles* di Nanterre. Propone poi una disamina dei problemi che coinvolgono la periferia parigina in generale, sciorinando una serie di dati: dalla 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 (come avevamo già visto nelle pri-

⁹¹ Un'altra delle critiche più frequentemente rivolte ai *grands ensembles* in quegli anni riguardava proprio la mancanza di strutture per i più piccoli: cfr. P.H. CHOMBART DE LAUWE, *Des hommes et des villes*, cit.

⁹² «Perfezionamento della segregazione delle classi e introduzione della segregazione delle età».

⁹³ 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 P.H. CHOMBART DE LAUWE, *Des hommes et des villes*, cit.

missime inquadrature). Il cortometraggio si conclude con un tono nuovamente lirico e riflessioni di più ampio respiro sull'arrivo della vecchiaia, chiudendo il ciclo di vita dell'abitante della *banlieue* (iniziato con i ricordi infantili del cineasta), che per Pialat appare quasi deterministicamente segnato dall'assenza di progetti di vita.

Il registro strettamente politico si alterna dunque continuamente, in *L'amour existe*, a quello esistenziale: la marginalità diventa il simbolo di una condizione umana che contrassegna peraltro l'intera filmografia dell'autore⁹⁴. Anche in questo lavoro, 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) sia per il regista stesso, che in questo caso sembrano coincidere. 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 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»⁹⁵. 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 coeve produzioni della Nouvelle Vague e il trattamento che queste dedicano agli spazi.

Qualcuno ha sostenuto che *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 del film, poiché il regista «dipinge la città dal lato da cui non ci si aspetta, dal lato da cui non la si vede, dal lato da cui la si capisce meglio»⁹⁶. Appare condivisibile in questa interpretazione il riconoscimento della propensione a uno sguardo obliquo, ma la direzione va piuttosto invertita, dal centro verso la periferia. Il cortometraggio si conclude infatti con un cambio di prospettiva, che induce a mutare il proprio punto di vista: osservando da una diversa angolazione la *Marseillaise* di François Rude sull'Arc de

⁹⁴ Cfr. S LE ROUX, *L'amour existe*, cit.

⁹⁵ H. BÉLIT, *L'amour existe*, in J. EVRARD, J. KERMABON (a cura di), *Une encyclopédie du court métrage français*, cit., p. 25.

⁹⁶ R. FONTANEL, *Le centre et la marge*, cit., pp. 217-218.

Triomphe, il gesto glorioso della mano della figura principale può apparire, invece, nell'atto di implorare; la direzione dello sguardo non è più *sull'Arco*, ma muove *dall'Arco* verso l'esterno. Pialat, da tempo trasferito a Parigi, torna a guardare i suoi luoghi di origine e invita lo spettatore a fare lo stesso, volgendo gli occhi dal centro storico della capitale verso i suoi dintorni.

A proposito di allontanamento dalla *banlieue*, va ricordato che una delle marche stilistiche fondamentali di *L'amour existe* è stata individuata nei movimenti di macchina, sempre caratterizzati da una "chiusura" finale (i travellings che terminano su un muro, un cartello, una finestra), a segnare l'impossibilità, per molti e molte, di partire davvero. 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 posta⁹⁷. Si può a ragion veduta parlare di falso movimento poiché gli unici spostamenti, quelli dei pendolari, sembrano produrre 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.

Pialat tratteggia dunque un'immagine della *banlieue* segnata dall'impossibilità di movimento, dalla stagnazione, dalla prigionia. Ci troviamo agli antipodi rispetto all'immagine del centro parigino nei film della *Nouvelle Vague*, uno spazio dai confini ristretti che viene però costantemente attraversato, producendo una sorta di equazione fra libertà di movimento e libertà *tout-court*. L'abitazione in periferia viene nuovamente associata a una forma di ghettizzazione che nel migliore dei casi origina la noia, l'«ennui», «*le principal agent d'érosion des paysages pauvres*»⁹⁸ (così recita il commento over). Essa, come sostiene Jean-Louis Comolli, prende il posto ne *L'amour existe* della tradizionale «erotizzazione» della città⁹⁹: la stretta connessione esistente fra città e desiderio, indicata fra gli altri da Italo Calvino¹⁰⁰, sfuma in tensione irrisolta, dolorosa impossibilità.

In definitiva, i *grands ensembles* rappresentano per Pialat un emblema fra i tanti della condizione esistenziale di marginalità che caratterizza

⁹⁷ Per l'analisi appena riportata, cfr. *Ibid.*, pp. 213-215.

⁹⁸ «Il principale agente d'erosione dei paesaggi poveri».

⁹⁹ J.L. COMOLLI, *La ville filmée*, in G. ALTHABE, J.L. COMOLLI, *Regards sur la ville*, cit., p. 26.

¹⁰⁰ Che vi dedica, com'è noto, una delle «serie» de *Le città invisibili*.

da sempre la vita in periferia, senza che si produca l'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 con i luoghi, rendendo l'opera un *entre-deux* fra il registro militante di Menegoz e quello "privato" dei cineasti della Nouvelle Vague.

4.4. Dalla periferia fiorita ai *grands ensembles*: *Il verde prato dell'amore* (1965) di Agnès Varda

Tra i film più controversi di Agnès Varda, *Il verde prato dell'amore* (in originale, *Le bonheur*) è stato di volta in volta duramente accusato, o strenuamente difeso, a seconda che la sua «minuziosa, quasi ossessiva»¹⁰¹ esposizione di stereotipi (sul *bonheur* coniugale e familiare, sull'immagine della donna) venisse ritenuta l'esito di un'acritica adesione, oppure di una sottile e ironica messa in discussione. Senza voler ripercorrere nel dettaglio la storia dell'accoglienza critica della pellicola¹⁰², limitiamoci a ricordare come Claire Johnston nel suo *Women's Cinema as Counter Cinema* (1973), pietra miliare nello studio del cinema delle donne, vi riservi parole durissime:

Il ritratto di Varda della fantasia femminile costituisce probabilmente una delle approssimazioni più vicine ai frivoli sogni ad occhi aperti perpetuati dalla pubblicità che esistano nel cinema. I suoi film appaiono totalmente innocenti rispetto ai meccanismi del mito; è in effetti lo scopo del mito quello di fabbricare un'impressione di innocenza, in cui tutto diventa 'naturale': l'interesse di Varda per la natura è un'espressione diretta di questo ritirarsi dalla storia: la storia è trasformata nella natura, comportando l'eliminazione di tutte le domande, perché tutto appare 'naturale'. Non c'è dubbio che il lavoro di Varda sia reazionario: nel suo rifiuto della cultura e nel suo posizionamento della donna al di fuori della storia i suoi film segnano un passo indietro nel cinema delle donne¹⁰³.

¹⁰¹ Così la definisce Varda stessa in un'intervista apparsa su «Cinéma 75», citata in S. FLITTMAN-LEWIS, *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*, Columbia University Press, New York 1996 (1° ed.1990), p. 233.

¹⁰² Su cui si veda, ad esempio, H. HOLST-KNUDSEN, *Subversive Imitation: Agnès Varda's Le Bonheur*, «Women's Studies», 2018, 47, pp. 504-526.

¹⁰³ C. JOHNSTON, *Women's Cinema as Counter Cinema*, in C. JOHNSTON (a cura di), *Notes on Women's Cinema*, Society for Education in Film and Television, London 1973, p. 31. Johnston usa il termine «mito» menzionando esplicitamente Barthes: cogliamo l'occasione per ricordare come il film di Varda nasca nel medesimo clima culturale di *Miti d'oggi*,

Interpretazioni come questa, che prendono forma nell'urgenza dell'elaborazione di un pensiero militante, sono state riconsiderate in anni recenti ma persistono nell'offrire testimonianza della disturbante ambiguità del film. Nella sua operazione di riproduzione mimetica del cliché, apparentemente priva di incrinature, *Le bonheur* si presta agevolmente a una doppia lettura, senza offrire appigli a una decodifica dei cliché stessi in chiave ironica se non attraverso il suo stesso eccesso mimetico, la perfezione stessa dell'imitazione¹⁰⁴. Il meccanismo opera tanto per le immagini pubblicitarie e delle cosiddette riviste femminili¹⁰⁵ quanto per la pittura impressionista. Quest'ultima, divenuta ormai partecipe della dimensione dello stereotipo¹⁰⁶, non viene richiamata dalla citazione di singoli dipinti (cui Varda ricorre spesso in altri film, caricandoli di produzione di significati¹⁰⁷) ma è oggetto di una ripresa generica, portata alla massima evidenza, di motivi iconografici, ambientazioni, palette coloristica¹⁰⁸.

A instillare il dubbio è anche l'andamento narrativo, che secondo Flitterman-Lewis porta all'eccesso la struttura classicamente hollywoodiana¹⁰⁹, caratterizzata dalla ricomposizione finale di un universo simile a quello di partenza, ma migliorato in alcuni elementi. *Il verde prato dell'amore* si conclude con un perturbante ripristino del cliché: Émilie (Marie-France Boyer) ha preso il posto di Thérèse (Claire Drouot) all'interno della famiglia e dell'abitazione. Le stesse immagini lo rivelano, esibendo palesi analogie con quelle relative a Thérèse tanto negli interni¹¹⁰, quanto

contenente la celebre dissezione del mito del *bonheur* coniugale che abbiamo citato nel secondo capitolo.

¹⁰⁴ H. HOLST-KNUDSEN, *Subversive Imitation*, cit.

¹⁰⁵ R.J. DEROO, *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*, cit., pp.49-69. Non si dimentichi che Agnès Varda ha reclutato quali interpreti del film l'attore professionista Jean-Claude Drouot, la moglie Claire Drouot e i loro figli dopo averli visti fotografati sulle pagine di «Marie Claire» (A. VARDA, *Varda par Agnès*, cit., p. 65).

¹⁰⁶ Cfr. A. SMITH, *Agnès Varda*, cit., p. 52. Sulla trasformazione della pittura impressionista in cliché e sul suo utilizzo nel film cfr. anche S. FELLEMAN, «Show the Clichés»: *the Appearance of Happiness in Agnès Varda's Le Bonheur*, «Acta Universitatis Sapientiae. Film and media studies», 2021, 19, pp. 17-34.

¹⁰⁷ G. LAVARONE, *Citazioni pittoriche nel cinema di Agnès Varda*, in C. CARAMANNA, N. MACOLA, L. NAZZI (a cura di), *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, Cleup, Padova 2012, pp. 189-195.

¹⁰⁸ R. NEUPERT, *La couleur et le style visuel dans Le Bonheur*, in A. FIANI, R. HAMERY, É. THOUVENEL (a cura di), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009, pp. 79-87.

¹⁰⁹ S. FLITTERMAN-LEWIS, *To Desire Differently*, cit., p. 234.

¹¹⁰ R.J. DEROO, *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*, cit.

negli esterni naturali (con la sola sostituzione dei colori estivi con quelli autunnali, a sottolineare la naturalità del passaggio delle stagioni: e, anche, la supposta “naturalità” del cambiamento stesso). Holst-Knudsen sottolinea come l’ostentata imitazione pittorica, raggiunta tramite composizioni coloristiche studiate sino all’eccesso, instilli al cuore del film – sul piano formale – quella «stasi» che ne costituisce il nucleo significante, esprimendo la fondamentale immobilità sociale cui le figure femminili, anche se intraprendenti come Émilie, appaiono condannate¹¹¹.

Se la maggior parte delle interpretazioni di *Il verde prato dell’amore* si concentra sui cliché relativi all’immagine femminile e al ruolo attribuito alla donna nell’istituzione familiare, l’attenzione verrà qui focalizzata sulla configurazione della periferia parigina.

Thérèse e François (Jean-Claude Drouot) abitano in un *pavillon* a Fontenay-aux-Roses, cittadina che sin dal nome, su cui più volte scherza lo stesso François¹¹², palesa i pregi del contesto suburbano, immaginato più vicino alla natura. I fiori costituiscono un vero e proprio leitmotiv del film già nel prologo, incentrato su ripetute immagini di girasoli. Vasi di fiori nelle case, fiori riprodotti su abiti, utensili, cartoline, dipinti o riviste appariranno in modo ossessivo nel corso dell’intera narrazione: si tratta sempre di una natura (letteralmente) “addomesticata”. Una chiave di lettura confermata dall’installazione *UNE CABANE DE CINÉMA. La serre du Bonheur*, esposta da Varda nel 2018 alla Galerie Nathalie Obadia di Parigi. Sin dal titolo, l’installazione rimanda alla «serra»; all’interno della *cabane*, realizzata con bobine del film, si trova un vaso di girasoli finti, mentre al suo esterno è collocato un pezzo di tronco “vero” che proveniva dal cortile della casa della regista. Anche nel lungometraggio, il contatto con la natura appare costantemente, in forme diverse, mediato e addomesticato¹¹³: non solo i fiori, ma anche gli animali, che vediamo prima “imprigionati” allo zoo di Vincennes, e successivamente riprodotti in immagine su alcuni francobolli.

Nell’ideale di comunione con la natura Thérèse¹¹⁴ e François identi-

¹¹¹ H. HOLST-KNUDSEN, *Subversive Imitation*, cit.

¹¹² Quando, parlando con una cliente di Thérèse che sta per traslocare da Fontenay a L’Haÿ-les-Roses, le dice che in fondo «*on sort pas des roses*», menzionando per contrasto altre località di *banlieue* dai nomi meno gradevoli. Egli nomina inoltre le rose a Émilie come principale pregio di Fontenay.

¹¹³ Vengono alla mente anche le immagini delle riproduzioni fotografiche di fiori collocate sul prato di *Due o tre cose che so di lei* o, ancora, la fioraia di *Playtime* che, posizionata di fronte all’infilata di grattacieli, regala un angolo di folklore ai turisti e alle turiste alla ricerca di soggetti per le loro fotografie.

¹¹⁴ Si pensi anche alle parole della donna poco prima della sua morte, quando afferma che

ficano la piena realizzazione del *bonheur*. Portare tale ideale alle estreme conseguenze «sottom[ettendosi] all'ordine naturale», come recita la frase di *Picnic alla francese* (*Le déjeuner sur l'herbe*, Jean Renoir, 1959) espressamente citata nel lungometraggio di Varda, comporterà per François l'abbandono alla passione per Émilie, contemporaneamente alla prosecuzione del rapporto con la moglie: una situazione significativamente descritta a entrambe attraverso metafore naturali¹¹⁵.

Le esistenze dei protagonisti sono scandite da gite e picnic nei boschi, nelle quali si ripropone l'immaginario consolidato delle scampagnate sulle rive della Marna, caratteristico del cinema francese di *banlieue* sin dagli anni trenta. A fronte del desiderio di comunione assoluta con la natura, però, i *déjeuners sur l'herbe* sembrano palesare la loro insufficienza, poiché sono minati al cuore da una doppia mediazione. Innanzitutto vengono effettuati, direbbe Lefebvre, in luoghi votati a un tempo libero «organizzato istituzionalmente», sulla base del «diritto alla natura» rivendicato dagli abitanti delle città: ciò fa sì che «la natura entr[i] nel valore di scambio e nelle merci, si compr[i] e si vend[a]», «distrugge[ndo] questa "naturalità" di cui ci si occupa per mercificarla»¹¹⁶. Siamo ben lontani dalla *wilderness* dei cowboy evocata dai giochi del figlio e del nipote di François e Thérèse. Ma, soprattutto, è il piano visivo a instillare nello spettatore il dubbio sulla possibilità di un contatto diretto fra personaggi e ambiente: la mediazione di un immaginario precofenzionato, pittorico e cinematografico (la citazione filmica di *Picnic alla francese*¹¹⁷), ormai entrato nella dimensione del cliché, è costantemente attiva.

Il lavoro stesso di François è basato sul rapporto con una natura adomesticata: falegname, costruisce abitazioni e arredi; la sua professione, un po' come quella dei numerosi architetti delle pellicole di questi anni, consente di introdurre anche un discorso sull'edilizia e sui mutamenti dello spazio urbano. Inizialmente ci conduce a Vincennes, dove

vorrebbe che lei e il marito fossero circondati da coperte di erba e muri di foglie.

¹¹⁵ C. DOUSTEYSSIER-KHOZE, *Mise en abyme, Irony and Visual Cliché in Agnès Varda's Le Bonheur (1964)*, in M.C. BARNET (a cura di), *Agnès Varda Unlimited*, cit., pp. 100-101.

¹¹⁶ H. LEFEBVRE, *Il diritto alla città*, cit., p. 133.

¹¹⁷ Il film di Renoir è stato realizzato in Provenza, nella tenuta di famiglia a Cagnes-sur-mer; sulle rive della Senna era invece ambientato il racconto di Maupassant (1881) da cui il regista aveva tratto, nel 1936, *Una gita in campagna* (*Une partie de campagne*, le cui riprese sono state effettuate nei pressi del più tranquillo affluente Loing). Su *Picnic alla francese* come culmine della ricerca renoiriana sulla «pittura messa in movimento», si veda D. DOTTORINI, *Jean Renoir. L'inquietudine del reale*, Ente dello Spettacolo, Roma 2007, pp. 135-139.

François conosce Émilie con cui trascorrerà del tempo libero nella zona urbana della Porte Dorée. Nel dialogo fra i due emergerà la più tradizionale definizione del rapporto città-campagna (quella che ritroveremo nel prossimo paragrafo con *Bande à part*), con la giovane cittadina che esprime preoccupazione per il trasloco a Fontenay, di cui teme la mancanza di animazione e divertimenti, mentre al contrario François esalta i pregi della *banlieue* fiorita. In seguito, François si offrirà di aiutare Émilie con la predisposizione degli arredi nel suo alloggio di Fontenay. Inizieranno qui a comparire a Fontenay i nuovi edifici residenziali contenenti appartamenti, ben diversi rispetto al *pavillon* di Thérèse e François. Tali edifici fanno capolino come sfondo di inquadrature girate nella piazza della cittadina, ma anche in qualità di ambientazione principale, quando ci troviamo nell'abitazione di Émilie. Gli alloggi delle due donne, viene sottolineato da più parti, alludono a modelli femminili potenzialmente distinti¹¹⁸. Appaiono diversi nell'arredamento (quello di Émilie, ad esempio, è tappezzato di immagini di attori e attrici appese alle pareti) e nella visuale che offrono dalle finestre, sovente inquadrature (l'una dà sul verde, l'altra su edifici di grandi dimensioni), anche se in entrambi la macchina da presa introduce continuamente in campo gli onnipresenti vasi di fiori. Significativamente, dopo la morte di Thérèse, François rifiuterà di dormire da Émilie, conducendo la donna a trasferirsi nel *pavillon* e assumere, lo si è visto, il ruolo di Thérèse, anche in inquadrature visivamente identiche dedicate al lavoro domestico¹¹⁹.

Sin qui abbiamo sottolineato tre fondamentali riferimenti spaziali nel film: la città, i boschi in cui si effettuano le scampagnate e infine, tra i due, la periferia di Fontenay-aux-Roses. Quest'ultima presenta le connotazioni della *banlieue* tradizionale (lo stile di vita tranquillo, la vicinanza alla natura), con soluzioni abitative quali i *pavillons*, ma fa trapelare i segni di un cambiamento incipiente, con la costruzione di grandi edifici residenziali popolati da ex abitanti della città. Narrativamente, questo "nuovo" assume i tratti di una minaccia alla quiete del *pavillon*, sebbene quest'ultimo riesca in un certo senso, nel finale, a riassorbirla.

Esiste però in *Il verde prato dell'amore* un'altra periferia dall'aspetto

¹¹⁸ Ricordando questa contrapposizione, Marion Schmid sostiene che vi sia anche un contrasto estetico tra le sezioni dedicate a Thérèse, ispirate ai modelli impressionisti, e l'«estetica godardiana» delle sequenze d'amore tra François e Émilie: M. SCHMID, *Inter-medial Dialogues*, cit., p. 100.

¹¹⁹ R.J. DEROO, *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*, cit.

assai più disturbante¹²⁰. Si tratta della zona di Créteil, dove lo zio Joseph (Marc Eyraud) possiede un *pavillon* con tanto di giardino e orto. Nella prima sequenza ivi ambientata, un attimo prima di raggiungere l'abitazione di Joseph, François e Thérèse attraversano in automobile un quartiere di *grands ensembles* (FIG. 27), edifici che poi riusciremo vagamente a scorgere anche dall'interno dell'alloggio, sospettando così la loro vicinanza con il *pavillon*. Ma il vero shock arriva con una sequenza collocata più tardi nella narrazione, quella del pranzo.

La famiglia riunita si trova in giardino: la vediamo in campo medio, con le figure sedute che occupano la metà inferiore dell'inquadratura (FIG. 28). La metà superiore è occupata da un albero, da numerose piante e dagli onnipresenti girasoli: un'uniforme distesa verde, con qualche punta di giallo, alle spalle dei personaggi, che nasconde gli edifici a malapena intuibili sullo sfondo. Piante e fiori compaiono anche in primo piano (contribuendo, insieme alle sagome posizionate di spalle, a impedirci di vedere chiaramente la superficie del tavolo), nonché alla sinistra e alla destra del gruppo, occultando così anche la parete del *pavillon*. Di fatto, i protagonisti appaiono completamente immersi nella natura: poco importa che ci troviamo in una *banlieue* ormai urbanizzata, l'iconografia permane a tutti gli effetti quella del *déjeuner sur l'herbe*.

Tale immaginario impressionista viene però, poco dopo, messo in discussione, pur senza essere mandato in pezzi, perpetuando l'ambiguità che contrassegna l'intero lungometraggio. Viene venato da una crepa, da un'estemporanea epifania che lo vede poi subito ripristinato nei termini iniziali, facendogli perdere proprio per questo la sua credibilità. È la scoperta del verme in una pesca dai colori perfetti, immagine evocata dalla regista a proposito di *Il verde prato dell'amore*: la malinconia insita, secondo Varda, nei dipinti impressionisti, nonché nella musica di Mozart scelta come accompagnamento per il film¹²¹.

Dopo il pranzo, la macchina da presa segue Thérèse che, con la figlia

¹²⁰ Le sequenze di *Il verde prato dell'amore* girate a Créteil sono state sinora ignorate tanto negli studi sulla rappresentazione cinematografica dei *grands ensembles* (la pellicola non è inclusa, ad esempio, nel ricco corpus considerato in C. CANTEUX, *Filmer les grands ensembles*, cit.), quanto in quelli dedicati più in generale alla configurazione filmica della periferia parigina, che citano l'opera di Varda solo in rapporto al *pavillon* di Fontenay-aux-Roses (si veda D. SCHILLING, *Elusive happiness: screening France's new towns after 1968*, in P. MET, D. SCHILLING (a cura di), *Screening the Paris suburbs*, cit., pp. 171-172).

¹²¹ Lo afferma la regista nella presentazione del film contenuta nel dvd pubblicato nel 2019 da ARTE e Ciné-Tamaris all'interno del cofanetto *Agnès Varda – l'intégrale*.

in braccio, raggiunge François e i bambini nella *cabane* di legno¹²² che l'uomo sta costruendo su un appezzamento di terra adiacente al *pavillon* di Joseph. Sullo sfondo compare un'infilata interminabile di *grands ensembles* che chiudono completamente l'orizzonte: intuiamo così che questi siano ormai arrivati a circondare del tutto l'abitazione, che ne è separata solo dal *terrain vague*¹²³ non edificato. Il *pavillon*, così come la *cabane* costruita da François, che i bambini definiscono un rifugio per *trappeurs* («cacciatori», «escursionisti»), appaiono come residui di passato, spazi di resistenza alla modernità: non dissimili, in questo senso, dalla «*cabane*» di Jean Gabin (da lui stesso chiamata in questo modo) sopravvissuta tra i *grands ensembles* di Sarcelles in *Colpo grosso al casinò*.

A seguire, François si allontana con Thérèse (FIG. 29) e i due si coricano sotto alcuni alberi superstiti. La cinepresa si posiziona qui in modo da tagliar fuori i massicci edifici dall'inquadratura, riproponendo così un'immagine analoga a quelle che avevamo visto nelle scampagnate iniziali nel bosco, con le figure completamente immerse nella natura (FIG. 30). Il *récadrage* ricomponne così l'ennesimo quadro impressionista, instillando in noi un dubbio sull'artificiosità di tutti i precedenti. Il paesaggio dell'Île-de-France, inteso quale costruzione culturale cui hanno contribuito la pittura e successivamente il cinema, agisce quale dispositivo che orienta la visione dei personaggi e dello spettatore, conducendoli a ignorare l'evidenza dei mutamenti intervenuti sull'ambiente circostante¹²⁴. Rivela così il proprio funzionamento, non dissimile da quello dei dispositivi culturali che influenzano lo sguardo dei personaggi e dello spettatore sul *bonheur* coniugale e sulla condizione femminile: in *Il verde prato dell'amore* il cliché ha assorbito la totalità dello schermo, venendo smascherato solo da pochi e ben celati indizi. Proprio qui sta la forza perturbante del film di Agnès Varda, che tre anni dopo sceglierà di rendere gli interventi urbanistici nella regione parigina i protagonisti del suo soggetto per *Lontano dal Vietnam*.

¹²² Sull'importante presenza delle *cabanes* nell'opera di artista visiva di Agnès Varda, si veda G. PERRY, *Les Cabanes d'Agnès*, in M.C. BARNET (a cura di), *Agnès Varda Unlimited*, cit., pp. 157-170.

¹²³ Il termine *terrain vague* designa aree residuali non edificate ai margini di zone urbanizzate.

¹²⁴ Su questa specifica valenza del paesaggio nei film di Agnès Varda, cfr. G. LAVARONE, *Tre prospettive sul paesaggio nell'opera di Agnès Varda*, «Fata Morgana», 2021, 45, in particolare pp. 188-193.

4.5. La *banlieue* nel cinema di Jean-Luc Godard: dalla poesia alla segregazione. *Bande à part* (1964) e *Due o tre cose che so di lei* (1967)

Come ricorda Térésa Faucon, nella filmografia di Godard la *banlieue* è ampiamente presente, nelle sue forme più variegate:

dalle case e dalle ville suburbane in *Une histoire d'eau* (1961) e *Bande à part* (1964), agli alti complessi residenziali a La Courneuve in *Due o tre cose...* (1967) o ai palazzi che ospitano uffici della Défense in *Alphaville* (1965); dalle terre desolate punteggiate di rifugi di fortuna in *Les Carabiniers* (1963), alle *bidonvilles* a Nanterre in *La cinese* (1967), dalle rive e isole del fiume Marna (*Bande à part*), alla piana alluvionale e ai boschi intorno a Villeneuve-Saint-Georges (*Une histoire d'eau*), dal campo d'aviazione di Villacoublay e dal nuovo aeroporto di Orly Sud mostrati in *Fino all'ultimo respiro* (1959) e *Una donna sposata* (1964), fino alle strade del Seine-et-Oise e alle foreste delle estreme periferie quali Rambouillet in *Week-end* (1967)¹²⁵.

Bande à part, il film sul quale ci concentreremo maggiormente, si discosta sensibilmente dall'immagine che emergerà in *Due o tre cose che so di lei*: il regista 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*¹²⁶.

Se *Bande à part* è stato interpretato quale tappa fondamentale nell'elaborazione del «lutto della prima identità sociale e amorosa» del regista¹²⁷, 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 già ricordati e che vanno decisamente ricondotti alla visione delle prime opere godardiane: da un lato lo sguardo affascinato rivolto ai passanti, dall'altro la dimensione vissuta che assumono i monumenti, sfuggendo alle rappresentazioni cartolinesche (basti ricordare la celeberrima sequenza della corsa al Louvre).

¹²⁵ T. FAUCON, *Godard's suburban years*, in P. MET, D. SCHILLING (a cura di), *Screening the Paris suburbs*, cit., p. 126.

¹²⁶ J.B. POUY, *Diverses réflexions sur Bande à part de Jean-Luc Godard, et son discours latent sur une banlieue pratiquement disparue*, in J.L. ROBERT, M. TSIKOUNAS (a cura di), *Imaginaires parisiens*, cit., pp. 329-334.

¹²⁷ J.P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, cit., pp. 181-184.

Tale romanticismo dalla vena malinconica si estende anche, ed è questo l'aspetto che qui ci interessa, alla caratterizzazione della *banlieue*, che vira inoltre 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 bicicletta, metropolitana o automobile, cui vengono dedicate numerose inquadrature, tra cui alcune panoramiche assai ampie che seguono il percorso della vettura a una certa distanza, ponendo l'accento sulla vasta porzione di spazio attraversata. Il fiume figura sovente segnando un confine geografico chiaro¹²⁸. Dall'altro lato, 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 disegnato dalla vegetazione e dalle acque della Marna presso Joinville-le-Pont.

La voce over dello stesso Godard non è ancora quella dell'analista della società dei consumi: al contrario, privilegia un registro lirico e costituisce, nelle parole di Barthélemy Amengual, una sorta di «fondo letterario valorizzante» delle «vite triviali» dei personaggi¹²⁹; per quanto riguarda le descrizioni dei luoghi, in una sequenza in particolare, sembra riprendere cliché tipici dei racconti d'avventura, attraverso la lettura di brani da *Una discesa nel Maelström* (1841) di Edgar Allan Poe¹³⁰. I dintorni di Joinville, con la loro «scogliera orribilmente nera e a strapiombo», divengono

¹²⁸ T. FAUCON, *Godard's suburban years*, cit., p. 129.

¹²⁹ B. AMENGUAL, *Bande à part de Jean-Luc Godard*, cit., pp. 40-47.

¹³⁰ T. FAUCON, *Godard's suburban years*, cit., p. 129.

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»¹³¹. 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 quella in cui Odile passa accanto alle fiere di un circo, che stazionano su un prato¹³². Come Pialat, che ricorda malinconicamente ne *L'amour existe* la demolizione dello studio di Méliès a Montreuil, Godard ha scelto inoltre luoghi che richiamano alla memoria la magia del cinema stesso: a Saint-Maurice si era infatti installata la Gaumont nel 1929¹³³. A proposito di *Les Carabiniers*, che associa a *Bande à part*, Faucon afferma opportunamente che «la qualità proteiforme della *banlieue* è sfruttata per il suo potenziale finzionale piuttosto che per la sua singolarità sociologica»¹³⁴, come sarà in seguito in altre opere del regista.

A proposito della trasfigurazione fantastica della *banlieue* in *Bande à part* possiamo ricordare un altro tassello, precedente di diversi anni, del cinema godardiano: il messaggio effettuato dall'autore sulle immagini delle inondazioni della Marna girate da Truffaut per *Une histoire d'eau* (1957). Come è stato evidenziato da Fabienne Costa, 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 stesse¹³⁵. 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*»¹³⁶.

¹³¹ La traduzione italiana qui riportata è quella della versione di *Bande à part* trasmessa all'interno del contenitore televisivo di Rai Tre *Fuori Orario*.

¹³² Secondo Faucon, si tratta di una reminiscenza dei film di Feuillade, sovente girati in *banlieue*: T. FAUCON, *Godard's suburban years*, cit., p. 127.

¹³³ Il riferimento agli studi della Gaumont a proposito di *Bande à part* è in J.B. POUY, *Diverses réflexions sur Bande à part de Jean-Luc Godard*, cit.

¹³⁴ T. FAUCON, *Godard's suburban years*, cit., p. 130.

¹³⁵ F. COSTA, *Dérives d'Une histoire d'eau*, in D. BLUHER, F. THOMAS (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968*, cit., pp. 287-294.

¹³⁶ Per una riflessione sui rapporti tra *Une histoire d'eau* e *Le sang des bêtes*, si veda V. VALENTE, *Collage di fiction e documentario nel primo Godard*, in P. BERTETTO (a cura di),

La trasfigurazione fantastica del paesaggio che caratterizza *Bande à part* e *Une histoire d'eau*, ad ogni modo, può essere posta sotto il segno di un ascendente più ampio, cruciale nella formazione di Godard, come di altri registi e registe della Nouvelle Vague, nonché dello stesso Franju: quello surrealista. Non dimentichiamo infatti che in *Bande à part* sono presenti citazioni non solo da Queneau (il cui romanzo del 1937 suggerisce il nome stesso di Odile), ma anche da Breton e Aragon¹³⁷; il richiamo a una lezione di Aragon sul tema della digressione costituisce peraltro, lo si ricorderà, una chiave di lettura utile (fornita all'interno del cortometraggio stesso) per comprendere la struttura narrativa 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, le indicazioni qui fornite, a integrazione di quelle già introdotte nel secondo capitolo¹³⁸, saranno limitate all'individuazione di nodi significativi per gli specifici argomenti di questo studio, focalizzandosi sulle rifrazioni con pellicole già affrontate o su cui ci si soffermerà nelle pagine successive.

Innanzitutto, è opportuno 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 consente di illuminare alcuni aspetti del discorso politico di Godard sulle nuove *banlieues*. Si tratta, nei due film, di distinte località periferiche (in *Due o tre cose*, i neonati *grands ensembles* della Cité des 4000 a La Courneuve) che si rapportano a un unico centro, Parigi, che vi è tuttavia rappresentato secondo forme totalmente differenti: l'una riconducibile alla produzione del primo Godard, l'altra ai cambiamenti in-

Analisi e decostruzione del film, Bulzoni, Roma 2007, in particolare pp. 188-190. 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. Del paesaggio esterno, quello dei *terrain vagues*, si dipinge piuttosto il carattere monotono, attraverso le inquadrature statiche, l'immobilità delle figure umane e soprattutto la luce diffusa, che si differenzia dai contrasti luministici tipici dell'estetica di Franju. Per il regista sono forse più "vivi" gli animali destinati a essere sgozzati, di quanto lo siano gli uomini che popolano l'"urbano diffuso". Cfr. É. THOUVENEL, *Noir et blanc: le réel précisé de Georges Franju*, e R. HAMERY, *Le Sang des bêtes : quand le documentaire absorbe la vie à l'état de trace*, in D. BLUHER, F. THOMAS (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968*, cit., pp. 219-228 e pp. 229-234.

¹³⁷ Per la fondamentale influenza di Queneau su *Bande à part*, e i riferimenti a Breton e Aragon, si veda B. AMENGUAL, *Bande à part de Jean-Luc Godard*, cit., pp. 27, 35-39, 50 e sgg.

¹³⁸ Si veda il box dedicato al nuovo rapporto tra personaggi e spazio nel cinema godardiano all'interno del paragrafo 2.3.3.

tervenuti 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*).

In *Bande à part*, città e periferia sono realtà antitetiche, lontane fra loro, ma lo spostarsi dall'una all'altra tramite un lungo percorso appare un atto "naturale": i continui tragitti effettuati dai protagonisti portano a «tesse[re] la continuità/contiguità fisica, geografica, cosmica, del *décor*: Parigi»¹³⁹. In *Due o tre cose che so di lei*, il rapporto è notevolmente più complesso. Il lungometraggio è costellato di inquadrature dedicate a cantieri e, in particolare, a quello 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 e la periferia, destinata anche ad accogliere coloro che erano stati cacciati dai quartieri popolari del centro ora demoliti (secondo l'interpretazione di Kristin Ross, "ripuliti"¹⁴⁰). Katherine Shonfield, che propone una comparazione fra *Due o tre cose che so di lei* e il romanzo *Nana* (1880) di Émile 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 strada¹⁴¹.

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 (FIG. 9).

A un certo punto del film, una giovane donna che, come Juliette, abita in un *grand ensemble* e si prostituisce occasionalmente, afferma di recarsi a Parigi un paio di volte al mese: il centro storico non è più frequentato intensamente da chi vive in periferia, come in *Bande à part*. Il tragitto di Juliette da La Courneuve al centro di Parigi non ci viene mostrato; il passaggio narrativo è eluso da Godard attraverso tre inquadrature: la

¹³⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁰ K. ROSS, *Fast Cars, Clean Bodies*, cit., pp. 152-156.

¹⁴¹ K. SHONFIELD, *Walls have feelings. Architecture, film and the city*, cit., p. 115.

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. Nelle tre inquadrature Juliette non è presente: non compare uno spostamento della protagonista a costruire un legame fra due realtà percepite come magari lontane, ma contigue e, in un certo senso, mutualmente necessarie. Con tale configurazione del rapporto fra centro e periferia, sembra che Godard intenda palesare la concezione di fondo dei *grands ensembles*, zone residenziali alternative – e non complementari, come la periferia-campagna di *Bande à part* – rispetto al centro cittadino, destinate a originare forme di segregazione.

Il corpo di Parigi è simbolicamente fatto a pezzi, come quello di Juliette nel sogno da lei raccontato: è feticizzato dal capitale, così come il corpo della protagonista¹⁴². Godard trae spunto, lo si è detto, da un'inchiesta sulla prostituzione nei *grands ensembles* apparsa nel 1966¹⁴³. L'identificazione tra personaggio e luogo suggerita sin dall'ambiguo titolo è esplicitata dalla stessa didascalia «ELLE/LA REGION PARISIENNE»; sono note le affermazioni godardiane che associano prostituzione, *aménagement* 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»¹⁴⁴. A proposito della regione parigina, Godard sostiene espressamente che essa viene sistemata «come un grande bordello»¹⁴⁵; in altri passaggi, ricorda come all'origine dei rinnovamenti urbanistici vi sia quello stesso capitale che sta alimentando la guerra in Vietnam, citata più volte nel film¹⁴⁶. La frammentazione imposta alla città è ispirata dal principio stesso dello *zoning*: il destino dell'epoca contemporanea sembra essere quello della «*spécialisation intégrale*», 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 nel montaggio di *Il maschio e la fem-*

¹⁴² *Ibid.*, p. 115.

¹⁴³ L'inchiesta di Claude Vimenet pubblicata su «Le Nouvel observateur» il 29 marzo e il 10 maggio 1966 (C. CANTEUX, *Filmer les grands ensembles*, cit., p. 29).

¹⁴⁴ J.L. GODARD, *La vita moderna*, cit., pp. 271-272.

¹⁴⁵ *Le film vu par Jean-Luc Godard*, in J.L. GODARD, *Deux ou trois choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Seuil/Avant-Scène, Paris 1971, p. 14.

¹⁴⁶ Si veda in merito M. SCHMID, *Intermedial Dialogues*, cit., p. 150.

mina, diventa qui la cifra stilistica dominante nella composizione dello spazio urbano. Inquadrature fisse di luoghi privi di figure, osservati da lontano in campi medi o lunghi, si susseguono sovente le une alle altre. I singoli quadri testimoniano una ricerca formale che lavora alla creazione di linee e volumi, valori astratti che definiscono la città non più tramite una modalità tipicamente Nouvelle Vague, che passa attraverso l'identificazione con la soggettività di un personaggio: lo spazio diventa oggetto di un discorso condotto dal regista, la cui voce over costituisce l'unico collante fra immagini disparate (i suoi occhi, afferma egli stesso nel film, sono quelli di un biologo). Le lunghe serie di campi vuoti rimandano a un antecedente esplicitato dallo stesso Godard¹⁴⁷: lo spazio franto di *Muriel* di Resnais.

Essendo il rapporto tra luogo e personaggio, lo si è visto nel secondo capitolo¹⁴⁸, mutato rispetto alle prime opere godardiane, non si istituisce quell'empatia tra luogo e figura, generalmente maschile, che costituisce un potenziale alter ego del regista. Si instaura una dialettica tra la dimensione emblematica della protagonista (femminile)¹⁴⁹, e l'identificazione emozionale, cui l'autore concede comunque qualche spiraglio.

Tale dialettica si riflette direttamente nel rapporto con i luoghi. La famosa panoramica a 360° di Juliette di fronte ai *grands ensembles*, su cui a breve torneremo, costruisce un'identificazione personaggio/luogo di carattere simbolico: la volontà di far prevalere il discorso sulla narrazione è resa evidente dall'impiego di una soluzione tecnica peculiare, che fa sentire la cinepresa, e dal brechtiano sguardo in macchina di Juliette. Apparentemente diverso è 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 macchina da presa effettua tre panoramiche sullo stesso tragitto. La città vi appare configurata secondo una modalità più vicina a quelle classiche della Nouvelle Vague: gli esterni del centro parigino, attraversati dai e dalle passanti che entrano in campo, sono percorsi dalla figura di Juliette, osservata da una cinepresa essa stessa in movimento; potenzialmente, si tratta di inquadrature che più facilmente potrebbero

¹⁴⁷ All'interno di *Due o tre cose che so di lei* vi è anche una citazione esplicita di *Muriel*: 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 J. MONACO, *The New Wave*, cit., p. 178.

¹⁴⁸ Si veda il box dedicato a Godard nel paragrafo 2.3.3.

¹⁴⁹ Si veda in merito anche C. MacCabe, L. Mulvey, *Images of Women, Images of Sexuality*, cit.

creare un'empatia tra spettatore e personaggio. Tuttavia, quello di Juliette si rivela un falso movimento: il tratto di strada percorso è per tre volte lo stesso, lo spostamento costruito dalla successione delle tre panoramiche è illusorio; la frase pronunciata dalla donna «*Le paysage c'est comme un visage*» cade sulla successiva inquadratura di un cantiere. L'illusione di movimento è contraddetta proprio come nella panoramica a 360°, accompagnata dalla voce di Juliette che riprenderà in modo pressoché identico le parole del segmento appena analizzato («*Le paysage c'est pareil qu'un visage*»): l'azione della cinepresa si completerà sul volto della protagonista, rigorosamente immobile, come a segnare un imprigionamento. Come in altre pellicole analizzate quali *L'amour existe*, la condizione esistenziale della periferia è identificata nella staticità; per Juliette, tuttavia, anche il centro parigino sembra tradire ogni promessa di movimento.

Sul piano iconografico, i soli siti parigini "classici" immediatamente riconoscibili sono gli Champs-Élysées e place de la Concorde: ai primi viene dedicata un'inquadratura fissa nella quale una donna (che si sta per prostituire?) sale su un taxi; la piazza appare invece sfigurata dai lavori in corso, con un'inquadratura fissa che inframmezza la sequenza in cui Juliette vende il proprio corpo al cliente americano (Raoul Lévy). Si misura facilmente la distanza dal modo in cui il celebre viale era percorso nelle prime opere godardiane quali *Fino all'ultimo respiro* o *Questa è la mia vita*.

Si può inoltre rilevare la frequenza di riprese in cui appaiono superfici dai colori vivaci, disposti per sezioni monocrome (ad esempio, sulle recinzioni di alcuni cantieri), che ricordano da vicino *Una storia americana*, con le sue inquadrature tendenti a sottrarre profondità agli spazi attraverso l'appiattimento bidimensionale e la selezione cromatica. Le due pellicole sono state girate contemporaneamente¹⁵⁰ e potrebbero essere considerate un dittico ispirato dalla medesima inquietudine nei confronti della città, come quelli che analizzeremo nel prossimo capitolo: un film che denuncia la situazione presente, l'altro che prefigura una definitiva scomparsa. *Una storia americana* è ambientato nell'immaginaria Atlantic City, insieme eterogeneo di superfici piatte, scritte luminose intermittenti, immagini onnipresenti (di pubblicità, film, fumetti). Nella diegesi, Parigi sembra ancora esistere e viene talvolta nominata, anche se non la vediamo mai: potremmo dire che è *altrove*, dislocata (nella nostra memoria?) in favore della città-simulacro che si dispiega di fronte ai nostri occhi.

Tornando a *Due o tre cose che so di lei*, passiamo ora a parlare dei *grands ensembles*, che non appaiono qui per la prima volta nel cinema go-

¹⁵⁰ J.L. GODARD, *La vita moderna*, cit., p. 267.

dardiano. In *Alphaville*, ad esempio, si citava sarcasticamente l'acronimo H.L.M. quale abbreviazione di «*Hôpitals de Longue Maladie*» (Ospedali di Lunga Malattia)¹⁵¹, mentre in *Una donna sposata* l'alloggio di Charlotte (Macha Ménil), lo si è detto, faceva parte di un *grand ensemble*.

Il motivo-simbolo dei *grands ensembles*, la finestra, appare in *Due o tre cose che so di lei* sin da subito, nelle due celebri inquadrature speculari in cui vengono brechtianamente presentate l'attrice Marina Vlady e la personaggio Juliette. La donna si trova in terrazza: alle sue spalle, prima a sinistra e poi a destra, due enormi edifici (di cui uno caratterizzato dalle "mille finestre", l'altro da un reticolo di terrazze incassate) ci comunicano 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 ripreso dall'interno di un vetro su cui 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) la quale racconta di essere stata sfrattata dal XVI° *arrondissement* e «*collée*» («sbattuta») a La Courneuve, si sovrappone ironicamente il dettaglio di un cartello «*Entrée libre*», appeso su una vetrina su cui si riflette il *grand ensemble*. Ma soprattutto va ricordata una soluzione assai più originale e sottile: la summenzionata panoramica di 360° che parte dal volto di Juliette, con alle sue spalle la facciata di un edificio dell'*ensemble*, che riempie la totalità dell'inquadratura – senza che sia possibile vederne i bordi, i limiti. Si tratta ancora di una facciata dalle «mille finestre», una sola delle quali è animata da una presenza umana, quella di due bambine che guardano verso l'obiettivo. La macchina da presa, ruotando, inquadra gli altri edifici del complesso, disposti a maggiore o minore distanza, di orientamento orizzontale (*barres*) o verticale (*tours*), che appaiono tutti molto simili, 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 in *I bambini del secolo*.

Certamente la particolare soluzione qui adottata può essere inclusa fra i tentativi, numerosi nelle pellicole dell'epoca anche di stampo più tradizionale, di cogliere attraverso la macchina da presa le forme gigan-

¹⁵¹ Si leggano in merito le parole di Matthew Taunton: «La retorica della malattia e della cura è diffusa nell'urbanistica. Haussmann la utilizzava ed era anche un elemento comune nel discorso del modernismo architettonico. Questa allusione sembra ideata per interrogare l'aspirazione al controllo sociale che era implicita nel modernismo di Le Corbusier: la frase 'Architettura o Rivoluzione', vista alla luce di *Alphaville*, suggerisce che dal punto di vista dello stato la funzione dell'architettura modernista sia di sopprimere – o di curare – le tendenze rivoluzionarie» (M. TAUNTON, *Fictions of the City*, cit., p. 125).

tesche dei *grands ensembles*¹⁵². È stato detto che i movimenti di macchina verticali sulle facciate di un *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 degli *ensembles* stessi¹⁵³. Godard conduce all'estremo tale vocazione del movimento orizzontale, arrivando a farlo chiudere circolarmente intorno a 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 Comolli¹⁵⁴ – è la negazione del fuoricampo, poiché tende virtualmente ad integrarlo di continuo all'interno del campo, il completamento di Godard a 360° sembrerebbe rappresentare la negazione assoluta di un qualsiasi fuoricampo possibile, per la vita di Juliette così come per quella degli e delle altre abitanti del complesso. Il movimento della cinepresa ha inizio seguendo la traiettoria di quello della testa della donna, subito dopo la sua affermazione 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 nel centro di Parigi, la scelta di riproporre la frase che equipara «*paysage*» e «*visage*» alla fine di tale panoramica sembrerebbe esprimere una completa identificazione con un ambiente edificato desolante. Il doppiaggio italiano, diverso dall'originale, sposa questa interpretazione traducendola in una forma più didascalica e dal senso univoco: «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»¹⁵⁵. Pur trattandosi di una lettura condivisibile, va detto che la riflessione di Godard è più stratificata e il senso della panoramica più ambiguo. Nei testi dedicati al film, il regista insiste sul fatto che Juliette è parte di un tutto, di un «insieme [*ensemble*]», sottolineando però che occuparsi nel dettaglio di lei è utile per «suggerire che anche

¹⁵² Schmid, ad esempio, la legge in questa chiave, menzionando anche la vicina, particolarissima inquadratura obliqua, nel momento in cui Juliette e il marito stanno arrivando a La Courneuve in auto: M. SCHMID, *Intermedial Dialogues*, cit., p. 150.

¹⁵³ Sono riflessioni di Sébastien Le Pajolec nel suo studio sulle *cités* nel cinema degli anni novanta, riportate in C. CANTEUX, *Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable*, cit., p. 348.

¹⁵⁴ J.L. COMOLLI, *Regards sur la ville*, cit., p. 37.

¹⁵⁵ Sul confronto tra versione originale e italiana del film, cfr. F. POLATO, *Deux ou trois choses que je sais d'elle di Jean-Luc Godard: dalla versione originale alla versione italiana*, in G. 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.

le altre parti esistono in profondità»¹⁵⁶. E si consideri ad esempio l'interpretazione di Taunton: in modo forse un po' forzato, egli legge la prima inquadratura di Juliette con, alle spalle, la finestra con due ragazzine come allusiva alla sua alienazione, alla «separazione dagli altri abitanti»; la successiva panoramica agirebbe invece contraddicendo tale inquadratura: in quanto ripresa continua, «insiste[rebbe] sull'unità del soggetto e dell'ambiente»¹⁵⁷ che lo studioso, in ultima istanza, guarda dunque in luce positiva.

Dopo aver discusso degli esterni, focalizziamo la nostra attenzione, come per i film precedenti, sul modo di Godard di inquadrare gli interni degli alloggi. Sofferamoci ad esempio sulla sequenza in cui Juliette, di spalle, sta lavando i piatti, e parla nel frattempo allo spettatore girando talvolta il capo verso la macchina da presa (FIG. 26). In linea con interpretazioni diffuse, 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 espressa dall'interno personalizzato dell'abitazione, qui divenuto un semplice «rovescio» dell'esterno: strutture prefabbricate fra loro identiche, ricettacolo delle merci messe in circolo dal sistema consumistico¹⁵⁸. Più interessante è forse operare un confronto con l'immagine già analizzata di *L'amour existe* di Pialat, in cui, allo stesso modo, una donna di spalle lava i piatti all'interno di un alloggio in un *grand ensemble*. Se Pialat accentua le dimensioni ristrette della stanza e delle stesse 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 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 del quadro ci fanno immaginare una cucina maggiormente ampia. Il discorso di Godard è il medesimo di Pialat relativamente alla segregazione sociale degli e delle abitanti della periferia, ma, contrariamente a Pialat, egli evidenzia le attrattive dei nuovi alloggi, connettendole esplicitamente alle dinamiche del consumo di massa, al centro del suo interesse.

Si può ricordare, in questo senso, un'altra celeberrima inquadratura del film: la visualizzazione più emblematica di quella che in precedenza abbiamo definito «città dei consumi», con una serie di confezioni di de-

¹⁵⁶ J.L. GODARD, *Il mio modo di procedere in quattro movimenti*, in A. APRÀ (a cura di), *Il cinema è il cinema*, cit., p. 285.

¹⁵⁷ M. TAUNTON, *Fictions of the City*, cit., p. 127.

¹⁵⁸ K. SHONFIELD, *Walls have feelings*, cit., pp. 118-119.

tersivo disposte su un prato come *tours* e *barres* di una nuova *cit *. Si tratta dell'immagine che secondo alcuni segna la fine della concezione urbana elaborata dalla Nouvelle Vague, qui eclissata dalla debordiana societ  dello spettacolo¹⁵⁹. Tale passaggio non va ovviamente inteso come una netta cesura, piuttosto come il punto di emersione apicale di una tensione sotterranea che da anni, lo si   visto, conviveva con visioni della citt  ereditate dalla tradizione. Certamente una visione apocalittica, che ben si presta a traghettarci verso i contenuti dell'ultimo capitolo.

¹⁵⁹ J. TWEEDIE, *The Age of New Waves*, cit., pp. 17-18.

5. Una nuova società, una nuova città. Le angosce sul futuro

Il legame tra i rinnovamenti urbanistici e l'affermazione della società dei consumi affiora in numerose pellicole degli anni cinquanta e sessanta in modalità differenti: dagli assunti politici di *Due o tre cose che so di lei* o *Le joli mai* alle suggestioni più sfumate di *La proie pour l'ombre* o *La millième fenêtre*. Da un lato, i film che concentrano l'attenzione sugli aspetti urbanistici (*La millième fenêtre*) esprimono timore verso la nascita di un nuovo mondo; dall'altro, quelli maggiormente interessati ai cambiamenti della società non trascurano le questioni urbanistiche, direttamente affrontate (*Le joli mai*) o evocate in modo più obliquo attraverso la presenza dei cantieri (*La proie pour l'ombre*, *Tant qu'on a la santé*). La più stretta compenetrazione si produce evidentemente nelle opere di Tati (*Mio zio e Playtime*) e in *Due o tre cose che so di lei*.

Il racconto della sparizione di un mondo assume talvolta tonalità apocalittiche, dai contorni vaghi (*La proie pour l'ombre*, *La millième fenêtre*, *Métamorphoses du paysage*) o maggiormente espliciti, come nei film ambientati in un futuro distopico (*Alphaville* e gli sketch di Godard, *Fahrenheit 451*) analizzati in questo capitolo. Su un registro diverso, potremmo dire che anche in *Playtime*, per prendere in prestito le parole di Debord, «*Paris n'existe plus*». La soluzione immaginaria sembra essere per alcuni la fuga nel passato (*Alphaville*), per altri, in consonanza con le teorie situazioniste, il combattimento sul terreno stesso della modernità attraverso la forza distruttrice, e al contempo creatrice, del gioco (*Playtime*).

Meno immediata può apparire la ragione di includere *Le joli mai*, che mira a indagare innanzitutto il presente circoscritto a quel maggio del

'62 cui il titolo rimanda. La scelta è dettata dalla volontà di leggere il film in relazione al quasi contemporaneo *La Jetée* e, contestualmente, sottolineare le sfumature apocalittiche che venano alcuni segmenti del lavoro di Marker e Lhomme (quali il finale, o la sezione dedicata all'eclisse del *bonheur* nei *grands ensembles*), misurandone la distanza rispetto all'altro grande esito del *cinéma-vérité*, *Chronique d'un été* di Rouch e Morin. L'intenzione è anche quella di evidenziare la singolare ricorrenza nelle filmografie di registi della Nouvelle Vague di coppie di pellicole realizzate in contemporanea, tra le quali gli analisti o gli autori stessi hanno individuato precise relazioni: a un film la cui narrazione è collocata in un futuro distopico (spesso in una cornice urbanistica dalle connotazioni ben precise) se ne affianca un altro che in qualche modo manifesta la volontà di indagare il presente. Alla coppia *La Jetée-Le joli mai* si possono così accostare *Fahrenheit-La calda amante*¹, *Alphaville-Una donna sposata*² nonché, per alcuni aspetti, *Una storia americana*, situata nell'immaginaria Atlantic City, e *Due o tre cose che so di lei*³.

Un altro abbinamento filmico "apocalittico" che non presenta esattamente le stesse caratteristiche, poiché manca di una distopia propriamente detta e coinvolge due titoli non precisamente contemporanei, potrebbe essere quello proposto da James Tweedie tra *Ascensore per il patibolo* e *Zazie nel metrò*⁴. Tweedie sostiene che *Zazie*, pur ambientato nel presente, mostra una Parigi del passato; come abbiamo avuto modo di suggerire in precedenza, si tratta di un passato di fantasmi, che ammoniscono con la loro stessa presenza la contemporanea società dei consumi, ricordandole la sua transitorietà (*Zazie* è, per Malle, l'«angelo che viene ad annunciare la distruzione di Babilonia»⁵). All'altro polo, Tweedie colloca la Parigi del presente di *Ascensore per il patibolo*. Per questa pellicola, Malle ha in parte compiuto sulle location reali un'operazione non dissimile da quella di *Alphaville*, cercando – anche a costo di trovarli lontano dalla stessa Parigi – edifici in grado di rimandare a un futuro che nel 1958, a Parigi, ancora non esisteva⁶. In entrambi i film di Malle, dunque, che sia infestato dalle

¹ La suggestione è dello stesso Truffaut: si veda il box dedicato a Orly nel secondo capitolo, in cui viene discusso *La calda amante*.

² Si legga l'interpretazione di Ropars-Wuilleumier menzionata in relazione a *Alphaville*.

³ Si veda il capitolo precedente.

⁴ J. TWEEDIE, *The Age of New Waves*, cit., p. 101.

⁵ Si veda il paragrafo 2.3.3.

⁶ Malle sostiene che all'epoca a Parigi ci saranno stati solo cinque edifici come quello in cui aveva collocato l'ufficio di Carala; quanto al motel, fu costretto a utilizzarne uno lontano dalla capitale, poiché era ancora l'unico di quel genere in tutta la Francia: J. TWEEDIE,

tracce di un passato perduto o che abbia già messo un piede nel prossimo futuro, il presente sembra essere sull'orlo della sparizione.

5.1. Un ritratto critico della società parigina. *Le joli mai* (1962) di Chris Marker e Pierre Lhomme⁷

Duramente contestato dai sostenitori del *cinéma-vérité* di stampo rouchiano, con cui condivideva scelte tecniche quali l'uso della Coutant e il suono in presa diretta, ma non l'atteggiamento di fondo⁸, *Le joli mai* nasce con il proposito di condurre da un punto di vista esplicitamente soggettivo un'analisi sulla società parigina del 1962.

Se la pellicola ci interessa in particolare per i passaggi dedicati agli interventi urbanistici e per la sezione sui *grands ensembles*, artoleremo una riflessione più generale su di essa, anche nei suoi legami con *La Jetée*, girato appena qualche mese dopo. Quest'ultimo costituisce, è noto, uno degli esiti capitali della modernità cinematografica; limitiamoci qui a proporre alcune constatazioni sull'uso dello spazio urbano. Ci troviamo in un futuro imprecisato, dopo una guerra atomica che ha distrutto Parigi: della città al tempo presente appaiono unicamente immagini di devastazione, mentre i sopravvissuti vivono rintanati nei sotterranei del Palais de Chaillot, non a caso un sito deputato alla memoria cinematografica, allora sede della Cinémathèque Française. Nella Parigi del "passato", al di là dell'aeroporto di Orly, emblema del viaggio che il protagonista compie attraverso gli anni (ma anche di quello verso la morte), appaiono una serie di luoghi che portano le tracce dello scorrere del tempo, quali il Jardin des Plantes con la sua antica sequoia o il Museo di Storia Naturale. Al centro della riflessione proposta dal film si trova proprio il passaggio del tempo, arrivando a investirne la stessa forma, strutturata da un susseguirsi di immagini fisse. Come sottolinea, fra altri, Ivelise Perniola, *La Jetée* rappresenta la rielaborazione, in chiave di parabola futuristica, del pessimismo verso la società contemporanea che caratterizza *Le joli mai*; i due

The Age of New Waves, cit., pp. 99-100

⁷ Il film ha conosciuto diverse versioni, sia a ridosso della sua uscita, sia con i restauri effettuati nel 2009 e nel 2012, che hanno visto l'intervento di Lhomme nell'applicare tagli di montaggio che sapeva essere desiderati anche da Marker (cfr. S. LAYERLE, *Le Joli Mai*, «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», ottobre-dicembre 2013, 120, pp. 160-163). La versione a cui fa riferimento questo paragrafo è quella del restauro del 2012.

⁸ 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 I. PERNIOLA, *Chris Marker o del film-saggio*, pp. 95-117.

film sono tra l'altro accomunati dall'enfasi posta sul tema della prigionia⁹. Anche rispetto alla città nello specifico, è come se *La Jetée* rielaborasse un'angoscia relativa alla devastazione di Parigi e alla cancellazione dei segni del suo passato che impregna la prima sezione di *Le joli mai*.

Veniamo dunque al lungometraggio. Sin dal prologo, che precede i titoli di testa, si adombra l'idea che la capitale stia cambiando. Ripercorriamo una parte, indicando 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,

[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

le 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 cinepresa, mentre procede il commento over, scenderà sul Trocadéro ricolmo di passanti]¹⁰.

Dopo una serie di campi lunghi sulla città, in cui si individuava talvolta, da lontano, la presenza di monumenti storici, immersi nella bruma e confusi nel contesto, Marker e Lhomme si soffermano in modo netto su tre luoghi esplicitamente nominati: la 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 (FIG. 31). Se l'accostamento è originato dalla fascinazione per i nomi allegorici,

⁹ *Ibid.*, pp. 71-72

¹⁰ «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 il Val-de-Grâce, la Porte Dorée, il Point-du-Jour».

non sfugge nell'ultimo caso il contrasto ironico fra la poesia del nome e la prosa dell'immagine dei grattacieli; l'ironia è prodotta anche dal graduale passaggio da un capolavoro architettonico quale il Val-de-Grâce, a uno spazio come la Porte Dorée che sembra preservare scarse attrattive a causa del traffico, fino a un sito, quale il Point-du-Jour, il cui aspetto può apparire desolante. L'insistenza su quest'ultimo è evidente per la maggiore durata dell'inquadratura, oltre che per il brusco zittirsi della voce fuoricampo. 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 Giraudoux, e la prima intervista a un negoziante, si susseguono una serie di immagini del traffico urbano, mentre la voce over elenca alcune difficoltà che Parigi sta affrontando in quel momento. Tra queste, la *crise du logement*: la densità abitativa nella capitale è altissima, e per risolvere il problema si costruisce «*sans rigueur*».

Marker e Lhomme ci introducono quindi nel vivace ambiente di rue Mouffetard, nota per il suo pittoresco mercato, dove Agnès Varda, amica di Marker, nel 1958 aveva girato *L'Opéra-Mouffe*. All'epoca, rammenta Varda¹¹, non c'erano ristoranti greci o venditori di abiti, ma soprattutto anziani, senzatetto e passanti ubriachi; la zona era povera e sporca, tra le ultime rimanenze, secondo Éric Hazan, del Medioevo che stava per sparire da Parigi¹². Proprio per questo era amata dai Situazionisti, che in Place de la Contrescarpe avevano il proprio quartier generale. Il commento 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 «*patricienne*», «patrizia», in riferimento al passato romano della zona) con la nascita di gallerie d'arte, cabaret e un teatro, in un tipico processo di gentrificazione che, lo si è visto, investiva all'epoca numerosi quartieri del centro storico.

In questa sequenza, la macchina a mano ci fa esplorare la strada, voltandosi continuamente in un senso o nell'altro a osservare prima i passanti, poi i clienti e i venditori al mercato (FIG. 32). La voce preannuncia impietosamente che dieci anni dopo essere state riprese, tali immagini risulteranno spiazzanti quanto quelle della Parigi di inizio secolo: Marker e Lhomme ne rivendicano a priori una sorta di valore testimoniale; traspare la sensazione di vivere un cambiamento epocale in cui molte zone della

¹¹ A. VARDA, *Varda par Agnès*, cit., p. 114 .

¹² Si veda il paragrafo 2.1.

città appaiono a rischio di scomparire. Il commento, 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*»¹³ e allude al sogno di trasformare Parigi in futura capitale dell'Europa. La macchina a mano di Pierre Lhomme si rapporta in modo estremamente empatico ai luoghi, muovendosi fra la gente ad altezza d'uomo, e il quartiere viene ancora più umanizzato nel momento in cui se ne intervistano gli abitanti. Un barista, paventando future demolizioni e possibili espropriazioni di alloggi, manifesta la paura che si perda la «*sympathie du quartier*», affermando che «*on est chez soi ici, ailleurs on sera des déportés*»¹⁴; la cinepresa si sofferma intanto su alcuni dettagli pittoreschi, quali i numeri civici delle case o i graffiti sui muri.

La voce 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*»¹⁵. Si avvicendano intanto, a partire dalla parola «*déportés*» pronunciata dal barista, diverse inquadrature dedicate a *grands ensembles* (FIG. 33), ciminiera, grattacieli e alla zona della Maison de la Radio¹⁶. La voce fuoricampo prosegue:

Même si la névrose 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 pas¹⁷.

¹³ «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».

¹⁴ «Simpatia del quartiere», «siamo a casa nostra qui, altrove saremo dei deportati».

¹⁵ «New York umanizzata dalla Senna».

¹⁶ Difficile dire se nel film di Marker e Lhomme, che lo accostano ai *grands ensembles* o alle ciminiere, l'edificio della Maison de la Radio di Henri Bernard assuma come in *Alpha-ville* una connotazione negativa in se stesso, oppure se tale connotazione riguardi, nel suo complesso, tutta la zona inquadrata, che si sapeva destinata a ulteriori interventi (i grattacieli del Front-du-Seine). In altri documenti dell'epoca la Maison de la Radio, accanto allo C.N.I.T. o al palazzo dell'Unesco, viene esplicitamente contrapposta ai *grands ensembles* in quanto esito positivo dell'architettura contemporanea: per fare solo un esempio, si veda il citato documentario televisivo *Bâtir pour les hommes* di Jean Lallier. Nel film di Marker e Lhomme questa stessa posizione sembra essere richiamata criticamente dalla voce over, che al momento dell'apparizione della Maison de la Radio parla di una «*métamorphose qui devait être le signal d'une fête de l'architecture*» e che avrebbe poi, invece, portato a costruzioni «senza rigore» quali i famigerati *grands ensembles*.

¹⁷ «Anche se la nevrosi della solitudine ha mille finestre, anche se quella che si è dovuta

Nel frattempo la macchina da presa ci mostra prima una zona di vecchie case e strade attraversate da un'automobile e poi, in corrispondenza di «*on sait pas*», effettua una carrellata indietro a precedere una vettura che passa a fianco di numerosi edifici di un *grand ensemble*, tra loro molto affini, trasmettendo una sensazione di tetra monotonia (FIG. 34). Segue quindi un carrello laterale sulla facciata di uno stabile e sulle consuete «mille finestre». Assistiamo infine a un dialogo fra due architetti che si trovano in un cantiere fra *grands ensembles* in Rue de la Glacière (XIII° *arrondissement*) e definiscono i nuovi palazzi «*inhumains*» e «*monotones*»: i due non sembrano condannare l'idea in se stessa dei complessi contenenti un numero elevato di alloggi (dimostrandosi, piuttosto, critici nei confronti della *banlieue pavillonnaire*), anzi manifestano di condividere il sogno di spazi verdi e soluzioni abitative in cui il contatto con l'altro non diventi causa di disagio, ma sia al contrario desiderato. Ciò che lamentano sono gli esiti specifici di fronte ai quali si trovano, denunciando quegli edifici in quanto frutto di operazioni condotte unicamente a fini economici.

Anche Marker e Lhomme associano le nuove forme dell'abitare alla staticità: se rue Mouffetard era esplorata da una macchina a mano estremamente mobile, il carrello indietro sugli edifici del *grand ensemble* sembra denunciare un "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 piano in modo identico per tutta la sua durata, sia a destra che a sinistra; anche il fondo, terzo e ultimo lato, è occupato da un grande edificio disposto in orizzontale: esso impedisce all'occhio di spaziare, provocando una sensazione di soffocamento. Non compaiono spazi verdi, che invece erano spesso previsti, lo si è detto, nelle vicinanze dei *grands ensembles*. L'inquadratura, che ha una certa durata, termina comunque prima che si giunga alla fine dell'area edificata, a suggerire l'imprigionamento in un universo concentrazionario, senza possibile via d'uscita. Il medesimo intento dimostra la ripresa successiva, che si muove su un'enorme facciata ricoperta da finestre: non vediamo i contorni del palazzo su alcun lato, neppure nel corso dello spostamento della macchina da presa, il che ci trasmette la sensazione che la costruzione non abbia fine. Tornando alla prima delle due inquadrature, bisogna anche sottolineare come la macchina da presa non

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».

preceda il movimento di un pedone bensì di un'automobile, senza che ci sia possibile vedere chi si trova alla guida: tale scelta comporta la disumanizzazione dell'ambiente stesso (sebbene entri in campo qualche pedone, la cinepresa mantiene sempre al centro la vettura), producendo un effetto antitetico rispetto alla macchina a mano che si voltava a guardare i passanti in rue Mouffetard. I *grands ensembles* non sono pensati, sembrano dire Marker e Lhomme, per essere abitati da individui: si sottende quello stretto legame tra modifiche urbanistiche e circolazione automobilistica che abbiamo ampiamente sottolineato.

Se i cineasti esprimono posizioni duramente critiche verso i *grands ensembles* e mostrano preoccupazione per la possibile scomparsa delle porzioni più caratteristiche di Parigi, non negano 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 e Lhomme esplorano con i propri occhi nella sezione successiva alcuni "vecchi" quartieri. Viene anche intervistata una donna entusiasta all'idea di essere trasferita in un *grand ensemble* e di poter lasciare, dopo un'attesa di sette anni, la propria casa di Aubervilliers (quartiere-emblema delle drammatiche condizioni abitative in alcune zone della capitale¹⁸), decisamente troppo piccola per ospitare la sua numerosa famiglia. Marker e Lhomme, a differenza di altri cineasti quali Pialat che in *L'amour existe* vi dedica una sola inquadratura, penetrano quindi all'interno di un alloggio di un *grand ensemble*, e danno voce alla soddisfazione di colei che vi si è appena trasferita. Alcune soluzioni intervengono tuttavia a scoraggiare, nello spettatore, un'opinione pienamente positiva nei confronti dell'operazione. Innanzitutto la strategia, frequente all'epoca, di istituire un confronto con precedenti situazioni a tal punto insostenibili che il trasloco non poteva che essere apprezzato dai soggetti coinvolti. Poi, le riprese che si stringono sui volti dei figli e delle figlie della donna, impegnate a coglierne le reazioni piuttosto che a esplorare le dimensioni vantaggiose del nuovo alloggio. Infine, la scelta di chiudere la sequenza sullo sguardo pensoso della ragazzina in terrazza: senza volerla interpretare meccanicamente quale allusione alle preoccupazioni diffuse (già ricordate a proposito di *La millième fenêtre*) sulla vita dei bambini e dei giovani nei *grands ensembles*, si tratta di un'immagine che partecipa di tutta la poesia di questo film, venando di interrogativi e di malinconia il racconto appena effettuato dalla donna.

Anche nella seconda parte di *Le joli mai*, consacrata al «tempo» e

¹⁸ Si veda il paragrafo 2.2.1.

non più allo «spazio»¹⁹, Lhomme e Marker non ignorano in realtà la questione della *crise du logement*: ci mostrano 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) sia, soprattutto, gli esterni poveri e trascurati, lungamente osservati dalla macchina a mano nella sequenza dell'intervista all'operaio algerino.

In *Le joli mai* il tema dei mutamenti urbanistici è inserito, come di frequente all'epoca, nell'ambito 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*». L'analisi critica effettuata da Marker sulla società del proprio tempo coinvolge diversi aspetti; fra gli altri, la denuncia del disimpegno politico diffuso e di quella tendenza alla «privatizzazione» che emerge in modo evidente dall'intervista (posizionata in un punto di assoluto rilievo, in chiusura alla prima parte), alla giovane coppia sotto il ponte di Neuilly. Preferendo non pensare agli eventi storici del proprio tempo, così come numerosi individui che prenderanno la parola nella seconda parte del film, i due si dimostrano preoccupati unicamente di costruirsi una famiglia e possedere un alloggio ben arredato, potersi permettere delle vacanze e un'automobile. Per la nuova società, sembrano sostenere Marker e Lhomme, conterebbero la televisione (che la voce fuoricampo definisce «*la seule fenêtre ouverte sur le reste du monde pour beaucoup de parisiens, d'autant plus nécessaire que la maison est plus petite*»²⁰), l'automobile, gli elettrodomestici (la sequenza alla fiera di Parigi), i divertimenti (il segmento sul twist al Garden Club).

L'atteggiamento dei due cineasti è quello degli intellettuali critici nei riguardi della civiltà consumistica; la volontà di esprimere un giudizio, riscontrata in diversi film di finzione dell'epoca, si manifesta anche

¹⁹ Il riferimento è alla recensione di Jean-Louis Pays in «Miroir du Cinéma», parzialmente riportata in I. 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 più rapidamente) nei segmenti successivi.

²⁰ «La sola finestra aperta sul resto del mondo per molti parigini, tanto più necessaria quanto più la casa è piccola».

nell'ambito 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 dalla loro uscita²¹, la riflessione sarà qui limitata al rapporto delle due opere con lo spazio urbano. Per quanto riguarda gli interventi urbanistici, questi non sembrano premere particolarmente a Rouch e Morin; è significativo che il solo riferimento a essi, in una pellicola che si vota all'ascolto, riceva una colorazione positiva nelle parole degli intervistati: si pensi 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 istanze critiche nei confronti della civiltà dei consumi, attraverso interviste come quella al meccanico e alla moglie²², l'opera dimostra comunque una disposizione profondamente empatica nei confronti degli intervistati. Ciò si ripercuote nel rapporto con la città. Se Marker esprime il proprio amore da "intellettuale" nei confronti di Parigi, magari attraverso le parole di Giraudoux, 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 dal condannare esplicitamente diversi aspetti della società che abita la capitale. Rouch invece manifesta la medesima empatia nei confronti tanto delle protagoniste dei propri film di finzione quali *Gare du Nord*, quanto degli intervistati e intervistate di *Chronique d'un été*: con la stessa disposizione, li e le segue nelle loro evoluzioni all'interno della città. Si pensi in particolare alla celebre sequenza in cui Marceline (Marceline Loridan Ivens) si confessa muovendosi 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 (Marilyn Parolini), intervistata da Morin nella propria 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 alcune sequenze all'aperto²³.

²¹ Si veda il capitolo dedicato a *Le joli mai* in I. PERNIOLA, *Chris Marker o del film-saggio*, cit., pp. 95-117.

²² 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.

²³ J. GERSTENKORN, *Chronique d'un été: une expérience de «nouveau cinéma»*, in J. CLÉDER, G. MOVÉLLIC (a cura di), *Nouvelle Vague, nouveaux rivages*, cit., pp. 171-183.

A segnare la distanza fra gli atteggiamenti di Rouch/Morin e di Marker/Lhomme è anche l'intervento della voce over in *Le joli mai*: nei due finali, in particolare, la differenza si misura chiaramente. Le immagini dei titoli di coda di *Chronique d'un été* sono emblematiche di una volontà di scoperta, di esplorazione da parte della cinepresa che divora avidamente lo spazio urbano. La macchina a mano si muove inizialmente dietro Morin che sta camminando, ma lo abbandona poi per seguire altri passanti; inizia quindi ad avanzare indipendentemente dalle figure umane, fermandosi infine a guardare per terra.

Consideriamo invece la sezione finale di *Le joli mai*. Mentre il commento affastella una serie di dati, che abbracciano le condizioni atmosferiche parigine nel mese di maggio nonché aspetti demografici e produttivi (ad esempio, relativi al numero di veicoli costruiti da ciascuna casa automobilistica, al consumo di alimenti o di benzina), si susseguono inquadrature di luoghi particolarmente affollati quali gli Champs-Élysées o il mercato di rue Mouffetard, in cui il movimento di uomini e vetture (sia automobili, sia treni) viene reso in accelerato. Segue poi un segmento dedicato alle prigioni, e la voce fuoricampo palesa finalmente il punto di vista dal quale abbiamo osservato Parigi durante tutto il film: 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 liberi in quanto «*capables d'interroger, de refuser, d'entreprendre, réfléchir, ou simplement d'aimer*»²⁴, dall'altro il gran numero di persone che hanno una «prigione» all'interno di sé stesse), si succedono una serie di camera-car lungo le strade parigine e, quindi, numerose inquadrature in primo piano di volti, catturati in diversi luoghi della città. Il commento si interroga sulla paura che traspare dalle loro espressioni, e dopo alcune riflessioni sull'angoscia della mortalità²⁵, accusa gli individui di pensare troppo a sé stessi, o magari di rendersi conto con sgomento che il proprio destino è legato a quello altrui: che «*tant que la misère existe, vous n'êtes pas riches; tant que la détresse existe, vous n'êtes pas heureux; tant que les prisons existent, vous n'êtes pas libres*»²⁶.

L'avvio della porzione conclusiva di *Le joli mai* in accelerato fa sentire, a differenza che nel finale di *Chronique d'un été*, la mano del regi-

²⁴ «Capaci di chiedere, di rifiutare, di agire, riflettere, o semplicemente di amare».

²⁵ E sul ruolo dell'arte, «naftalina della bellezza»: la serie di inquadrature di volti in primo piano è qui interrotta da immagini di sculture e dipinti.

²⁶ «Finché esiste la miseria, non siete ricchi; finché esiste la disperazione, non siete felici; finché esistono le prigioni, non siete liberi».

sta-demiurgo, che usa un procedimento tipico delle avanguardie, volto non tanto a una presunta riproduzione mimetica della città, quanto ad avanzare un discorso su di essa. Come ricorda Schmid, nel film di Marker e Lhomme accanto all'influenza del *cinéma-vérité* opera il modello delle sinfonie urbane degli anni venti, «evocate dalla struttura che va dall'alba al tramonto e dall'ossessione per i ritmi e le superfici della città»²⁷. Quella dei due registi non è però solo la classica constatazione della frenesia propria della metropoli, alla *Paris qui dort* (René Clair, 1923), ma un rilievo indirizzato a un momento storico ben preciso avvertito quale fase di cambiamento: si stanno contrapponendo un'idea di città consolidata, misurata a partire dai movimenti del corpo umano (quella che ancora riscontriamo nel segmento di rue Mouffetard), e la sua nuova concezione quale spazio attraversato da flussi rapidi di oggetti e di persone²⁸. Sono nettamente contrapposti, nel film, l'apertura con l'elogio di Parigi composto da Giraudoux e la chiusura «sclerotizzata», che descrive una città contemporanea caratterizzata dall'alienazione e dall'infelicità²⁹. I camera-car e i volti degli individui incontrati per strada, che compaiono anche in questa porzione, potrebbero far pensare a un desiderio di scoperta affascinato ed entusiastico, ma la presenza del commento over colora di precise connotazioni le immagini colte dalla macchina da presa. Il sonoro, a differenza che nel finale di *Chronique d'un été*³⁰, assegna un chiaro significato al visivo manifestando i due differenti approcci di Rouch e Marker anche, nello specifico, in relazione allo spazio urbano parigino.

Marker e Lhomme dichiarano esplicitamente la presenza di un punto di vista metaforico, quello del prigioniero al suo primo giorno di libertà; l'intero film ci fa del resto percepire l'intervento di un Io³¹ che guarda Parigi e parla di lei, magari attraverso una mediazione culturale come quella di Giraudoux. Il commento fuoricampo assume, come in *L'amour existe* di Pialat, toni che tendono di volta in volta a una dimensione maggiormente oggettiva, critica (i dati, le analisi circostanziate), o maggiormente lirico-soggettiva: toni che in *Le joli mai* sembrano mescolarsi comunque più armoniosamente, a differenza che nel cortometraggio di Pialat, in cui

²⁷ M. SCHMID, *Intermedial Dialogues*, cit., p. 139.

²⁸ Sul momento di transizione tra differenti concezioni della città che vide la nascita della Nouvelle Vague, cfr. J. TWEEDIE, *The Age of New Waves*, cit.

²⁹ I. PERNIOLA, *Chris Marker o del film-saggio*, cit., p. 108.

³⁰ Nel quale si sente solo musica, oltre alla domanda, apparentemente captata in modo casuale, posta dalle intervistatrici ai passanti: «Êtes-vous heureux?» («Siete felici?»).

³¹ Sulla soggettività del punto di vista in *Le joli mai*, si veda anche J. CHESSA, *Lo sguardo fuorilegge*, cit., pp. 120-122.

il regista sembra procedere per sezioni separate. Che manifesti la visione “personale” di Parigi propria di molto cinema della Nouvelle Vague, oppure una volontà di analisi critica caratteristica delle voci che all’epoca riflettevano sulle dinamiche consumistiche, *Le joli mai* rivendica sempre l’esistenza di un punto di vista netto e definito.

5.2. Fuggire nel passato: *Lemmy Caution. Operazione Alphaville* (1965) e i due sketch fantascientifici di Jean-Luc Godard

Lemmy Caution. Operazione Alphaville, 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*, è in primo luogo una pellicola appartenente al genere fantascientifico, frequentato da Godard in questi anni in altre due occasioni. Si tratta delle partecipazioni a 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*) 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, sia 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 significativo sfondo. 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 all’intenzione di rintracciare nel presente i segni di un futuro talmente prossimo, da essere già perfettamente visibile.

È esattamente questo il tema di *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 sono da un lato anomalie nel linguaggio, che impacciano la comunicazione, dall’altro il diffondersi dell’uso di pillole (i futuri 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 disegni ancora una Parigi classicamente Nouvelle Vague: sia a livello iconografico (viali del centro, caffè, mercati, 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, 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; quando anche affermerà di iniziare a cogliere i segni di un mutamento, questi riguarderanno più atteggiamenti umani che architetture della capitale. Tuttavia, Godard inserisce un riferimento strategico a uno dei principali progetti della pianificazione urbanistica: un'inquadratura prolungata nella quale il protagonista, parlando con la compagna, tiene fra le mani un giornale contenente la scritta a lettere cubitali «PARIS DEMAIN»³², che sovrasta una fotografia della nascente Défense, una delle location privilegiate di *Alphaville*.

Se i presentimenti di *Il nuovo mondo* sembrano 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 trova 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 di «spécialisation intégrale», è deputata al solo dialogo, a differenza delle colleghe che praticano l'atto sessuale senza proferire parola. Per ragioni dettate anche dal soggetto di *L'amore attraverso i secoli*, appunto l'amore a pagamento, la figura della prostituta è centrale e viene a simboleggiare – 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) – la mercificazione dell'esistenza e l'insincerità delle relazioni umane, ormai esse stesse improntate alla logica del consumo. 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»³³. Personaggi di questo genere ricorrono

³² Molto probabilmente un riferimento all'esposizione *Demain, Paris* svoltasi al Grand Palais nel 1961, organizzata dal Ministère de la Construction e du Logement e dal Commissaire à la Construction et à l'Urbanisme de la Région Parisienne, dedicata agli interventi urbanistici già effettuati a Parigi e a quelli che si prospettavano nell'immediato futuro.

³³ J. BAUDRILLARD, *La società dei consumi*, cit., p. 236. Corsivi nel testo.

anche in *Playtime* di Tati, del quale si potrebbero sottolineare numerose consonanze con *L'amore nel 2000*, inclusa la medesima location aeroportuale: si pensi ad esempio all'insistenza sull'elemento sonoro dell'alto-parlante, emblematico di una nuova comunicazione 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 e attrici. Se la produzione costrinse ad adottare una soluzione meno audace³⁴, l'intenzione del cineasta ricorda l'utilizzo del colore al fine di significare una sorta di invasione degli individui, svuotati di coscienza propria, da parte di immagini e suoni provenienti dall'esterno, che abbiamo già individuato a proposito dei neon monocromi di *Il bandito delle undici*, *Zazie nel metrò* o *Playtime*.

Arriviamo ora a *Alphaville*. È noto come la descrizione della società di Alphaville rielabori suggestioni provenienti dal ricordo delle dittature nazifasciste, e come siano forti i tratti di consonanza con le contemporanee idee sulla società dei consumi e con la nozione debordiana di «spettacolo», nonché con le successive elaborazioni foucaultiane sulla sorveglianza. Basterà richiamare rapidamente qualche elemento: dal controllo capillare esercitato da Alpha 60 ai continui riferimenti alla perdita di coscienza degli abitanti, divenuti meri veicoli di gesti e linguaggi standardizzati, sedati da palliativi che vanno dai farmaci tranquillanti agli 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»³⁵.

Particolarmente interessante ai fini di questo studio è interrogarsi sulle location volute da Godard, in buona parte frutto dei recenti interventi sul tessuto urbano parigino: dalla Maison de la Radio (FIG. 35) agli edifici della nascente Défense, da Orly agli H.L.M, senza dimenticare il boulevard Périphérique, di cui alcuni tratti in costruzione appariranno frequentemente in *Due o tre cose che so di lei*. Che le ambientazioni siano state scelte contestualmente alla nascita del soggetto, o che possano ad-

³⁴ 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. M. LEVIN, *Correspondance croisée: la participation de Jean-Luc Godard aux films à sketches*, in A. FIANT, R. HAMERY (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2)*, pp. 135-150.

³⁵ Il riferimento a Ropars-Wuilleumier e il commento relativo alle immagini pubblicitarie sono in C. DARKE, *Alphaville*, I.B.Tauris, London-New York 2005, p. 30 e p. 12.

dirittura averlo ispirato, è testimoniato dalle affermazioni di Eddie Constantine che ricorda come Godard l'abbia chiamato, dopo tre giorni di panoramiche alla Défense, per comunicargli di aver trovato una storia³⁶. Il cineasta ha selezionato elementi disponibili nella realtà che aveva di fronte, tra cui i segnali e le luci al neon che costituiscono un leitmotiv del film, e li ha montati in modo tale da astrarli dal loro contesto di appartenenza per creare un mondo "altro". A un effetto di straniamento contribuisce la scelta di privilegiare ambientazioni notturne³⁷, 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 (FIG. 36). Gli elementi del *décor* pre-esistente vengono resi rilevanti ai fini dell'azione, inventando per essi un ruolo funzionale al racconto: i pannelli di controllo dell'aria condizionata di un palazzo diventano così, ad esempio, parte del programmatore Alpha 60. La location reale, pur avendo ispirato il soggetto, viene "piegata" alle intenzioni dell'autore e alle esigenze della narrazione, al pari di una scenografia ricreata in studio³⁸.

Se lo sguardo sugli esterni degli edifici trasmette la consueta angoscia legata al gigantismo e all'aspetto anonimo delle strutture, enfatizzato dall'indifferenziazione causata dalla scarsa visibilità, particolarmente interessante 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)³⁹ 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 circostanziate alle contemporanee mode architettoniche e maggiormente ispirata, come sostiene François Jost, al pensiero

³⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁷ Sugli esperimenti di Coutard per sfruttare al massimo l'illuminazione naturale disponibile per le sequenze notturne, cfr. *Ibid.*, p.14.

³⁸ Per una considerazione su questo esempio in rapporto a riflessioni più generali sull'uso di location reali, cfr. G. NOWELL-SMITH, *Cities: Real and Imagined*, in M. SHIEL, T. FITZMAURICE (a cura di), *Cinema and the city*, cit., pp. 99-108.

³⁹ Cfr. l'analisi di C. DARKE, *Alphaville*, cit.

che sta alla base del linguaggio informatico. Secondo l'interpretazione di Jost, la città di Alphaville sarebbe infatti concepita come una lingua considerata nella sua dimensione paradigmatica e non sintagmatica, ovvero come un susseguirsi di scelte successive (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 unità⁴⁰.

Jost focalizza tuttavia anche elementi della composizione della città di Alphaville 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 centralizzata⁴¹: rimarca in tal modo quella compresenza di differenti concezioni della città che caratterizza, come abbiamo evidenziato nell'introduzione, numerosi film della Nouvelle Vague.

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, identificata da viali larghi (i *boulevards extérieurs* e il *Périphérique*), immensi parcheggi (verosimilmente quello dell'aeroporto di Orly), totale assenza di spostamenti a piedi. Rivelatrice è la domanda rivolta a Lemmy da Alpha 60 che, 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 alcuni 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

⁴⁰ F. JOST, *Surveiller et unir*, in C. PERRATON, F. JOST (a cura di), *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma*, cit., pp. 55-56.

⁴¹ Tutte caratteristiche destinate a scomparire in pellicole più recenti (quale *Black comedy*, *Family Viewing*, di Atom Egoyan, 1987, utilizzato quale termine di paragone) che descrivono la metropoli contemporanea dei flussi e delle reti (*Ibid.*).

la voce over di Lemmy).

Jean-Pierre Esquenazi sottolinea come *Alphaville* fu, all'epoca, molto apprezzato per la sua trasmissione di un messaggio universale, condiviso, di generica protesta contro il mondo moderno⁴². Anche la soluzione proposta da Godard per sfuggire alla civiltà delle macchine e della logica si prestava altrettanto bene a un'adesione unanime: come si dirà a brevissimo, una sorta di fuga nel passato, suggerita dalla trama del film quanto dalla sua stessa struttura rassicurante, basata sull'ossatura consolidata del *noir*⁴³. Jost, inserendo *Alphaville* in un filone di opere che parte da *Metropolis*, ricorda che la pellicola di Godard avanza una soluzione individuale alla generalizzata crisi dell'urbano, facendo dell'amore tra due esseri il luogo di rifondazione della città⁴⁴.

Se quello di *Alphaville* è un universo coniugato al solo tempo presente, come si evince anche dalle lezioni impartite da Alpha 60, Lemmy Caution potrà risultare utile nella guerra con i «paesi esterni», secondo il programmatore, proprio per la sua «tendenza a tornare sul passato»: egli «pensa a ciò che è stato più che a ciò che sarà». Godard afferma che Lemmy è un uomo di vent'anni prima che scopre il mondo contemporaneo e non riesce a credervi⁴⁵ (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, provenienti dal cinema di genere degli anni cinquanta. Al passato rimandano numerosi segni che descrivono Natasha, dal valzer che ne accompagna le apparizioni ai particolari che sembrano attirare Lemmy, quale il nome d'altri tempi o i denti che ricordano i film di vampiri⁴⁶. La liberazione della donna si effettua attraverso il recupero di parole «antiche», quelle del poeta surrealista Paul Éluard e della sua raccolta *La capitale de la douleur* (1926).

Quella di *Alphaville* è, insomma, la storia di moltissimi titoli cinematografici degli anni cinquanta e sessanta: un uomo, o una donna, mostra di non essere in grado di adattarsi all'avvento di un mondo nuovo, che si manifesta anche attraverso il modularsi di nuove forme dell'urbano. Il medesimo spaesamento è quello che emerge dai risultati delle inchieste

⁴² J.P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, cit., p. 186.

⁴³ Lo ricorda anche ANTHONY EASTHOPE, *Cinécities in the Sixties*, cit., p. 135.

⁴⁴ F. JOST, *Surveiller et unir*, cit.

⁴⁵ C. DARKE, *Alphaville*, cit., p. 27.

⁴⁶ Il vero cognome del padre di Natasha è Nosferatu: com'è noto, al classico di Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu il vampiro*, *Nosferatu*, 1922) rimanda esplicitamente l'utilizzo del negativo in alcune sequenze del film.

citare nel finale di *Il maschio e la femmina*: molti, afferma la voce over, rispondono alle domande delle interviste secondo un'«ideologia ancorata al passato», che non corrisponde affatto ai costumi odierni. Godard, recuperando in pellicole quali *Alphaville* materiali della cultura di massa, in cui la sua opera ha spesso trovato fonte di ispirazione⁴⁷, propone una ricomposizione fantastica di quei contrasti che angoscano i contemporanei lavori con velleità sociologiche quali *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 tratti propri all'iconografia di Prometeo⁴⁸ 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.

5.3. Nel frattempo, in Gran Bretagna: *Fahrenheit 451* (1966) di François Truffaut

Un riferimento a prima vista meno pertinente per via dell'uso di location britanniche, ma tanto significativo da meritare alcune rapide riflessioni, è quello a *Fahrenheit 451*. Sarà infatti curioso ricordare come Truffaut, che aveva scritto la sceneggiatura del film prima ancora di girare *La calda amante*, non coltivasse inizialmente il progetto di lavorare negli studios inglesi e avesse anzi effettuato *repérages* per ben tre anni in numerose città, francesi e non, il cui elenco è riportato nel *Journal de tournage*⁴⁹.

La lista di potenziali location per l'adattamento del romanzo di Bradbury, ambientato in un'immaginaria città americana, si rivela estremamente interessante. Vi compaiono due metropoli nordamericane, Chicago e Toronto, da un lato la culla dei grattacieli e dall'altro una città 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 *villes nouvelles* decentrate e la demolizione di quartieri popolari per far posto

⁴⁷ Esquenazi sottolinea come, nel caso di *Alphaville*, della cultura di massa si offra una visione più critica, tesa a disvelarne il procedere per stereotipi attraverso svogliate concessioni al genere. E come essa conviva, nel film, con materiali della cultura alta (il riferimento a Éluard): J.P. ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, cit., pp. 184-189.

⁴⁸ C. DARKE, *Alphaville*, cit.

⁴⁹ *Journal de Fahrenheit 451*, cit., p.116.

a grattacieli di uffici e ad autostrade. Unica città francese contemplata: Meudon, in Île-de-France, nella cui foresta 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: un 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 amata 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 punti di riferimento topografici sistematicamente forniti (dalle immagini dei monumenti celebri 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 pericolo⁵⁰.

Scorrendo la lista di possibili location considerate da Truffaut per *Fahrenheit 451* risulta dunque evidente come si tratti di luoghi – in particolare Brasilia, Stoccolma e Meudon – emblematici della nuova urbanistica. A differenza di Kast che dipinge entusiasticamente il lavoro di Costa e Niemeyer in Brasile⁵¹, Truffaut contempla di ambientarvi un film incentrato sul tema della sorveglianza. La scelta definitiva, per ragioni produttive, cade sulla costruzione delle scenografie negli studi inglesi di Pinewood: vi sono tuttavia inquadrature girate in esterni nella campagna londinese, a Black Park (presso gli stessi studi di Pinewood), nel recentissimo complesso residenziale di Edgcumbe Park a Crowthorne – la cui edificazione era iniziata a fine anni cinquanta –, nel quartiere di Roehampton (a trenta minuti da Londra) e infine anche in Francia, presso il *monorail* sospeso di Châteauneuf-sur-Loire (vicino a Orléans)⁵². Partico-

⁵⁰ Lo studioso ricorda, oltre a *Fahrenheit 451*, l’appartamento moderno di Bliss (Claude Rich) in *La sposa in nero* e quello, in costruzione, dove ha luogo la separazione dei protagonisti de *La calda amante*: cfr. J. MAGNY, *Paris et la Nouvelle Vague*, cit., pp. 130-132.

⁵¹ Si veda il box sul film *Le Corbusier, l’architecte du bonheur* nel paragrafo 2.3.1.

⁵² 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’e-

larmente significativa è la scelta di Roehampton, «uno dei quartieri culto dell'architettura degli anni sessanta»⁵³, nel quale vengono girate due sequenze: quella iniziale, con la fuga dell'uomo che ha appreso al telefono di essere stato denunciato e, a seguire, il rogo dei libri (FIG. 37), e quella in cui la Jaguar che invita a catturare Montag (Oscar Werner) passa di fronte a dei piccoli *bungalows* cubici (FIG. 38). Nella prima delle due, l'edificio di fronte al quale si svolge l'azione è Dunbridge House in Highcliffe Drive, architettura brutalista risalente alla fine degli anni cinquanta ispirata all'Unité d'Habitation di Le Corbusier, che significativamente Truffaut definisce nel *Journal de tournage* «stile H.L.M.»⁵⁴, riconducendola implicitamente ai *grands ensembles* parigini.

Per quanto non emergano in *Fahrenheit 451* critiche specifiche rivolte alla nuova urbanistica, la scelta di tale location, che appare proprio all'inizio del film, acquisisce un certo valore, soprattutto alla luce delle precedenti idee (da Brasilia in poi) cui il regista era stato costretto a rinunciare per motivi pratici. Come sottolinea Gianni Accasto, la pellicola di Truffaut smaschera in qualche modo, a caldo, le «angosce della protezione» sottese a un certo tipo di architettura⁵⁵, scegliendola come teatro per la descrizione di una società basata su meccanismi di sorveglianza. 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 Linda o il monorail), un'idea più vicina nella concezione a quella delle *cités* periferiche che stavano in quel momento proliferando intorno a Parigi.

Il mondo dipinto da Truffaut assume dei tratti che riflettono chiaramente quelli della società consumistica, come la descriveva il dibattito che si andava sempre più intensificando (siamo, ricordiamolo, nel 1966). 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», nella definizione di Baudrillard)⁵⁶, scoraggiato dall'uscita di pellicole che in-

sterno del bungalow di Montag, del quale Truffaut non indica la posizione precisa, si può fare riferimento all'indicazione di Internet Movie Database (www.imdb.com).

⁵³ G. ACCASTO, *Le angosce della protezione*, in M. BERTOZZI (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, cit., p. 176.

⁵⁴ *Journal de Fahrenheit 451*, cit., p. 153.

⁵⁵ G. ACCASTO, *Le angosce della protezione*, cit., p. 176.

⁵⁶ 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. J. BAUDRILLARD, *La società dei consumi*, cit., pp. 154-156.

sistevano su questo motivo, dal ciclo di James Bond alle opere di Godard⁵⁷, 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»⁵⁸, crea un’illusione di interattività, producendo un meccanismo simile a quello della pubblicità⁵⁹, 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 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.

5.4. Il ritorno del gioco: *Playtime* (1967) di Jacques Tati

Il capolavoro di Jacques Tati è stato oggetto di rinnovato interesse in seguito al restauro del 2002, che ha stimolato l’organizzazione di mostre dedicate quali *La ville en Tatirama* (a cura di Fiona Meadows e Lionel Engrand) presso l’Institut Français d’Architecture nel 2002⁶⁰ e, alcuni anni dopo, nel 2009, *Jacques Tati. Deux temps, trois mouvements* (a cura di Stéphane Goudet e Macha Makeïeff) presso la Cinémathèque Française. Difficilmente i testi che affrontano il rapporto tra cinema e città possono ignorare l’opera di Tati: talvolta ad occuparsene sono architetti, e i loro interventi si sono rivelati particolarmente preziosi per la scrittura di queste pagine⁶¹. Considerata la focalizzazione del volume sugli interventi urbanistici, una riflessione su *Playtime* costituisce una tappa imprescindibile: di questo film capitale ci limiteremo a individuare alcuni punti di contatto o di lontananza con le tendenze architettoniche e urbanistiche contemporanee, con il clima culturale dell’epoca (il pensiero situazionista, in particolare) e, ovviamente, con altre pellicole del corpus. La sua inclusione rappresenta un’incursione in territori estranei alla Nouvelle Vague; potremmo tuttavia menzionare la posizione, azzardata ma stimolante, di Tweedie che inserisce *Playtime* nel suo volume sulla Nouvelle

⁵⁷ *Journal de Fahrenheit 451*, cit., p. 119.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁹ Si è già ricordata nel paragrafo 2.3.3 l’analisi proposta da Baudrillard relativamente al meccanismo per cui la pubblicità crea nello spettatore l’illusione di parlare solo per lui.

⁶⁰ La mostra è stata ospitata anche dalla Facoltà di Architettura di Cesena: si veda il volume edito in quell’occasione a cura di M. PORRINO, *La ville en Tatirama*, cit.

⁶¹ Particolarmente utili i saggi contenuti in M. PORRINO (a cura di), *La ville en Tatirama*, cit., e quello di E. DOUTRIAUX, *Jacques Tati et la ville moderne*, cit.

Vague, sostenendo che l'opera di Tati condivide con quelle del movimento un approccio alla città basato «sui principi della *mise-en-scène* e sull'esplorazione di corpi nello spazio»⁶².

Si è indicato in un precedente capitolo⁶³ 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 alla pavimentazione della Faculté des Sciences di Jussieu e della nuova Gare Montparnasse. A conferma di quanto Tati fosse interessato all'architettura parigina del proprio tempo si può ricordare come egli avesse avanzato 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 in *Cours du soir* (1967)⁶⁴ e nello stesso *Playtime* quale sfondo del segmento al Royal Garden⁶⁵ (FIG. 39). Nella fase di ideazione del film, il cineasta frequentò spesso Raymond Laroche, uno degli architetti che stavano lavorando al rinnovamento dell'aerostazione di Orly (fra i pochi *décors* reali di *Playtime*)⁶⁶. Un'altra location reale particolarmente significativa è la Tour Nobel di Jean de Mailly, Jacques Dupusse 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.)⁶⁷ (FIG. 40).

Una prima, evidente differenza dell'opera di Tati rispetto a quelle dei registi 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 riprese⁶⁸. Inizialmente egli aveva pensato di girare in

⁶² J. TWEEDIE, *The Age of New Waves*, cit., p. 136.

⁶³ Cfr. paragrafo 2.1.

⁶⁴ 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.

⁶⁵ E. DOUTRIAUX, *Jacques Tati et la ville moderne*, cit., p. 229.

⁶⁶ F. EDE, S. GOUDET, *Playtime*, Cahiers du cinéma, Paris 2002, p. 38. A Orly era ambientato tra l'altro il finale di *Mio zio*.

⁶⁷ La Tour Nobel si trova all'esterno dello *Strand*: Hulot la osserva da una terrazza, mentre sullo sfondo si staglia la Tour Eiffel. Cfr. E. DOUTRIAUX, *Jacques Tati et la ville moderne*, cit., p. 228.

⁶⁸ Sulla costruzione di Tativille si veda D. BELLOS, *Jacques Tati: His Life and Art*, The Har-

ambientazioni naturali, ma aveva poi cambiato idea, rendendosi conto ad esempio che non era possibile bloccare a lungo l'aeroporto di Orly (dove aveva cominciato il *tournage*), e che difficilmente sarebbe riuscito a 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 film⁶⁹. A differenza di Godard che esprime le proprie paure verso il futuro descrivendo l'immaginaria Alphaville con inquadrature della Parigi reale, Tati nomina esplicitamente Parigi la città di *Playtime*, ma al di là degli edifici menzionati, emblematici dei recenti interventi, preferisce non operare una selezione e riconfigurazione di siti esistenti, bensì proporre una rielaborazione stilizzata di quelli che considera gli orientamenti urbanistici a livello internazionale. Già le due abitazioni di *Mio zio* (anche quella tradizionale di Saint-Maur⁷⁰) 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»⁷¹. Alla base c'è un lavoro di astrazione volto a interpretare i mutamenti in atto, disegnando una realtà altra in cui si realizzino al massimo grado alcune tendenze che il cineasta legge nel tempo presente. Secondo Marie-France Siegler, una delle assistenti alla regia, l'universo disegnato da Tati non era ancora così familiare al pubblico, e fu questa forse una delle ragioni dell'incomprensione cui andò incontro la pellicola:

Mi ricordo di aver sofferto terribilmente, e anche Tati, perché la gente non capiva. Perché nel 1967 non c'erano tutti quei palazzi che ci sono oggi, la gente non era rinchiusa in gabbie di vetro, e oggi il film viene percepito in modo completamente diverso [...] *Playtime* non è stato capito⁷².

ville Press, London 1999, in particolare pp. 241-256.

⁶⁹ Gli stessi problemi si sarebbero posti anche per altre possibili location considerate da Tati, la sede di una banca e un supermercato. Cfr. F. EDE, S. GOUDET, *Playtime*, cit., p. 49. Il riferimento specifico ai colori degli aerei è stato fatto dallo stesso Goudet durante il suo intervento su Tati durante la giornata di studi sul *décor* organizzata dalla Cinémathèque Française di Parigi il 10 giugno 2009.

⁷⁰ Sebbene fossero usati i *décors* reali della piazza di Saint-Maur, come ha ricordato Stéphane Goudet nel citato intervento alla Cinémathèque Française.

⁷¹ R. NEPOTI, *Hulot nelle città: storie di spaesamenti*, in M. PORRINO (a cura di), *La ville en Tatirama*, cit., p. 41.

⁷² Testimonianza di Marie-France Siegler, in G. PLACEREANI, F. ROSSO (a cura di), *Il gesto*

Alcuni esperti di architettura hanno espresso perplessità relativamente alle “riduzioni” operate da Tati: si pensi 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 film⁷³. Gli stessi studiosi evidenziano come il regista non si sia tendenzialmente rifatto a progetti precisi ma si sia ispirato a una generica aria del tempo, sebbene non si possano ignorare 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 stato ultimato, nel 1958⁷⁴. Il viaggio a New York costituisce un tassello fondamentale nell’ideazione di *Playtime*: Stéphane Goudet parla, in merito, di «primi repérages di un film in attesa di scrittura»⁷⁵. Più in generale, il cineasta e i suoi collaboratori effettuarono sopralluoghi in Svezia, Germania, Svizzera e ex-Jugoslavia, scattando fotografie che attestavano la diffusione sul suolo europeo dello stile internazionale⁷⁶.

Tati non allude direttamente a interventi specifici su determinate aree del suolo parigino, come i registi che lamentavano le demolizioni di Belleville o l’edificazione dei *grands ensembles*. Si potrebbe pensare alla nascente Défense, in relazione alla presenza della Tour Nobel: è stato tuttavia opportunamente sottolineato che le preoccupazioni di Tati si rivolgevano soprattutto al centro storico della capitale, come testimoniano i riflessi dei monumenti sulle porte a vetri (il progetto della Défense era invece destinato a una zona maggiormente periferica)⁷⁷. In questo senso, quale riferimento più pertinente è stata individuata l’operazione Maine-Montparnasse, considerando le inquadrature dedicate agli edifici residenziali di Dubuisson, nonché il contributo dello stesso Lagrange alla pavimentazione della Gare Montparnasse⁷⁸. La predizione di Tati è la più ardita fra quelle concepite dal cinema dell’epoca, mancando anche la cor-

sonoro. *Il cinema di Jacques Tati*, Il Castoro, Milano 2002, p. 117.

⁷³ Lo Strand appare infatti identico ad altri edifici aventi diverse funzioni: ma, in fondo, la critica di tale uniformità era proprio un obiettivo polemico di *Playtime*. Cfr. E. DOUTRIAUX, *Jacques Tati et la ville moderne*, cit., pp. 225-226.

⁷⁴ *Ibid.* p. 228.

⁷⁵ F. EDE, S. GOUDET, *Playtime*, cit., p. 38.

⁷⁶ Si tratta di un dato emerso dall’accurato lavoro d’archivio svolto sul film in occasione del restauro del 2002, e confluito in *Ibid.*, p. 41.

⁷⁷ 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 paragrafo 2.1). La testimonianza di Jacques Lagrange in proposito è in *Ibid.*, p. 42.

⁷⁸ E. DOUTRIAUX, *Jacques Tati et la ville moderne*, cit., p. 229.

nice fornita dal genere fantascientifico in *Alphaville* o *Fahrenheit 451*: il cineasta mette in scena, per mano di Lagrange, una concezione visionaria del futuro di Parigi, un po' come quella del ricordato Plan Voisin di Le Corbusier.

Tati reinterpreta la filosofia di fondo alla base della pianificazione urbanistica: Parigi deve diventare una metropoli internazionale, a imitazione dei modelli americani. La tendenza a salvaguardare alcune zone storiche, come il Marais, quali singoli punti di interesse estrapolati dal contesto circostante, viene evocata in *Playtime* nelle sue conseguenze estreme, attraverso l'inserimento di immagini riflesse dei monumenti storici, dalla Tour Eiffel al Sacré Coeur, preservati al pari di cartoline in mezzo alle interminabili file di grattacieli. Non esiste più, insomma, l'atmosfera rassicurante di alcun vecchio quartiere simile alla zona di Saint-Maur in *Mio zio*. I monumenti sono divenuti «spettacolo» a uso turistico, mera immagine ripetuta in serie, nelle sagome dorate sulla parete del *drugstore* o sul foulard che Hulot (Jacques Tati) dona a Barbara (Barbara Dennek).

La condizione dei turisti e delle turiste 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 rapportarsi 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 smaterializzazione⁷⁹.

Sembra non potersi più produrre senso di appartenenza in un universo costituito unicamente da nonluoghi quali l'aeroporto di Orly, in cui una turista anglosassone afferma subito di sentirsi a casa; le agenzie di viaggio sponsorizzano visite a paesi lontani, riproponendo nelle *affiches* l'immagine di edifici sempre uguali, che la destinazione sia Londra oppure il Messico, con l'aggiunta di qualche dettaglio folklorico posticcio con funzione caratterizzante («spettacolo» fabbricato a uso dei turisti). Tutti, parigini e turisti, frequentano i medesimi luoghi, poiché il tempo libero è organizzato intorno ai templi del consumo di massa, dal padiglione espositivo ai grandi magazzini. L'internazionalizzazione del linguaggio verbale, di fronte a cui 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

⁷⁹ *Ibid.*, p. 222.

nazionali, abbatte anche la distinzione fra interno ed esterno, con un uso spropositato del vetro le cui trasparenze confondono la percezione: come ricorda Augusto Sainati, «la visibilità massima è fallace, rende il mondo difficilmente decifrabile, come la profondità di campo che, aumentando la visibilità nell'inquadratura, ne complica la lettura»⁸⁰. Scompaiono le differenze tra edifici dalla diversa funzione: oltre ai materiali, ricorrono nelle 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), motivi architettonici (le scale mobili), suoni (le voci diffuse dagli altoparlanti), figure (le varie guide e hostess, emblemi di quella che Baudrillard definisce, lo si è detto, la «*lubrificazione dei rapporti sociali attraverso il sorriso istituzionale*»). La prima sequenza dell'ospedale-aeroporto introduce subito lo spettatore a questa indistinguibilità; al di là della critica nei confronti di architetture e stili di vita standardizzati, secondo David Bellos si prepara subito « [i]l tema più radicale del film, ossia che le cose – come dei mimi – possono anche far finta di essere qualcos'altro» (e vale anche per gli individui, i numerosi sosia di Hulot). Tati ci mostra tutto in «doppia prospettiva», sino al finale in cui si arriverà a un vero e proprio «*playtime per gli oggetti*» (la celebre sequenza della rotonda), ove questo termine andrà inteso non solo come *gioco*, ma anche *recitazione*⁸¹.

Non servirà ricordare come il *décor* sia il grande protagonista di *Playtime*: le opzioni tecniche e formali, dal 70 mm alla predilezione per i campi lunghi e la costante valorizzazione della profondità di campo, concorrono nell'esaltarlo, evidenziandone precise caratteristiche. Emmanuel Doutriaux sottolinea la moltiplicazione di effetti spettacolari in *Playtime*: dall'inquadratura in *plongée* sugli uffici, alla creazione di un'ambigua continuità fra interni ed esterni nella sala d'attesa; l'architettura, ci dicono le stesse scelte stilistiche di Tati, è diventata «spettacolo». Interessato a ricondurre le forme privilegiate dal cineasta all'estetica del suo tempo, lo studioso richiama sia il Minimalismo di Donald Judd a Marfa per l'affascinato stupore generato dalla sequenza di oggetti freddi, astratti, geometrici, sia il movimento seriale di Pierre Schaeffer e Pierre Henry per

⁸⁰ A. SAINATI, *Spazi comici*, in G. PLACEREANI, F. ROSSO (a cura di), *Il gesto sonoro*, cit., p. 94.

⁸¹ D. BELLOS, *Playtime per gli oggetti. L'imitazione naturale nei film di Jacques Tati*, in G. PLACEREANI, F. ROSSO (a cura di), *Il gesto sonoro*, cit., pp. 33-37. Si tratta di un procedimento che, ovviamente, non appare nell'opera di Tati solo con *Playtime*, che lo porta forse al suo apice. Si pensi, per non fare che un esempio, a *Mio zio* e all'ambigua cucina-studio dentistico di Madame Arpel: cfr. F. EDE, S. GOUDET, *Playtime*, cit., p. 35.

la propensione alla ripetizione e all'animazione, poiché le architetture di Tativille si animano di segnali, luci, flussi di veicoli e di corpi⁸².

La grandezza di *Playtime* sta, da un lato, nell'estremizzare le sfide tecniche e stilistiche, già evidenziate in altre pellicole dell'epoca (da *La millième fenêtre* a *Due o tre cose che so di lei*), poste dal confronto con il gigantismo dell'architettura contemporanea, qui condotta al suo massimo grado di spettacolarità, e dalla necessità di esprimere la fascinazione mescolata a spaesamento, o talvolta angoscia, che genera negli individui. Dall'altro lato, la forza della proposta di Tati risiede nel recupero della dimensione del corpo e nella riscoperta della potenza rigeneratrice del gioco (o della recitazione).

Nel mondo di *Playtime*, potremmo dire con Lefebvre che l'architettura tende all'astrazione e non appare più pensata in rapporto alla scala umana⁸³. Le dimensioni eccessive, l'uso di forme e materiali identici, la confusione fra interni ed esterni, il design di oggetti di cui sembra difficile comprendere il funzionamento, l'elemento sonoro onnipresente e omologato: tutto concorre a generare spaesamento e a rendere difficoltosa la relazione con altri individui. 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 da un'organizzazione della città che risponde, direbbero i Situazionisti, alla dominazione capitalista dello spazio⁸⁴. La circolazione è canalizzata⁸⁵ dalle segnalazioni (la freccia verso il ristorante), dall'automazione dei flussi (scale mobili, ascensore). La comunicazione verbale è inibita, non solo dalla Babele di lingue impiegate ma anche dalla mediazione imposta da citofoni e altoparlanti.

Lo straordinario interesse di *Playtime*, che ne fa al contempo un interprete e un protagonista attivo⁸⁶ di quel vivace clima di riflessione sui rapporti tra contesto urbanistico e sfera individuale che abbiamo am-

⁸² E. 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*.

⁸³ Si veda il paragrafo 2.2.

⁸⁴ L. MARIE, *Jacques Tati's Playtime as New Babylon*, in M. SHIEL, T. FITZMAURICE (a cura di), *Cinema and the city*, cit., pp. 257-269.

⁸⁵ Già in *Mio zio*, si pensi alla contrapposizione tra i percorsi liberi e disordinati a Saint-Maur e, invece, il disciplinamento degli spostamenti che riguarda sia la circolazione automobilistica (l'insistenza sul motivo delle frecce, comune alla futura Alphaville di Godard), sia gli spazi di Villa Arpel, con gli assurdi tracciati predisposti nel giardino.

⁸⁶ Come si ricorderà in seguito, *Playtime* viene citato anche da Baudrillard nel suo *La società dei consumi*.

piamente descritto, risiede nel suo mettere sistematicamente le strutture architettoniche alla prova della «vita quotidiana». Non intervengono requisitorie affidate alla voce over del regista-intellettuale, come in Godard, Pialat o Marker, ma non ci si limita neppure ai toni malinconici del compianto che caratterizzano pellicole quali *La proie pour l'ombre*. Gli edifici vengono sottoposti al contatto con il corpo comico. La dimensione tattile torna a prevalere su quella «logica della visualizzazione» di cui parla Lefebvre a proposito degli spazi della modernità, prodotti in primo luogo per essere visti⁸⁷.

Risultano evidenti le consonanze con il pensiero situazionista nella polarizzazione tra un'urbanistica pensata in termini di «disciplina» (in primis, del tempo libero) e la sfera del *play*, sempre inteso nella doppia accezione di *gioco* e *recitazione*. In questa luce può essere ricordata un'interessante interpretazione della sequenza al Royal Garden quale «situazione costruita» (concetto chiave del Situazionismo) a cui partecipano i passanti, che creano un nuovo spazio sociale trasformando il ristorante in terreno di gioco (per poi condurre il gioco stesso nel cuore della città, con la rotonda-giostra finale). Sono state 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 piacimento⁸⁸.

Quello trascorso al Royal Garden è un vero *playtime*, 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 per cui Barbara, in precedenza 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 i due personaggi di Barbara e Hulot, che sinora avevamo visto muoversi separatamente nei medesimi luoghi, finalmente, si incontrano. Questo tempo di vero «gioco» è in aperta contrapposizione alla pianificazione del tempo libero messa in luce da *Playtime*. Al Royal

⁸⁷ H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, cit., p. 278.

⁸⁸ Per questa analisi della sezione del Royal Garden in rapporto al progetto di Constant si veda L. 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. Si veda, fra altri, M. SHERINGHAM, *Everyday Life*, cit., p. 163.

Garden, prima ancora che i clienti inizino a «giocare», è proprio il funzionale e organizzato «sistema di produzione di servizi» tipico della nostra epoca, nelle parole di Baudrillard, a essere messo in scacco dalla sopravvivenza di residui non assimilabili, quali il malfunzionamento degli impianti o l'atteggiamento dei camerieri che «esprimono, sia attraverso la loro acrimonia, sia attraverso la loro iper-devozione, che essi sono pagati per fare il loro mestiere»⁸⁹.

L'operazione di ridimensionamento delle nuove costruzioni a portata di «mano», in senso letterale, si attua anche attraverso l'incarnarsi della figura normalmente assente dell'architetto⁹⁰ in un ometto nervoso (Georges Faye) che non ispira particolare deferenza, non somigliando né al fascinoso idealista di *La millième fenêtre* né ai solidi e cinici Éric di *La proie pour l'ombre* o De Smoke di *Muriel*. Al Royal Garden coloro che necessitano di fruire della struttura si trovano di fronte il suo creatore, con cui lamentare la mancanza di funzionalità di molti dettagli e manifestare le esigenze quotidiane che non aveva considerato. Il luogo viene inoltre, lo si è detto, modificato a 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 involontariamente alla domanda che conclude *Métamorphoses du paysage* di Rohmer, se ci sia posto per la «fantasticheria» anche in questo mondo moderno, e lo fa in modo affermativo: ma non si tratta solo di modificare il proprio sguardo, sebbene questo ci possa aiutare a scambiare le automobili bloccate alla rotonda per una giostra. Si può immaginare 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 di una baracca⁹¹ – sopravviveva l'alternativa di un vecchio mondo in cui rifugiarsi, *Playtime* non si crogiola nel compianto, pur non essendo privo di note malinconiche. Al contrario, ri-

⁸⁹ È questa l'analisi della sequenza proposta in J. BAUDRILLARD, *La società dei consumi*, cit., pp. 240-241.

⁹⁰ 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 F. EDE, S. GOUDET, *Playtime*, cit., p. 42.

⁹¹ Si tratta infatti delle imponenti scenografie di *Playtime*, che poggiano su carrelli su ruote, spinte via dai macchinisti: i retroscena del set vengono così svelati. Lo spazio svuotato da quelli che ci erano sembrati veri grattacieli rivela la presenza di una baracca, all'interno della quale vediamo entrare Tati.

traendo il peggior incubo urbanistico che all'epoca si potesse prospettare, incita a un'«invenzione del quotidiano», nel senso che de Certeau darà a questo termine alcuni anni dopo⁹². Colpisce leggere l'esortazione di Tati, che intenzionalmente rinunciò ai titoli di coda del film:

Voglio che il film inizi quando lasciate la sala!⁹³

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, portando l'elemento ludico nel cuore stesso della città.

⁹² Il filosofo 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»: M. DE CERTEAU, *Debolezza del credere*, Città Aperta, Troina 2006 (1ª ed. Paris 1987), p. 191.

⁹³ L'affermazione è citata in F. EDE, S. GOUDET, *Playtime*, cit., p. 184.

Bibliografia¹ e sitografia

- ALEXANDRE, J.L., *Les cousins des tricheurs. De la "qualité française" à la Nouvelle Vague*, L'Harmattan, Paris 2005.
- ALONGE, G., MAZZOCCHI, F. (a cura di), *Ombre metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*, Università degli Studi di Torino, Torino 2002.
- ALTHABE, G., COMOLLI, J.L., *Regards sur la ville*, Centre Georges Pompidou, Paris 1994.
- AMENGUAL, B., *Bande à part de Jean-Luc Godard*, Yellow Now, Crisnée 1993.
- APRÀ, A., *Le Nouvelles Vagues*, in BRUNETTA, G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale, 1: L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino 1999, pp. 905-920.
- ARNAULT, H., COBAST, C., *Entretien avec Robert Enrico*, «Image et son», 1964, 174, pp. 71-77.
- ASTRUC, A., *Le montreur d'ombres. Mémoires*, Bartillat, Paris 1996.
- AUGÉ, M., *La città e il cinema*, in BASSO, P. (a cura di), *Vedere giusto. Del cinema senza luoghi comuni. Saggi per il Festival dei Popoli 1982-2002*, Guaraldi, Rimini 2003.
- AUGÉ, M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1996 (1ªed. *Non-lieux. Introduction à une anthropolo-*

¹ Considerato l'elevato numero di monografie, saggi, interviste focalizzati su singoli autori o singoli film della Nouvelle Vague, e non quindi sul fenomeno nel suo complesso, per queste specifiche fonti si è scelto di indicare nella presente bibliografia solo i titoli espressamente menzionati nel lavoro.

- gie de la surmodernité*, Seuil, Paris 1992).
- AUGÉ, M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004 (1^aed. *Le temps en ruines*, Galilée, Paris 2003).
- AUGÉ, M., *Un etnologo nel metrò*, Elèuthera, Milano 1992 (1^aed. *Un ethnologue dans le métro*, Hachette Livre, Paris 1986).
- AVEZZÙ, G., CASTRO, T., FIDOTTA, G. (a cura di), *Mapping*, «Necsus», Autumn 2018, https://necsus-ejms.org/category/autumn-2018_mapping/
- BARBARO, F., *Le chaînon manquant*, «Cahiers du cinéma», febbraio 1990, 428, p. 46.
- BARILLET, J., HEITZ, F., LOUGUET, P., VIENNE, P. (a cura di), *La ville au cinéma*, Artois Presses Université, Arras 2005.
- BARNET, M.C. (a cura di), *Agnès Varda Unlimited. Image, Music, Media*, Legenda, Cambridge 2016.
- BARTHES, R., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994 (1^aed. *Mythologies*, Seuil, Paris 1957).
- BASCHIERA, S., *At Home with the Nouvelle Vague: Apartment Plots and Domestic Urbanism in Godard's Une femme est une femme and Varda's Cléo de 5 à 7*, in BASCHIERA, S., DE ROSA, M. (a cura di), *Film and Domestic Space. Architectures, Representations, Dispositif*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020.
- BAUDELAIRE, C., *Tableaux Parisiens*, in *Les Fleurs du Mal (texte de 1861)*, a cura di Pichois, C., Gallimard, Paris 1996, pp.115-140 (1^aed. Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1861).
- BAUDRILLARD, J., *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2014 (1^aed. *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968).
- BAUDRILLARD, J., *La società dei consumi*, Il Mulino, Bologna 1976 (1^aed. *La société de consommation. Ses mythes ses structures*, Gallimard, Paris 1974).
- BAZIN, A., *Che cosa è il cinema*, APRÀ, A. (a cura di), Garzanti, Milano 1973 (1^aed. *Qu'est-ce le cinéma?*, Cerf, Paris 1958).
- BELLOS, D., *Jacques Tati: His Life and Art*, The Harvill Press, London 1999.
- BELLOUR, R., *Alexandre Astruc*, Seghers, Paris 1963.
- BELMANS, J., *La ville dans le cinéma. De Fritz Lang à Alain Resnais*, De Boeck, Bruxelles 1977.
- BENJAMIN, W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995 (1^aed. *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955).
- BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966 (1^aed. *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955).

- BENJAMIN, W., *Opere complete di Walter Benjamin, vol. 9. I passages di Parigi*, a cura di Tiedemann, R., Einaudi, Torino 2000 (1^aed. *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982).
- BENOLIEL, B., ROBERT, A., *Les yeux grands ouverts. Entretien avec Barbet Schroeder*, «La Lettre du Cinéma», ottobre-dicembre 2003, 24, pp. 59-90.
- BERNARD, M., *La France de mai 1958 à mai 1981. La grande mutation*, Librairie Générale Française, Paris 2003.
- BERNARDI, S., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.
- BERTETTO, P., *L'analisi interpretativa. «Mulholland Drive» e «Une femme mariée»*, in BERTETTO, P. (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 223-276.
- BERTHOMÉ, J.P., *La scenografia. Nouvelles vagues*, in BRUNETTA, G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale, 5: Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001, pp. 644-650.
- BERTOZZI, M. (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Dedalo, Roma 2001.
- BERTOZZI, M., *L'occhio e la pietra. Il cinema, una cultura urbana*, Lindau, Torino 2003.
- BESSY, M., CHIRAT, R., BERNARD, A., *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films. 1956-1960*, Pygmalion/Gérard Watelet, Paris 1996.
- BESSY, M., CHIRAT, R., BERNARD, A., *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films. 1961-1965*, Pygmalion/Gérard Watelet, Paris 1996.
- BILLARD, P., *40 moins de 40: la jeune académie du cinéma français*, «Cinéma 58», febbraio 1958, 24, pp. 4-42.
- BINH, N.T., *Paris au cinéma. La vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Parigramme, Paris 2005.
- BISMUTH, L., LE ROY, É. (a cura di), *58-68 Retour sur une génération, vers un nouveau cinéma français*, CNC, Paris 2013.
- BLUHER, D., PILARD, P. (a cura di), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009.
- BLUHER, D., THOMAS, F. (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968. De l'âge d'or aux contrebandiers*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2005.
- BOIRON, P., *Pierre Kast*, Lherminier, Paris 1985.
- BORDE, R., BUACHE, F., CURTELIN, J., *Nouvelle Vague*, Serdoc, s.l. 1962.
- BORDES, S., SERCEAU, D., *Le film industriel: Rohmer et «Les métamorphoses du paysage»*, in PRÉDAL, R. (a cura di), *Le documentaire français*, «CinémAction», 1987, 41, pp. 178-180.

- BRANCATO, S., *Cinema e metropoli. Storia di un processo culturale da Metropolis a Matrix*, in BRANCATO, S., *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Carocci, Roma 2002, pp. 77-101.
- BRASSART, A., *Paris leur appartient. La capitale française vue par la Nouvelle Vague*, «Tausend Augen», novembre 2004, Hors Série 03, pp. 40-43.
- BRATU HANSEN, M., *America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity*, in CHARNEY, L., SCHWARTZ, V.R. (a cura di), *Cinema and the invention of modern life*, University of California Press, Berkeley(CA) 1995, pp. 362-402.
- BRUNETTA, G.P. , COSTA, A. (a cura di), *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Manfrini, Trento 1990.
- BRUNO, G., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi Editore, Monza 2015 (1ªed. *Atlas of emotion. Journeys in art, architecture and film*, Verso, New York 2002).
- CANTEUX, C., *Filmer les grands ensembles*, Creaphis, Paris 2014.
- CAPDENAT, C., *Les enfants terribles de la Nouvelle Vague*, «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», aprile-giugno 1989, 22, pp. 45-51.
- CAPPABIANCA, A., MANCINI, M., *Ombre urbane, set e città dal cinema muto agli anni '80*, Kappa, Roma 1982.
- CARERI, F., *Constant. New Babylon, una città nomade*, Testo e Immagine, Roma 2002.
- CARERI, F., *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006.
- CASSETTI, F., *L'occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.
- CASTRO, T., *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, ALÉAS, Lyon 2011.
- CHABROL, C., *Et pourtant je tourne...*, Robert Laffont, Paris 1976.
- CHABROL, C., *Les petits sujets*, «Cahiers du cinéma», ottobre 1959, 100, pp. 39-41.
- CHESSA, J., *Lo sguardo fuorilegge. L'idea di non finzione nel cinema francese tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, Carocci, Torino 2006.
- CHOMBART DE LAUWE, P.H., *Des hommes et des villes*, Payot, Paris 1965.
- CLARKE, D.B. (a cura di), *The Cinematic City*, Routledge, London-New York 1997.
- CLAVARON, Y., *Mapping the Memory of Cities*, in CLAVARON, Y., DIETERLE, B. (a cura di), *La Mémoire des villes - The Memory of Cities*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2003, pp. 13-15.
- CLÉDER, J., MOUËLLIC, G. (a cura di), *Nouvelle Vague, nouveaux rivages*.

- Permanences du récit au cinéma (1950-1970)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2001.
- CLERC, P., *Grands ensembles banlieues nouvelles. Enquête démographique et psycho-sociologique*, Presses Universitaires de France, Paris 1967.
- COLLET, J., *Le cinéma en question*, Cerf, Paris 1972.
- COMBEAU, Y., *Histoire de Paris*, Presses Universitaires de France, Paris 1999.
- COMOLLI, J.L., *La belle vie*, «Cahiers du cinéma», ottobre 1963, 148, p. 21.
- COMOLLI, J.L., *La città sospesa nel tempo*, in BASSO, P. (a cura di), *Vedere giusto. Del cinema senza luoghi comuni. Saggi per il Festival dei Popoli 1982-2002*, Guaraldi, Rimini 2003.
- CONLEY, T., *Cartographic Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis(MN)-London 2007.
- COSMA, P., POLATO, F., *Paris 'bande à part': sguardi cartografici e tessuti cinematografici nel cinema di banlieue (e dintorni)*, «From the European South», 2021, 8, pp. 63-88.
- COSTA, A., *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002.
- COSTA, A., *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Einaudi, Torino 2014.
- CRESTI, C. (a cura di), *Cinema e architettura*, Angelo Pontecorboli, Firenze 2003.
- CRETON, L., FEIGELSON, K. (a cura di), *Villes cinématographiques. Cinélieux*, «Théorème», 2007, 10.
- CURI, G., *Il cinema francese della Nouvelle Vague*, Studium, Roma 1977.
- DALL'ASTA, M., GROSOLI, M. (a cura di), *Consumato dal fuoco: il cinema di Guy Debord*, ETS, Pisa 2011.
- DALL'ASTA, M., *Guy Debord, il suo cinema, il cinema del suo tempo*, «Immagine. Note di storia del cinema», gennaio-giugno 2020, 21, pp. 193-208.
- DARKE, C., *Alphaville*, I.B. Tauris, London-New York 2005.
- DE BAECQUE, A., *La Nouvelle Vague*, in G.P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, 3: *L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino 2000, pp. 959-978.
- DE BAECQUE, A., *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Paris 2009 (1ªed. 1998).
- DE BAECQUE, A., *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.

- DE BAECQUE, A., TESSON, C. (a cura di), *La Nouvelle Vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut*, Minimum Fax, Roma 2004 (1^aed. *La Nouvelle Vague*, Cahiers du cinéma, Paris 1999).
- DE CERTEAU, M., *Debolezza del credere*, Città Aperta, Troina 2006 (1^aed. *La faiblesse de croire*, Seuil, Paris 1987).
- DE CERTEAU, M., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2005 (1^aed. *Arts de faire vol.I. L'invention du quotidien*, Union Générale d'Éditions, Paris 1980).
- DE PASCALE, G., *Jacques Rivette*, Il Castoro Cinema, Milano 2002.
- DE VINCENTI, G., *Cahiers du cinéma: indici ragionati 1951-1969*, Marsilio, Venezia 1984.
- DE VINCENTI, G., *Il cinema e i film. I Cahiers du cinéma 1951-1969*, Marsilio, Venezia 1980.
- DE VINCENTI, G., *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993.
- DEBORD, G., *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 2001 (1^aed. *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967).
- DELEUZE, G., *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984 (1^aed. *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, Paris 1983).
- DELEUZE, G., *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989 (1^aed. *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris 1985).
- DEROO, R.J., *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*, University of California Press, Oakland(CA) 2018.
- DIDI-HUBERMANN, G., *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto*, Il Saggiatore, Milano 2004 (1^aed. *Ninfa moderna. Essai sur le drap tombé*, Galimard, Paris 2002).
- DIETERLE, B., *Ruines et chantiers de la mémoire*, in CLAVARON, Y., DIETERLE, B. (a cura di), *La Mémoire des villes - The Memory of Cities*, cit., pp. 7-11.
- DIMENDBERG, E., *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge(MA) 2004.
- DOTTORINI, D., *Jean Renoir. L'inquietudine del reale*, Ente dello Spettacolo, Roma 2007.
- DOUCHET, J., NADEAU, G. (a cura di), *Paris cinéma. Une ville vue par le cinéma de 1895 à nos jours*, May, Paris 1987.
- DOUCHET, J., *Nouvelle Vague*, Hazan, Paris 1998.
- DOUIN, J.L. (a cura di), *La Nouvelle Vague 25 ans après*, Cerf, Paris 1983.
- DURGNAT, R., *Nouvelle Vague: the first decade*, Motion, Loughton 1963.
- EDE, F., GOUDET, S., *Playtime*, Cahiers du cinéma, Paris 2002.

- EL GAMMAL, J., *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*, Publications de la Sorbonne, Paris 2001.
- ESQUENAZI, J.P., *Godard et la société française des années 1960*, Armand Colin, Paris 2004.
- ESTÈVE, M. (a cura di), *Agnès Varda*, «Études cinématographiques», 1991, pp. 179-186.
- EVENO, C., DE MEZAMAT, P. (a cura di), *Paris perdu: quarante ans de bouleversements de la ville*, Carré, Paris 1995.
- EVENSON, N., *Les héritiers d'Hausmann. Cent ans de travaux et d'urbanisme 1878-1978*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts/Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1983 (1^aed. Paris, *a century of change*, Yale University Press, New Haven(CT)-London 1979).
- EVERETT, W., GOODBODY, A. (a cura di), *Revisiting Space. Space and Place in European Cinema*, Peter Lang, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien 2005.
- EVRRARD, J., KERMABON, J. (a cura di), *Une encyclopédie du court métrage français*, Festival Côté Court-Yellow Now, Pantin-Crisnée 2004.
- FARGIER, J.P., *Hors la vague?: sur quelques films français oubliés d'une déferlante fameuse*, «Trafic», 2014, 92, pp. 66-80.
- FELLEMAN, S., "Show the Clichés": *the Appearance of Happiness in Agnès Varda's Le Bonheur*, «Acta Universitatis Sapientiae. Film and media studies», 2021, 19, pp. 17-34.
- Feux sur le cinéma français*, «Positif», giugno 1962, 46.
- FIANT, A., HAMERY, R. (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2). Documentaire, fiction: allers-retours*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2008.
- FIANT, A., HAMERY, R. THOUVENEL, É. (a cura di), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009.
- FIERRO, A., *Histoire et dictionnaire de Paris*, Robert Laffont, Paris 1996.
- FLITTERMAN-LEWIS, S., *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*, Columbia University Press, New York 1996 (1^aed. 1990).
- FOUCAULT, M., *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976 (1^aed. *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975).
- FOURCAUT, A., *Aux origines du film de banlieue: les banlieusards au cinéma (1930-1980)*, «Sociétés&Représentations», dicembre 1999, 8, pp. 113-127.
- FRAPPAT, H., *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, Paris 2001.
- FRIEDBERG, A., *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Oakland(CA) 1993.

- FRODON, J.M., *L'âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*, Flammarion, Paris 1995.
- GALBIATI, M. (a cura di), *Il cinema e la città*, «Segnocinema», maggio 1988, 33, pp. 26-45.
- GALBIATI, M. (a cura di), *Proiezioni urbane. La realtà dell'immaginario*, Tranchida, Milano 1989.
- GARNIER, J.P. (a cura di), *Ville et cinéma*, «Espaces et sociétés», 1996, 86.
- GAUTHIER, G. (a cura di), *Flashback sur la Nouvelle Vague*, «Ciném-Action», 2002, 104.
- GAUTHIER, G., *Storia e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2009.
- GILODI, R., *Nouvelle Vague: il cinema, la vita*, Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani, Roma 1985.
- GIROUD, F., *La Nouvelle Vague, portraits de la "jeunesse"*, Gallimard, Paris 1958.
- GLÂTRE, P., MILLOT, O., *Caméra plein champ. La banlieue au cinéma, le cinéma en banlieue*, Creaphis, Paris 2003.
- GLYNN, S.T., *Art, cinema and Paristitution: social context and visual narrative in Impressionist Art and New Wave Cinema*, «Word&Image», luglio-settembre 1996, 12, 3, pp. 291-307.
- GODARD, J.L., *Deux ou trois choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Seuil/Avant-Scène, Paris 1971.
- GODARD, J.L., *Il cinema è il cinema*, a cura di Aprà, A., Garzanti, Milano 1981 (traduzione italiana parziale di *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Pierre Belfond, Paris 1968).
- GODARD, J.L., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1 (1950-1984)*, a cura di Bergala, A., Cahiers du cinéma, Paris 1998 (1ªed. 1985).
- GODARD, J.L., *La nuit, l'éclipse, l'aurore. Entretien avec Michelangelo Antonioni par Jean-Luc Godard*, «Cahiers du cinéma», novembre 1964, 160, pp. 8-17.
- GOUBEL, F., *Le cinéma français de 1958 à 1967: De la Nouvelle Vague aux prémices de Mai 68*, L'Harmattan, Paris 2018.
- GRAHAM, P., VINCENDEAU, G. (a cura di), *The French New Wave: Critical Landmarks*, BFI-Palgrave Macmillan, London 2009.
- GREENE, N., *The French New Wave: a new look*, Wallflower Press, London 2007.
- GRENIER, L. (a cura di), *Cités-cinés*, Ramsay, Paris 1987.
- GRIGNAFFINI, G. (a cura di), *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, La Casa Usher, Firenze 1984.
- GROSOLI, M., JOUBERT-LAURENCIN, H. (a cura di), *The Cahiers Film Critics*

- in *Arts Magazine*, «Film Criticism», Fall 2014, 39(1), pp. 1-99.
- GUIGUE, A., *Tour Eiffel*, in DE BAECQUE, A., GUIGUE, A. (a cura di), *Le dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris 2004, pp. 380-381.
- HALLAM, J., ROBERTS, L. (a cura di), *Locating the Moving Image. New Approaches to Film and Place*, Indiana University Press, Bloomington(IN) 2013.
- HANNERZ, U., *Eplorare la città. Antropologia della vita urbana*, Il Mulino, Bologna 1992 (1^aed. *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology*, Columbia University Press, New York 1980).
- HARDOUIN, F., *Jacques Baratier l'aventure cinéma*, Nouveau Monde, Paris 2005.
- HAYWARD, S., VINCENDEAU, G. (a cura di), *French Films: texts and contexts. Second edition*, Routledge, London-New York 2000 (1^aed. 1990).
- HAZAN, É., *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Seuil, Paris 2002.
- HIGGINS, L.A., *New Novel, New Wave, New Politics. Fiction and the Representation of History in Postwar France*, University of Nebraska Press, Lincoln(NE)-London 1996.
- HILLAIRET, P., LEBRAT, C., ROLLET, P., *Paris vu par le cinéma d'avant-garde. 1923-1983*, Paris Experimental, Paris 1985.
- HOLST-KNUDSEN, H., *Subversive Imitation: Agnès Varda's Le Bonheur*, «Women's Studies», 2018, 47, pp. 504-526.
- IACOLI, G., *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008.
- JEFFERSON KLINE, T., *Screening the text. Intertextuality in New Wave French Cinema*, The John Hopkins University Press, Baltimore(MD)-London 1992.
- JOBS, R.I., *Riding the New Wave. Youth and Rejuvenation of France after the Second World War*, Stanford University Press, Stanford(CA) 2007.
- JOHNSON, S., *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in MORETTI, F. (a cura di), *Il romanzo. Volume primo. La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001.
- JOHNSTON, C., *Women's Cinema as Counter Cinema*, in JOHNSTON, C., *Notes on Women's Cinema*, Society for Education in Film and Television, London 1973, pp. 24-31.
- JOUSSE, T., PAQUOT, T. (a cura di), *La ville au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris 2005.
- KÄES, R., *Vivre dans les grands ensembles*, Ouvrières, Paris 1963.
- KAHN, G., *L'esthétique de la rue* (1^aed. Paris 1901), Infolio, Paris 2008.
- KARNOW, S., *Paris années 50*, Exils, Paris 1999.

- KEMPER, T., Zazie dans das Passagen-werk: *Paris, the French New Wave, and the Cinematic City*, in CLAVARON, Y., DIETERLE, B. (a cura di), *La Mémoire des villes - The Memory of Cities*, cit., pp. 155-165.
- KOECK, R., ROBERTS, L. (a cura di), *The city and the moving image. Urban Projections*, Palgrave Macmillan, London-New York 2010.
- KONSTANTARAKOS, M. (a cura di), *Spaces in European cinema*, Intellect Books, Exeter 2000.
- KORSTANJE, M.E., *The Anthropology of Airports, criticism to non-place theory*, «Advances in Hospitality and Tourism Research», 2015, 1, pp. 40-58
- La Nouvelle Vague: une légende en question*, «Cahiers du cinéma», 1998, numéro hors-série.
- LABARTHE, A.S., *Essai sur le jeune cinéma français*, Le Terrain Vague, Paris 1960.
- LACK, R.F., Paris nous appartient: *Reading Without a Map*, «Australian Journal of French Studies», 2010, 47, 2, pp. 133-145.
- LAVARONE, G., *Citazioni pittoriche nel cinema di Agnès Varda*, in CARAMANNA, C., MACOLA, N., NAZZI, L. (a cura di), *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, Cleup, Padova 2012, pp. 189-195.
- LAVARONE, G., *Il paesaggio sonoro della città e il cinema della Nouvelle Vague*, in DI DONATO, M., VALENTE, V. (a cura di), *Ascoltare il cinema. Studi sul suono nel film*, Bulzoni, Roma 2014, pp. 85-96.
- LAVARONE, G., *Tre prospettive sul paesaggio nell'opera di Agnès Varda*, «Fata Morgana», 2021, 45, pp. 183-195.
- LAYERLE, S., *Le Joli Mai*, «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», ottobre-dicembre 2013, 120, pp. 160-163.
- LEFEBVRE, H., *Il diritto alla città*, Marsilio, Venezia 1970 (1ªed. *Le droit à la ville*, Anthropos, Paris 1968).
- LEFEBVRE, H., *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano 1976 (1ªed. *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974).
- LEMAÎTRE, M., *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.
- LEUTRAT, J.L., LIANDRAT-GUIGUES, S., *Godard simple comme bonjour*, L'Harmattann, Paris 2004.
- LIANDRAT-GUIGUES, S., *Esthétique du mouvement cinématographique*, Klincksieck, Paris 2005.
- LIANDRAT-GUIGUES, S., *Il gesto della flânerie, un'altra partizione del sensibile*, in CANADÈ, A. (a cura di), *Benjamin il cinema e i media*, Pellegrini,

- Cosenza 2007, pp. 111-151.
- LIANDRAT-GUIGUES, S., *Modernes flâneries du cinéma*, De L'Incidence, Lille 2009.
- LICATA, A., TRAVI, E.M., *La città e il cinema*, Dedalo, Bari 1985 (nuova ed. Torino 2000).
- LINGELSER, J. (a cura di), *Autori di Parigi. Messa in scena e messa in immagine di uno spazio urbano nel film*, Ibis, Como-Pavia 2013.
- LIPPOLIS, L. (a cura di), *Urbanismo unitario. Antologia situazionista*, Testo e Immagine, Roma 2002.
- LIPPOLIS, L., *La nuova Babilonia. Il progetto architettonico di una civiltà situazionista*, Costa&Nolan, Genova 2007.
- LO PRESTI, L., *Cartografie (in)esauste. Rappresentazioni, visualità, estetiche nella teoria critica delle cartografie contemporanee*, FrancoAngeli, Milano 2019.
- LYNCH, K., *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 2006 (1ªed. *The image of the city*, MIT Press, Cambridge(MA) 1960)
- MACCABE, C., MULVEY L., *Images of Women, Images of Sexuality: Some Films by J.L. Godard*, in MULVEY, L., *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, Basingstoke 1989, pp. 49-62.
- MALAVASI, L., MASECCHIA, A. (a cura di), *Pianeta Varda*, ETS, Pisa 2022.
- MARIE, M., *Comprendre Godard. Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris*, Armand Colin, Paris 2006.
- MARIE, M., *La Nouvelle Vague*, Lindau, Torino 1998 (1ªed. *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Nathan, Paris 1997).
- MARY, P., *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Seuil, Paris 2006.
- MASECCHIA, A., *La materia dell'immaginazione: Agnès Varda tra fotografia e cinema*, «La Valle dell'Eden», gennaio-dicembre 2008, 20-21, pp. 229-240.
- MAZZANTI, R., NEONATO, S., SARASINI, B. (a cura di), *L'invenzione delle personage*, Iacobelli, Guidonia Montecelio 2016.
- MET, P., SCHILLING, D. (a cura di), *Screening the Paris suburbs. From the silent era to the 1990s*, Manchester University Press, Manchester 2018.
- MINUZ, A. (a cura di), *L'invenzione del luogo: spazi dell'immaginario cinematografico*, ETS, Pisa 2011.
- MONACO, J., *The New Wave. Truffaut Godard Chabrol Rohmer Rivette*, Oxford University Press, New York 1976.
- MORETTI, F., *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987.
- MORIN, E., *Conditions d'apparition de la «Nouvelle Vague»*, e BREMOND, C.,

- SULLEROT, É., BERTON, S., *Les héros des films dits «de la Nouvelle Vague»*, «Communications», 1961, 1, pp. 139-141 e 142-177
- MORIN, E., *Lo spirito del tempo*, a cura di Rabbito, A., Meltemi, Milano 2017 (1^aed. *L'Esprit du temps*, Grasset, Paris 1962).
- MORREY, D. (a cura di), *Nouvelle Vague, the first wave*, «Studies in French Cinema», 2017, 17(2).
- MOSCARIELLO, A., *Nouvelle Vague*, Dino Audino, Roma 2008.
- MOTTET, J. (a cura di), *Les paysages du cinéma*, Champ Vallon, Seyssel 1999.
- MOURE, J., PASQUIER, G., SCHOPP, C. (a cura di), *L'atelier des cinéastes. De la Nouvelle Vague à nos jours*, Klincksieck, s.l. 2012.
- NEUPERT, R., *Adieu Philippine and Rozier's alternative sound practice*, «Studies in French Cinema», gennaio-aprile 2011, 1, pp. 31-41.
- NEUPERT, R.J., *A history of the French New Wave cinema*, The University of Wisconsin Press, Madison (WI) 2002.
- Nouvelle Vague*, «Cahiers du cinéma», dicembre 1962, 138.
- OLLIER, C., *Cinéma-surréalité*, «Cahiers du cinéma», novembre 1965, 172, pp. 50-52.
- OSTROWSKA, D., *Reading the French New Wave: critics, writers and art cinema in France*, Wallflower Press, London-New York 2008.
- PASSEK, J.L. (a cura di), *D'un cinéma à l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*, Centre Pompidou, Paris 1988.
- PENZ, F., KOECK, R. (a cura di), *Cinematic Urban Geographies*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2017, pp. 95-111.
- PENZ, F., LU, A. (a cura di), *Urban Cinematics. Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*, Intellect, Bristol-Chicago(IL) 2011.
- PEREC, G., *Le cose. Una storia degli anni Sessanta*, Einaudi, Torino 2011 (1^aed. *Les choses. Une histoire des années soixante*, René Julliard, Paris 1965).
- PERNIOLA, I., *Chris Marker o Del film-saggio*, Lindau, Torino 2003.
- PERRATON, C., JOST, F. (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.
- PETHÒ, Á., *Cinema and intermediality : the passion for the in-between*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne 2020 (1^aed. 2011).
- PHILLIPS, A., VINCENDEAU, G. (a cura di), *Paris in the Cinema. Beyond the Flâneur*, BFI-Palgrave Macmillan, London 2018.
- PINON, P., *Paris, biographie d'une capitale*, Hazan, Paris 1999.
- PLACEREANI, G., ROSSO, F. (a cura di), *Il gesto sonoro. Il cinema di Jacques Tati*, Il Castoro, Milano 2002.

- POLATO, F., Deux ou trois choses que je sais d'elle di *Jean-Luc Godard: dalla versione originale alla versione italiana*, in PERON, G (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.
- POLATO, F., ROSSETTO, T. (a cura di), *Maps, mappings and cartographic imaginings*, «From the European South. A Transdisciplinary Journal of Postcolonial Humanities», 2021, 8.
- PORCILE, F., *Défense du court métrage français*, Cerf, Paris 1965.
- PORRINO, M. (a cura di), *La ville en Tatirama. La città di Monsieur Hulot*, Mazzotta, Milano 2003.
- PRÉDAL, R., *50 ans de cinéma français*, Nathan, Paris 1996.
- PRICE, B., *Plagiarizing the plagiarist: Godard meets the Situationists*, «Film Comment», novembre-dicembre 1997, XXXIII, 6, pp. 66-69.
- PUAUX, F. (a cura di), *Architecture décor et cinéma*, «CinémAction», 1995, 75.
- ROBERT, J.L., TSIKOUNAS, M. (a cura di), *Imaginaires parisiens*, «Sociétés&Représentations», 2004, 17.
- ROBERTS, L. (a cura di), *Mapping cultures. Place, practice, performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2012.
- ROCHEFORT, C., *I bambini del secolo*, Barbes, Firenze 2008 (1ªed. *Les petits enfants du siècle*, Bernard Grasset, Paris 1961).
- ROHMER, É., *Il gusto della bellezza*, a cura di Bragaglia, C., Pratiche, Parma 1991 (1ªed. *Le goût de la beauté*, Étoile, Paris 1984).
- ROHMER, É., *L'organizzazione dello spazio nel «Faust» di Murnau*, a cura di Costa, A., Marsilio, Venezia 1985 (nuova ed. 2004) (1ªed. *L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau*, Union Générale d'Éditions, Paris 1977).
- ROHMER, É., MARCORELLES, L. (a cura di), *Entretien avec Jean Rouch*, «Cahiers du cinéma», giugno 1963, 144, pp. 1-22.
- ROSS, K., *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonisation and Reordering of French Culture*, M.I.T. Press, Cambridge(MA) 1995.
- ROUD, R., *The Left Bank*, «Sight and Sound», Winter 1962, 32(1), pp. 24-27.
- SADLER, S., *The Situationist City*, M.I.T. Press, Cambridge(MA)-London 1998.
- SADOUL, G., *Cinema francese: 1890-1960*, Guanda, Parma 1962 (1ªed. *Le cinéma français*, Flammarion, Paris 1962).
- SCHEINFEIGEL, M., *Jean Rouch*, CNRS Éditions, Paris 2008.
- SCHMID, M., *Intermedial Dialogues. The French New Wave and the Other*

- Arts, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019.
- SELLIER, G., *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, CNRS, Paris 2005.
- SETTI, N., *Personaggia, personaggio*, e TESSITORE, M.V., *L'invenzione della personaggia*, «Società Italiana delle Letterate», 2014, 12, pp. 204-219.
- SHERINGHAM, M., *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- SHIEL, M., FITZMAURICE, T. (a cura di), *Cinema and the city. Film and urban societies in a global context*, Blackwell, Oxford 2001.
- SHONFIELD, K., *Walls have feelings. Architecture, film and the city*, Routledge, London-New York 2000.
- SICLIER, J., *Nouvelle Vague?*, Cerf, Paris 1961.
- SIMMEL, G., *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di Jedlowski, P., Armando, Roma 1995 (1^aed. *Die Grosstädte und das Geistesleben*, Petermann, Dresden 1903).
- SIMSOLO, N., *Le dictionnaire de la Nouvelle Vague*, Flammarion, Paris 2013.
- SMITH, A., *Agnès Varda*, Manchester University Press, Manchester-New York 1998.
- SORLIN, P., *Introduzione a una sociologia del cinema*, ETS, Pisa 2017 (1^aed. *Introduction à une sociologie du cinéma*, Klincksieck, Paris 2015)
- SORLIN, P., *The blurred image of cities*, in SORLIN, P., *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.
- STEINLEIN, A., *Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague*, L'Harmattan, Paris 2007.
- TASSONE, A. (a cura di), *La Nouvelle Vague 45 anni dopo*, Il Castoro, Milano 2002.
- TAUNTON, M., *Fictions of the city. Class, Culture and Mass Housing in London and Paris*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2009.
- TINAZZI, G. (a cura di), *Il cinema francese attraverso i film*, Carocci, Roma 2011.
- TINAZZI, G., *Parole di tendenza*, in PERNIOLA, I. (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 113-120.
- TOGNOLOTTI, C., *Madame Bovary (Sophie Barthes, 2014)*, in CARLUCCIO, G., MASECCHIA, A., RIMINI, S. (a cura di), *Adaptation: cinema, letteratura, media*, Carocci, Roma (in corso di stampa).
- TORTAJADA, M., *Draguer, enquête. La punition, Jean Rouch*, «Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du

- cinéma», printemps 1999, 15, pp. 28-39.
- TRIONE, V., *Effetto città. Arte/cinema/modernità*, Bompiani, Milano 2014.
- TRUFFAUT, F., *Il piacere degli occhi*, Marsilio, Venezia 1988 (1^aed. *Le plaisir des yeux*, Cahiers du cinéma, Paris 1987).
- TRUFFAUT, F., *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.
- TRUFFAUT, F., *La peur de Paris (1956)*, «Cahiers du cinéma», gennaio 1993, 467, pp. 104-110.
- TRUFFAUT, F., *La Tour Eiffel (1957)*, in *Truffaut par Truffaut. Textes et documents réunis par Dominique Rabourdin*, Chêne, Paris 1985, pp. 207-208.
- TRUFFAUT, F., *Un film miracle est actuellement tourné à Paris*, «Arts», 6-12 agosto 1958, 682.
- TURIGLIATTO, R. (a cura di), *Nouvelle Vague*, Festival Internazionale Cinema Giovani-Lindau, Torino 1985 (nuova ed. 1995).
- TWEEDIE, J., *The Age of New Waves. Art Cinema and the Staging of Globalization*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- VALENTE, V., *Collage di fiction e documentario nel primo Godard*, in BERTETTO, P. (a cura di), *Analisi e decostruzione del film*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 183-200.
- VARDA, A., *Cléo de 5 à 7. Scénario*, Gallimard, Paris 1962.
- VARDA, A., *Varda par Agnès*, Cahiers du cinéma, Paris 1994.
- VENZI, L. (a cura di), *Nouvelle vague. Forme, motivi, questioni*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2011.
- VENZI, L., *La passante di Godard e l'esperienza della vie toute seule*, «Fata Morgana», gennaio-aprile 2008, 4, pp. 157-162.
- VÉRAY, L., *Loin du Vietnam*, Paris Expérimental, Paris 2004.
- VILLANI, T. (a cura di), *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Mimesis, Sesto San Giovanni 1994.
- VINCENDEAU, G. (a cura di), *IN FOCUS: The French New Wave at Fifty. Pushing the Boundaries*, «Cinema Journal», Summer 2010, 49(4).
- WEBBER, A., WILSON E. (a cura di), *Cities in transition: the moving image and the modern metropolis*, Wallflower Press, London-New York 2008.
- WILLIAMS, A., *Republic of Images. A History of French Filmmaking*, Harvard University Press, Cambridge(MA)-London 1992.
- WILSON, E., *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women*, University of California Press, Berkeley(CA)-Los Angeles(CA)-Oxford 1991.

http://www.cinerecources.net/recherche_t.php (banca dati on-line della Cinémathèque Française).

http://lise.cnc.fr/Internet/ARemplir/Collections1.aspx?Menu=MNU_COLLECTIONS (banca dati on-line degli Archives Françaises du Film).

https://collections.forumdesimages.fr/?_ga=2.160047610.634503471.1647424594-2087117762.1647424594 (banca dati del Forum des Images di Parigi).

www.bopsecrets.org (sito di Ken Knabb, il principale traduttore dei testi situazionisti in lingua inglese).

www.guygilles.com (sito ufficiale su Guy Gilles, contenente rassegne stampa e informazioni sulla vita e le opere del regista).

<http://pagesperso-orange.fr/paul.carpita/> (sito sulla vita e le opere di Paul Carpita, curato dal figlio Jean-Paul Carpita).

Indice dei film citati

Le date si riferiscono alla distribuzione dei film in sala e provengono per i titoli di produzione francese dalla banca dati on-line della Cinémathèque Française (http://www.cineressources.net/recherche_t.php). Qualora nel sito non fosse reperibile la data di uscita del film, 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 con l'indicazione «distr.» e l'altra con l'indicazione «pr.». Nei rari casi di indisponibilità del dato nel sito della Cinémathèque, si è ricorso ad altre fonti, in particolare la banca dati on-line del Forum des Images (https://collections.forumdesimages.fr/?_ga=2.160047610.634503471.1647424594-2087117762.1647424594) e la saggistica specializzata.

...e mi lasciò senza indirizzo (*Sans laisser d'adresse*, di Jean-Paul Le Chanois, 1951): 74 n.

À nous deux, Paris! (di Pierre Kast, 1953 pr.): 55.

À propos de Nice (di Jean Vigo, 1930): 187, 188 n.

Acrobate, L' (di Jean-Daniel Pollet, 1976): 233 n.

Actua-tilt (di Jean Herman, 1960 pr.): 184-185.

Agence matrimoniale (di Jean-Paul Chanois 1952): 74 n.

Alice nelle città (*Alice in den Städten*, di Wim Wenders, 1973): 164.

Amanti perduti (*Les enfants du Paradis*, di Marcel Carné, 1945) : 149.

- Amants, Les* (di Louis Malle, 1958): 51, 145.
- Amico della mia amica, L'* (*L'ami de mon amie*, di Éric Rohmer, 1987): 118 n., 222, 237.
- Amore il pomeriggio, L'* (*L'amour l'après midi*, di Éric Rohmer, 1972): 62 e n, 67, 87, 254.
- 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): 169, 279, 299, 300-301.
- Amour à la mer, L'* (di Guy Gilles, 1962 pr.): 30, 34, 61, 62, 67 nn, 81, 82-85.
- Amour c'est gai, l'amour c'est triste, L'* (di Jean-Daniel Pollet, 1971, 1968 pr.): 233 n.
- Amour existe, L'* (di Maurice Pialat, 1960 pr.): 70 n, 71, 112, 117, 161, 176, 236, 237, 238 n, 243, 245 n, 257, 260-267, 276, 281, 284, 294, 298.
- Anno scorso a Marienbad, L'* (*L'Année dernière à Marienbad*, di Alain Resnais, 1961): 207 n.
- Antoine et Antoinette* (di Jacques Becker, 1947): 51 n.
- Architecte maudit: Claude-Nicolas Ledoux, L'* (di Pierre Kast, 1954 pr.): 158-159, 162.
- Ascensore per il patibolo* (*Ascenseur pour l'échafaud*, di Louis Malle, 1958) : 33, 36, 99, 172, 288.
- Au coeur de la vie* (di Robert Enrico, 1964): 248 n.
- Aubervilliers* (di Eli Lotar, 1945 pr.): 235 n, 237.
- Aventures de Salavin, Les* o *La Confession de minuit* (di Pierre Granier-Deferre, 1964): 72-73, 90, 203, 242 n.
- Avventura, L'* (di Michelangelo Antonioni, 1960): 164, 207.
- Baci rubati* (*Baisers volés*, di François Truffaut, 1968): 66, 98, 101, 306.
- Bande à part* (di Jean-Luc Godard, 1964 pr.): 46 n, 54, 90, 102, 227, 271, 274-277, 278, 279.
- Bandito delle undici, Il* (*Pierrot le fou*, di Jean-Luc Godard, 1965): 25, 38, 190, 191, 198, 301.
- Bâtir pour les hommes* (di Jean Lallier, 1963, TV) : 240 n, 247 n, 292 n.
- Beau Serge, Le* (di Claude Chabrol, 1959 distr., 1957 pr.): 16 n, 56 e n, 88, 207 n.
- Bel âge, Le* (di Pierre Kast, 1960 distr., 1958 pr.) : 51.
- Bella americana, La* (*La belle américaine*, di Robert Dhéry, 1961 pr.) : 241 n.
- Bella brigata, La* (*La belle équipe*, di Julien Duvivier, 1936) : 236.
- Belle vie, La* (di Robert Enrico, 1964): 15, 27 n, 30, 67 e n, 72, 81, 86, 116, 155, 156, 172, 175, 196, 231, 237, 247, 248-255.
- Bellimbusti, I* (*Les godelureaux*, di Claude Chabrol, 1961): 177.

- Berlino, sinfonia di una grande città* (*Berlin, die Symphonie einer grosse Stadt*, di Walter Ruttmann, 1927): 165 n.
- Béton dans la ville* (di Éric Rohmer, 1969, TV) : 213 n.
- Black comedy* (*Family Viewing*, di Atom Egoyan, 1987): 303 n.
- Blow-up* (di Michelangelo Antonioni, 1966): 165.
- Bob le flambeur* (di Jean-Pierre Melville, 1956) : 93 n.
- Brigitte et Brigitte* (di Luc Moullet, 1966) : 34, 57, 91, 118, 120, 171, 175, 201-202, 203, 232-234, 254.
- Calda amante, La* (*La peau douce*, di François Truffaut, 1964) : 25, 79, 169-170, 206, 288, 305, 306 n.
- Capito?* (di Luc Moullet, 1962 pr.) : 232 n.
- Carabiniers, Les* (di Jean-Luc Godard, 1963) : 274, 276.
- Carnets brésiliens* (di Pierre Kast, 1967, TV) : 162 n.
- Carriera di Suzanne, La* (*La carrière de Suzanne*, di Éric Rohmer, 1974, 1963 pr.): 51, 212 n.
- Casco d'oro* (*Casque d'or*, di Jacques Becker, 1952) : 51 n, 210, 236.
- Céline et Julie vont en bateau* (di Jacques Rivette, 1974) : 59, 102.
- César* (di Marcel Pagnol, 1936): 256 n.
- Chat, l'implacabile uomo di Saint Germain, Le* (*Le chat*, di Pierre Granier-Deferre, 1971) : 200, 241-242.
- Chemin de la mauvaise route, Le* (di Jean Herman, 1962 pr.) : 123, 184, 186-188, 192, 193-195.
- Chi lo sa?* (*Va savoir*, di Jacques Rivette, 2001) : 28 n, 58 n.
- Chronique d'un été* (di Jean Rouch e Edgar Morin, 1961) : 123, 124, 126, 134, 223, 224 e n, 288, 289 n, 296-298.
- Cinese, La* (*La chinoise*, di Jean-Luc Godard, 1967 pr.) : 118, 274.
- Città nuda, La* (*Naked city*, di Jules Dassin, 1948): 145.
- Cléo dalle 5 alle 7* (*Cléo de 5 à 7*, di Agnès Varda, 1962): 22, 25, 28 n, 33, 36-37, 56-57, 63 n, 67 n, 69, 72-73, 79-80, 92, 98, 99, 100, 101, 102, 146, 166, 176, 188, 200, 225, 226, 249 n.
- Coeur gros comme ça, Un* (di François Reichenbach, 1962) : 61 e n.
- Coeurs verts, Les* (di Edouard Luntz, 1966) : 243-244.
- Colpo grosso al casinò* (*Mélodie en sous-sol*, di Henri Verneuil, 1963) : 242, 260 n, 273.
- Combat dans l'île, Le* (di Alain Cavalier, 1962) : 67 n, 248 n.
- Commune de Paris, La* (di Robert Menegoz, 1950 pr.) : 255 n.
- Confetti al pepe* (*Dragées au piovre*, di Jacques Baratier, 1963) : 91.
- Corvo, Il* (*Le corbeau*, di Henri-Georges Clouzot, 1943) : 256 n.
- Couple, Un* (di Jean-Pierre Mocky, 1960 pr.) : 98 n.

- Cours du soir* (di Nicolas Rybowski, 1967 pr.) : 309, 316.
- Crise du logement, La* (di Jean Dewever, 1955 pr.) : 111.
- Cronaca di un amore* (di Michelangelo Antonioni, 1950) : 205 n.
- Cugini, I (Cousins, Les*, di Claude Chabrol, 1959) : 51, 55 n, 56 e n, 177, 244 n.
- Daguerréotypes* (di Agnès Varda, 1978, 1975 pr.) : 53, 57, 119.
- Dénonciation, La* (di Jacques Doniol-Valcroze, 1962) : 67 nn, 248 nn.
- Derrière la grande muraille* (di Robert Menegoz, 1959) : 255.
- Des logis et des hommes* (di Jean Dewever, 1958) : 111.
- Deserto rosso* (di Michelangelo Antonioni, 1964) : 184.
- Desideri nel sole (Adieu Philippine*, di Jacques Rozier, 1963, 1960 pr.) : 20, 27 n, 67 n, 102, 103-104, 178 n, 248 n.
- Désordre a vingt ans, Le* (di Jacques Baratier, 1967) : 174.
- Désordre, Le* (di Jacques Baratier, 1947 pr.) : 147 n, 174.
- Diario di un curato di campagna (Journal d'un curé de campagne*, di Robert Bresson, 1951): 87.
- Disprezzo, Il (Le Mépris*, di Jean-Luc Godard, 1963) : 25, 38.
- Donna è donna, La (Une femme est une femme*, di Jean-Luc Godard, 1961) : 25, 51, 72, 92, 120 n.
- Donna sposata, Una (Une femme mariée*, di Jean-Luc Godard, 1964 pr.) : 38, 83 n, 90, 120, 123, 169, 176 n, 185, 189, 197, 231 n, 246, 248 n, 263, 274, 278, 282, 288, 301.
- Donne facili (Les bonnes femmes*, di Claude Chabrol, 1960) : 90, 125, 177-180.
- Dragueurs, Les* (di Jean-Pierre Mocky, 1959) : 75, 98 e n.
- Dreamers-I sognatori, The* (di Bernardo Bertolucci, 2003): 10.
- Duchessa di Langeais, La (Ne touchez pas la hache*, di Jacques Rivette, 2007) : 57 n.
- Du côté de la Côte* (di Agnès Varda, 1958 pr.) : 188 n.
- Due o tre cose che so di lei (Deux ou trois choses que je sais d'elle*, di Jean-Luc Godard, 1967) : 25, 27, 35, 38, 46, 105, 118, 123, 126, 146, 153, 157, 164, 176, 183-184, 190 n, 196, 197, 198, 202, 203, 222, 242, 269 n, 274, 277-285, 287, 288, 299, 300, 301, 314.
- Educazione sentimentale, L' (L'éducation sentimentale*, di Alexandre Astruc, 1962) : 204 n.
- Enfants des courants d'air, Les* (di Edouard Luntz, 1959 pr.) : 112, 237, 243.
- Enfants terribles, Les* (di Jean-Pierre Melville, 1950) : 87.
- Espace d'un matin, L', o Celle qui ne veut pas mourir* (di Sergio Gobbi, 1961) : 61 e n.
- Étudiante aujourd'hui, Une* (di Éric Rohmer, 1966 pr., TV) : 99 n, 121, 148, 212 e n, 234.

- Fahrenheit 451* (di François Truffaut, 1966) : 39, 171 e n, 197, 287, 288, 305-308, 312, 317.
- Fanny* (di Marc Allégret, 1932) : 256 n.
- Fantasma della libertà, Il* (*Le fantôme de la liberté*, di Luis Buñuel, 1974) : 119 n.
- Fantômas* (di Louis Feuillade, 1913) : 58.
- Fille aux yeux d'or, La* (di Jean-Gabriel Albicocco, 1961): 95-96.
- Finalmente domenica!* (*Vivement dimanche!*, di François Truffaut ,1983) : 96 n.
- Fino all'ultimo respiro* (*À bout de souffle*, di Jean-Luc Godard, 1960) : 36, 38, 54, 75, 88, 92-93, 95, 97, 102, 164, 169, 172, 176, 183, 197 n, 274, 281.
- Folla, La* (*The crowd*, di King Vidor, 1928): 67.
- Fornaia di Monceau, La* (*La boulangère de Monceau*, di Éric Rohmer, 1962 pr.): 51, 65, 79, 87, 98, 100, 101, 212.
- Frank Costello faccia d'angelo* (*Le Samouraï*, di Jean-Pierre Melville, 1967): 221.
- Fuoco fatuo* (*Le feu follet*, di Louis Malle, 1963): 51, 62 e n, 122 .
- Gai Savoir, Le* (di Jean-Luc Godard, 1969) : 140 n.
- Gala* (di Jean-Daniel Pollet, 1961 pr.) : 233 n.
- Gare du Nord* (di Jean Rouch, sketch di *Paris vu par...*, 1965) : 26, 28, 39, 153, 196, 202, 222-223, 226, 227-231, 254, 296.
- Giochi dell'amore, I* (*Les jeux de l'amour*, di Philippe de Broca, 1960) : 12 n, 120 e n, 175, 181.
- Giorno di festa* (*Jour de fête*, di Jacques Tati, 1949) : 310.
- Gioventù nuda* (*Terrain vague*, di Marcel Carné, 1960 pr.): 118, 155, 244-246.
- Gita in campagna, Una* (*Une partie de campagne*, di Jean Renoir, 1946 distr., 1936 pr.): 270 n.
- Glaneurs et la glaneuse, Les* (di Agnès Varda, 2000): 70.
- Grande illusione, La* (*La grande illusion*, di Jean Renoir, 1937): 256 n.
- Grandes personnes, Les* (di Jean Valère, 1961) : 61, 62 n.
- Grisbi* (*Touchez pas au grisbi*, di Jacques Becker, 1954) : 93 n.
- Guernica* (di Alain Resnais e Robert Hessens, 1949 pr.) : 162 n.
- Guerra è finita, La* (*La guerre est finie*, di Alain Resnais, 1966): 79.
- Hiroshima mon amour* (di Alain Resnais, 1959) : 36, 67 n, 69, 72, 79, 145, 253 n.
- Histoire d'eau, Une* (di Jean-Luc Godard, François Truffaut, 1957 pr.) : 60, 274, 276-277.
- Hitler, connais pas* (di Bertrand Blier, 1963) : 123.
- Hôtel des Invalides* (di Georges Franju, 1951 pr.) : 46 n, 213.

- Impressions de New York* (di François Reichenbach, 1955 pr.) : 70.
- In girum imus nocte et consumimur igni* (di Guy Debord, 1981 distr., 1978 pr.): 148.
- Incontri a Parigi* (*Les rendez-vous de Paris*, di Éric Rohmer, 1995) : 60.
- India* (*India, mati bhumi*, di Roberto Rossellini, 1957): 91 n.
- Insomnie, L'* (di Pierre Étaix, 1963 pr.) : 181 n.
- Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce 1080 Bruxelles* (di Chantal Akerman, 1976) : 72 n.
- Jetée, La* (di Chris Marker, 1964) : 120, 169, 288, 289-290.
- Joli mai, Le* (di Chris Marker, Pierre Lhomme, 1962) : 39, 40, 59 n, 67 n, 70, 112, 117, 120, 123, 124, 134, 136, 147, 167, 197, 198, 246, 247 n, 248, 258, 287, 288, 289-299.
- Josephine* (*Les Demoiselles de Rochefort*, di Jacques Demy 1967) : 84 n.
- Jules e Jim* (*Jules et Jim*, di François Truffaut, 1962) : 170.
- Le Corbusier, l'architecte du bonheur* (di Pierre Kast, 1956 pr.) : 40 n, 147, 157-163, 306 n.
- Legittima difesa* (*Quai des Orfèvres*, di Henri-Georges Clouzot, 1947): 77 n.
- Lemmy Caution. Operazione Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, di Jean-Luc Godard, 1965 pr.) : 120, 143 n, 153, 169, 201, 220, 274, 282 e n, 287, 288, 292 n, 299-305, 306, 307, 310, 312, 314 n, 317.
- Lettre à mon frère, Guy Gilles, cinéaste trop tôt disparu* (di Luc Bernard, 1999 pr.) : 83 n.
- Lola, donna di vita* (*Lola*, di Jacques Demy, 1961) : 84 n, 193.
- Lontano dal Vietnam* (*Loin du Vietnam*, di Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda, 1967 pr.): 200-201, 273.
- Lussuria, La* (*La luxure*, di Jacques Demy, sketch di *I sette peccati capitali*, 1962): 83 n, 84, 98, 100, 188 n.
- Mannequin de Belleville, Le* (di Jean Douchet, 1962) : 94, 174, 189 n, 200, 201, 209-212.
- Marius* (di Alexander Korda, 1931) : 256 n.
- Marseille sans soleil* (di Paul Carpita, 1960 pr.) : 81-82.
- Martien à Paris, Un* (di Jean-Daniel Daninos, 1961) : 44.
- Maschio e la femmina, Il* (*Masculin féminin*, di Jean-Luc Godard, 1966) : 38, 123, 124, 130, 183, 185, 202, 222, 278, 279, 305.
- Mauvaises fréquentations, Les* (di Jean Eustache, 1963 pr.) : 51-52, 100.
- Mauvaises rencontres, Les* (di Alexandre Astruc, 1955) : 51, 55 n, 56, 66, 77 n, 204 n.

- Mémoire courte, La* (di Francine Premysler, Henri Torrent, 1962 pr.) : 14 n.
- Ménilmontant* (di Dimitri Kirsanoff, 1926) : 99 n.
- Métamorphoses du paysage. L'ère industrielle* (di Éric Rohmer, 1964 pr., TV) : 202, 203, 212-218, 222, 287, 316.
- Metropolis* (di Fritz Lang, 1927) : 58, 163, 304.
- Mia notte con Maud, La* (*Ma nuit chez Maud*, di Éric Rohmer, 1969 pr.) : 237.
- Millième fenêtre, La* (di Robert Menegoz, 1960) : 15, 39, 112, 114, 118, 136, 207 n, 242, 246, 247, 255-260, 264, 267, 287, 294, 314, 316.
- Mio figlio* (*Rue des Prairies*, di Denis de la Patellyère, 1959 pr.) : 202, 241, 260 n.
- Mio Godard, Il* (*Le redoutable*, M. Hazanavicius, 2017) : 10.
- Mio zio* (*Mon oncle*, di Jacques Tati, 1958) : 143 n, 196, 198, 203, 220, 239, 287, 309 n, 310, 312, 313 n, 314 n, 316.
- Moglie dell'aviatore, La* (*La femme de l'aviateur*, di Éric Rohmer, 1981): 71.
- Momma Dont't Allow* (di Karel Reisz e Tony Richardson, 1956): 179 e n.
- Mon pote le gitan* (di François Gir, 1959): 120.
- Montparnasse* (*Montparnasse 19*, di Jacques Becker, 1958): 51 n.
- Morta stagione dell'amore, La* (*La morte-saison des amours*, di Pierre Kast, 1961) : 158.
- Moutons de Panurge, Les* (di Jean Girault, 1961) : 106 n, 181-182, 198, 239, 240 n, 241.
- Muriel o il tempo di un ritorno* (*Muriel ou le temps d'un retour*, di Alan Resnais, 1963) : 34, 67 nn, 79, 84, 170, 183-184, 207, 211, 248, 280 e n, 316.
- Nadja à Paris* (di Éric Rohmer, 1964 pr., TV) : 51, 70 e n, 71, 99, 212 e n, 218 e n.
- Nogent, Eldorado du dimanche* (di Marcel Carné, 1929 pr.): 236.
- Non drammatizziamo... è solo questione di corna* (*Domicile conjugal*, di François Truffaut, 1970): 254.
- Non toccare la donna bianca* (*Touche pas à la femme blanche*, di Marco Ferreri, 1974): 122, 203.
- Nosferatu il vampiro* (*Nosferatu*, di Friedrich Wilhelm Murnau, 1922): 304 n.
- Notte, La* (di Michelangelo Antonioni, 1961) : 205 n.
- Notti della luna piena, Le* (*Les nuits de la pleine lune*, di Éric Rohmer, 1984) : 60, 118 n, 237.
- Nouvelle Vague par elle-même, La* (di Robert Valey, 1964, TV) : 92 n, 177 n.
- Nulla è dovuto al fattorino* (*Trois télégrammes*, di Henri Decoin, 1950 pr.): 74 n.

- Nuovo mondo, Il* (*Le nouveau monde*, di Jean-Luc Godard, sketch di Ro.Go. Pa.G., 1962 pr.): 299-300.
- Ô saisons ô châteaux* (di Agnès Varda, 1956 pr.): 189 n.
- Odio, L'* (*La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1995) : 243 n.
- On n'enterre pas le dimanche* (di Michel Drach, 1960) : 15, 30, 61, 62, 72, 73-78, 87, 97, 98 n.
- Opéra-Mouffe, L'* (di Agnès Varda, 1958 pr.) : 53, 70, 201, 265, 291.
- Or du duc, L'* (di Jacques Baratier, 1965) : 112, 171.
- Out 1 : Noli me tangere* (di Jacques Rivette, 1970) : 57 n, 98.
- Palloncino rosso, Il* (*Le ballon rouge*, di Albert Lamorisse, 1956): 94, 209-210.
- Pantalaskas* (di Paul Paviot, 1960) : 74, 75 e n.
- Parapluies de Cherbourg, Les* (di Jacques Demy, 1964) : 67 n, 84 n, 92 n, 178 n, 249 n.
- Paris 1900* (di Nicole Védres, 1948) : 229 n.
- Paris et le désert français* (di Roger Leenhardt, 1956) : 108 n.
- Paris nous appartient* (di Jacques Rivette, 1961 distr., 1958 pr.) : 30, 55 e n, 56, 57-59, 63, 74, 88, 139, 163, 183.
- Paris qui dort* (di René Clair, 1923 pr.) : 298.
- Paris vu par...* (di Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Éric Rohmer, Jean Rouch, 1965) : 20, 26 n, 39, 44, 45, 52-53, 94, 101, 121, 122, 172, 173, 209 n, 211, 218, 222, 223, 227, 228, 233 n.
- Paris vu par... 20 ans après* (di Chantal Akerman, Bernard Dubois, Philippe Garrel, Frédéric Mitterrand, Vincent Nordon, Philippe Venault, 1984 pr.) : 53 n.
- Paris, un jour d'hiver* (di Guy Gilles, 1965) : 83 n, 84-85.
- Passione di Giovanna d'Arco, La* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, di Carl Theodor Dreyer, 1928) : 64 n.
- Paysages urbains* (di Éric Rohmer, 1963, TV) : 212 n.
- Peccatori in blue jeans* (*Les tricheurs*, di Marcel Carné, 1958) : 244 e n, 245.
- Père Noël a les yeux bleues, Le* (di Jean Eustache, 1967) : 52.
- Petit soldat, Le* (di Jean-Luc Godard, 1963 distr., 1960 pr.) : 67 n, 248.
- Picnic alla francese* (*Le déjeuner sur l'herbe*, di Jean Renoir, 1959) : 270.
- Place de la République* (di Fernand Moszkowicz, Louis Malle, 1974) : 71.
- Place de l'Étoile* (di Éric Rohmer, sketch di *Paris vu par...*, 1965) : 20, 22, 39, 87, 94, 101, 130, 202, 203, 212 n, 218-222.
- Playtime* (di Jacques Tati, 1967 distr., 1964 pr.) : 29 n, 43 e n, 46, 119, 124, 167, 168, 169, 171, 172, 175, 188, 190, 191 n, 197, 203, 207 n, 233, 269 n, 287, 301, 302, 308-317.

- Pointe Courte, La* (di Agnès Varda, 1956) : 16 n, 45 e n, 57.
- Pont du nord, Le* (di Jacques Rivette , 1982) : 59, 102.
- Pot-Bouille* (di Julien Duvivier, 1957 distr.) : 55 n.
- Pourvu qu'on ait l'ivresse* (di Jean-Daniel Pollet, 1957 pr.) : 52, 232 n, 236.
- Première nuit, La* (di Georges Franju, 1958 pr.) : 47 n.
- Proie pour l'ombre, La* (di Alexandre Astruc, 1961) : 40, 169, 176, 200, 203, 204-209, 287, 315, 316.
- Punition, La* (di Jean Rouch, 1962) : 98 n, 99, 100, 101, 120, 146, 176, 223-227, 229, 230.
- Pyramide humaine, La* (di Jean Rouch, 1961) : 224 n.
- Quai du Point du Jour* (di Jean Faurez, 1960) : 241 n.
- Quartiere dei Lillà (Porte des Lilas,* di René Clair, 1957) : 236.
- Quattrocento colpi, I (Les quatre-cents coups,* di François Truffaut, 1959) : 23, 24, 25 n, 51, 54, 59, 60, 66, 79, 88, 96-97, 164, 172, 185 n.
- Questa è la mia vita (Vivre sa vie,* di Jean-Luc Godard 1962 pr.): 64 n, 90 n, 96, 260, 281.
- Quille, La* (di Jean Herman, 1963): 184, 185-187, 189 n.
- Racconto d'inverno (Conte d'hiver,* di Éric Rohmer, 1992): 60.
- Ragazzi del sabato sera, I (Samedi soir,* di Yannick Andréi, 1961): 243.
- Reinette e Mirabelle (Quatre aventures de Reinette et Mirabelle,* di Éric Rohmer, 1987) : 60.
- Rendez-vous de minuit, Les* (di Roger Leenhardt, 1962) : 64-65.
- Rendez-vous des quais, Les* (di Paul Carpita, 1953 prod, 1990) : 81 e n.
- Rien que les heures* (di Alberto Cavalcanti, 1926 pr.): 165.
- Riposo del guerriero, Il (Le repos du guerrier,* di Roger Vadim, 1962 pr.): 135 n.
- Rivière du hibou, La* (sketch di *Au coeur de la vie,* di Robert Enrico, 1962 pr.) : 248 n.
- Romanzo di un baro, Il (Le roman d'un tricheur,* di Sacha Guitry, 1936): 86, 87.
- Rond-point des Impasses, Le* (di Bernard Gesbert, Guy Chalon, Gérard Gozlan., 1964) : 197, 201, 203.
- Rue Saint-Denis* (di Jean Daniel Pollet, sketch di *Paris vu par...*, 1965) : 233 n.
- Saint-Germain-des-Prés* (di Jean Douchet, sketch di *Paris vu par...*, 1965) : 94 n, 101 n, 121, 172-174, 211, 218.
- Sang des bêtes, Le* (di Georges Franju, 1949) : 276 e n.
- Sans soleil* (di Chris Marker, 1983) : 70.
- Sedicenni, Le (Rendez-vous de juillet,* di Jacques Becker, 1949) : 51 n.
- Segno del leone, Il (Le signe du lion,* di Éric Rohmer, 1962 distr., 1959 pr.): 22, 51, 55, 62, 72, 74 e n, 75, 77, 79, 88, 89, 94, 120, 166, 175, 207 n, 225.
- Sette peccati capitali, I (Les sept péchés capitaux,* di Claude Chabrol, Philip-

- pe de Broca, Jacques Demy, Jean-Luc Godard, Edouard Molinaro, Roger Vadim, 1962): 44, 98, 120 n.
- Seul dans Paris* (di Hervé Bromberger, 1951) : 74 n.
- Si salvi chi può (la vita)* (*Sauve qui peut (la vie)*, di Jean-Luc Godard, 1980): 300.
- Silenzio del mare, Il* (*Le silence de la mer*, di Jean-Pierre Melville, 1949): 86.
- Simple histoire, Une* (di Marcel Hanoun, 1958 pr., TV): 165-167, 237.
- Sotto i tetti di Parigi* (*Sous les toits de Paris*, di René Clair, 1930 pr.) : 51.
- Sotto il cielo di Parigi* (*Sous le ciel de Paris*, di Julien Duvivier, 1951): 55 n, 74 n, 100 n.
- Sposa in nero, La* (*La mariée était en noir*, di François Truffaut, 1968) : 306 e n.
- Storia americana, Una* (*Made in U.S.A.*, di Jean-Luc Godard, 1967): 176, 281, 288.
- Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (di Guy Debord, 1959 pr.) : 139, 141, 142, 143-144, 147 n.
- Tant qu'on a la santé* (di Pierre Étaix, 1966) : 39, 175, 180-181, 190, 202, 203, 287.
- Tenda scarlatta, La* (*Le rideau cramoisi*, di Alexandre Astruc, 1953): 86, 204 n.
- Terres noires* (di Luc Moullet, 1961 pr.) : 232 e n, 233.
- Tirate sul pianista* (*Tirez sur le pianiste*, di François Truffaut, 1960) : 75.
- Tire au flanc* (di Claude de Givray, 1961 pr.) : 82 n.
- Tous le garçons s'appellent Patrick*, o *Charlotte et Véronique* (di Jean-Luc Godard, 1957 pr.) : 98, 100, 254 n.
- Toute la mémoire du monde* (di Alain Resnais, 1956 pr.) : 46.
- Traité de bave et d'éternité* (di Isidore Isou, 1950 pr.) : 147 n.
- Travail, c'est la liberté, Le* (di Louis Grospierre, 1959) : 75.
- Twist-Parade* (di Jean Herman, 1962) : 184, 185.
- Ultime vacanze, Le* (*Les dernières vacances*, di Roger Leenhardt, 1948) : 64.
- Uomo con la macchina da presa, L'* (*Celovek kinoapparatom*, di Dziga Vertov, 1929): 165 n.
- Uomo e due donne, Un* (*Paris au mois d'août*, di Pierre Granier-Deferre, 1966) : 73, 154-155, 242 n.
- Vacanze di Monsieur Hulot, Le* (*Les vacances de Monsieur Hulot*, di Jacques Tati, 1953): 309, 310.
- Van Gogh* (di Alain Resnais, 1948 pr.) : 162 n.
- Verde prato dell'amore, Il* (*Le bonheur*, di Agnès Varda, 1965): 28, 134, 170, 189, 231 n, 236, 261, 267-273.
- Veuves de quinze ans, Les* (sketch di *La Fleur de l'âge*, di Jean Rouch, 1964

- pr.) : 224 n.
- Viaggio in Italia* (di Roberto Rossellini, 1954): 70, 72, 87, 91, 253 n.
- Victor Hugo, architecte* (di Éric Rohmer, 1969, TV): 213 n.
- Ville bidon, La* (di Jacques Baratier, 1976, 1970 pr.): 135 n.
- Visages Villages* (di JR, A. Varda, 2017) : 10.
- Vita, Una (Une vie*, di Alexandre Astruc, 1958): 204 e n.
- Vivent les dockers* (di Robert Menegoz, 1951) : 255.
- Week-end. Un uomo e una donna dal sabato alla domenica (Week-end*, di Jean-Luc Godard, 1967): 175, 176, 274.
- Zazie nel metrò (Zazie dans le métro*, di Louis Malle, 1960 pr.): 57, 167, 172, 175, 188, 191-193, 288, 301.
- Zero in condotta (Zéro de conduite*, di Jean Vigo, 1945, 1933 pr.): 96 n, 188 n.
- Zone, La* (di Georges Lacombe, 1929): 235 n.

Ringraziamenti

Ringrazio innanzitutto Rosamaria Salvatore e Giorgio Tinazzi per la loro generosa supervisione della mia ricerca di dottorato che ha rappresentato, diversi anni fa, il primo avvio di questa ricerca. Durante i mesi trascorsi a Parigi, ho potuto contare sulla collaborazione di Jean Gili e Antoine de Baecque, e sulla disponibilità del personale degli Archives Françaises du Film (Daniel Brémaud) e del Forum des Images (Pauline Husy). Antonio Costa e Marco Bertozzi, durante la discussione finale della mia tesi, hanno saputo aiutarmi a individuare le direzioni da intraprendere per svilupparla.

Ringrazio la mia collega e amica Farah Polato, per il confronto costante di questi anni. Anna Masecchia mi ha regalato tante piacevoli occasioni di tornare sulla Nouvelle Vague e, in particolare, sulla nostra amata Agnès Varda. Sono grata a Alessandro Faccioli e Chiara Tognolotti per i loro preziosi consigli, e a Tania Rossetto per la condivisione di idee e stimolanti progettualità. Con Valentina Valente e Francesca Brignoli ho avuto appassionate conversazioni che, in momenti diversi, mi hanno ricordato l'amore per l'oggetto della mia ricerca.

A Francesco e ai miei genitori va il ringraziamento più grande per il loro inestimabile sostegno.

Dedico questo volume alla memoria di Jean Douchet e del gradevole pomeriggio trascorso, tanti anni fa, in un caffè parigino.

Appendice iconografica



1. Immagini pubblicitarie nello spazio urbano (*Una donna sposata*).



2. Il *passage* (*Zazie nel metrò*).



3. Cantieri (*Mio zio*).



4. Cantieri (*Il maschio e la femmina*).



5. Le nuove architetture (*La proie pour l'ombre*).



6. Sequenza al cantiere (*La proie pour l'ombre*).



7. Ricerca di valori formali (*Métamorphoses du paysage*).



8. Ricerca di valori formali (*Métamorphoses du paysage*).



9. Il cantiere del Périphérique (*Due o tre cose che so di lei*).



10. Il cantiere del Périphérique (*Métamorphoses du paysage*).



11. Il cantiere (*Place de l'Étoile*).



12. Il cantiere (*Place de l'Étoile*).



13. Il cantiere (*Gare du Nord*).



14. L'appartamento (*Gare du Nord*).



15. Il cantiere dell'Arc de Triomphe (*Brigitte et Brigitte*).



16. Il cantiere di Nanterre (*Brigitte et Brigitte*).



17. Ricordi di Frédéric (*La belle vie*).



18. Controlli di polizia (*La belle vie*).



19. La chambre de bonne (*La belle vie*).



20. L'appartamento nel *grand ensemble* (*La belle vie*).



21. Il pavillon di Vallin (*La millième fenêtre*).



22. Il pavillon di Vallin (*La millième fenêtre*).



23. Il grand ensemble (*La millième fenêtre*).



24. Giochi visivi (*La millième fenêtre*).



25. Interno di un *grand ensemble* (*L'amour existe*).



26. Interno di un *grand ensemble* (*Due o tre cose che so di lei*).



27. Arrivo a Créteil (*Il verde prato dell'amore*).



28. Pranzo al pavillon (*Il verde prato dell'amore*).



29. I grands ensembles di Créteil (*Il verde prato dell'amore*).



30. Residui di natura a Créteil (*Il verde prato dell'amore*).



31. Il Point-du-Jour (*Le joli mai*).



32. Rue Mouffetard (*Le joli mai*).



33. Grands ensembles (Le joli mai).



34. Grands ensembles (Le joli mai).



35. La Maison de la Radio (*Lemmy Caution. Operazione Alphaville*).



36. Il métro aérien (*Lemmy Caution. Operazione Alphaville*).



37. Dunbridge House a Roehampton (*Fahrenheit 451*).



38. Il quartiere di Roehampton (*Fahrenheit 451*).



39. Edifici di Jean Dubuisson (*Playtime*).



40. Vista sulla Tour Nobel (*Playtime*).

È possibile ripensare oggi il rapporto tra il cinema della Nouvelle Vague e Parigi? Questo volume suggerisce di farlo secondo tre direttrici che invitano a interrogare i paradigmi consolidati. In primo luogo proponendo un ampliamento filmografico che, attraverso la riscoperta di pellicole custodite negli archivi di Parigi, travalica i confini del canone e del novero di autori consacrati. Poi, tramite l'integrazione delle prospettive estetiche con gli approcci socio-culturali che hanno rinnovato la tradizione di studi sulla Nouvelle Vague agli inizi del millennio. Infine, volgendo l'attenzione ai segni di inquietudine che minano l'immagine di una Parigi amata, familiare, misurata a partire da corpi in movimento. Segni riconducibili sia al clima culturale che individua nella città il punto di osservazione privilegiato per analizzare le dinamiche della società dei consumi, sia agli interventi urbanistici che negli anni cinquanta e sessanta mutano drasticamente il volto della capitale, non inferiori per estensione a quelli attuati dal barone Haussmann. Affiorano così le ambiguità e le contraddizioni che caratterizzano l'incontro della Nouvelle Vague con le novità architettoniche e urbanistiche del proprio tempo, le cui manifestazioni si avvertono, inaspettatamente, ben al di là del celebre *Due o tre cose che so di lei*.

GIULIA LAVARONE è ricercatrice presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova. I suoi interessi di ricerca riguardano in particolare i rapporti del cinema con la città, il territorio e il paesaggio. È autrice di numerosi saggi in riviste e volumi nazionali e internazionali. Con Padova University Press ha pubblicato la monografia *Cinema, media e turismo. Esperienze e prospettive teoriche del film-induced tourism* (2016).

ISBN 978-88-6938-298-7



€ 25,00