

## Introduzione alla “Nouvelle Vague”, a cura di Celeste Colombo

Che cosa è stata la Nouvelle Vague francese? Quali componenti ideologiche si sono irradiate da tale definizione? Volendo essere corretti, dobbiamo partire da un dibattito tra sei collaboratori dei *Cahiers du Cinéma* che risale al 1957.

In questo dibattito, così esordisce Leenhardt, un teorico della Nouvelle Vague: “La principale caratteristica del cinema francese pre-bellico era il fondamentale non conformismo, positivo riguardo all’uomo e rivoluzionario sul piano sociale; questo cinema derivava dall’incontro di un movimento letterario, il populismo post - 1914, e di un movimento assai vicino al surrealismo rappresentato da Prévert. Oggi, invece, di quel cinema si è conservato solo un lato negativo”. E ancora: “Dal ’46 in avanti, abbiamo avuto Clouzot, Becker, Clément, Bresson, dai quali ci si è illusi potesse nascere una nuova scuola del cinema francese. Ciò non è accaduto nonostante i loro “grandi successi”, perché non vi era né accordo sulle questioni di fondo né un’ispirazione comune. Essi hanno fallito in quanto hanno creduto che bastasse creare uno stile per riuscire a dare un’anima al cinema francese. È evidente, invece, che il neorealismo in Italia non fu anzitutto una ricerca di stile; lo divenne in seguito; esso faceva parte di una concezione del mondo, mentre sfido chiunque a scoprirne una nei film di Clouzot e Clément. Oppure, vi si troverà una concezione banale, vecchia di vent’anni”.

L’ultima parte del discorso di cui sopra, che appartiene a Rivet, si conclude con l’accusa di accademismo, eccetto che per un regista, per loro ancora “integro”: Bresson.

Nel panorama desolante, conformistico del 1957, Rivet vede un solo film vivo: *Piace a troppi* di Vadim, anche se, dal punto di vista professionale, di gran lunga meno perfetto de *La traversata di Parigi* di Autant - Lara.

“Nell’opera di Vadim vi è un tono nuovo proprio come due anni prima in *Les mauvaises rencontres* di Astruc, che è un altro dei teorici della Nouvelle Vague che scrive sui *Cahiers du Cinéma*”. Rivet aggiunge: “Cosa esiste oggi? L’esistenzialismo? Ne siamo già usciti. Esaminando la nuova letteratura francese, si noterà che, di contro ad un certo sinistrismo lirico, pieno di impurità, l’elemento più valido in quanto a presenza si trova in un gruppo di giovani scrittori le cui sfumature sono difficili da definire ma che, gravitando più o meno intorno alla rivista *La table ronde*, ora si sono dati al teatro ed al cinema”. Sarebbe utile definire tale gruppo. Astruc e Vadim sono senza dubbio più vicini ad esso che a Sartre. “Questa apparizione di giovani scrittori avviene verso il 1950; si tratta di gente che, in linea generale, non ha partecipato agli eventi del 1940, pur avendone subito le conseguenze. Non si sentono a loro agio nella Francia del dopoguerra. Senza perdere la sua influenza, Sartre non suscita il medesimo interesse, per aver abusato un po’ troppo della disperazione dell’assurdo. Questa eclissi dell’Esistenzialismo sul piano filosofico - letterario coincide con la fine delle illusioni che nutrivano gli ex partigiani e con un ritorno allo stato di cose anteriori alla guerra; in molti campi gli antichi occupanti si rimettono in sella. Ricomincia un gioco politico che pareva ormai scontato.” (Maurice Nadeau)

Che cosa dicono in sostanza nel dibattito sul cinema francese 1957 i teorici dei *Cahiers du Cinéma*?

La Francia è assai poco cambiata da vent’anni in qua, mentre l’America e anche l’Italia si sono evolute (esiste, cioè, una scuola del cinema sia italiana che americana). In Francia, ciò che manca non è la materia, ma la possibilità di trovare un’implicita drammaturgia. “Non siamo a corto di

problemi – guerra d’Indocina o d’Algeria – ma perché esista una tematica efficiente”, osserva Bazin, “non basta un substrato psicologico ricco, è necessaria l’esistenza di una concezione nuova. In Italia, il problema della disoccupazione respinge il mito del destino e della fatalità”. Le accuse, quindi, sono precise: la mancanza in costoro di un’ispirazione comune, l’aver fallito in quanto questi registi – specificamente quelli degli anni ’40 – hanno creduto che bastasse uno stile per riuscire a dare un’anima al cinema francese.

Ma cosa accade ai giovani nei quali i *Cahiers* speravano, agli stessi teorici critici, i Kast, Doniol - Valcroze, Rohmer, Rivet, che passeranno di lì a poco dalla critica alla regia? E che cosa rappresentano intanto Astruc e Vadim?

Dice Nadeau: “Il disinteresse per la cosa pubblica dei nuovi scrittori degli anni ’50 si muta in disprezzo per la politica, contro l’impegno vantano la gratuità, l’evasione. Al romanzo a tesi con ambizioni metafisiche contrappongono il romanzo spiritoso “ben scritto”. Questo ritorno si accompagna alla volontà di essere leggeri, impertinenti, talvolta insolenti. Si vuole farla finita con la letteratura dei professori”.

È quanto possiamo dire, anzitutto, di Vadim. Questi crea con Juliette (*Piace a troppi*) un tipo inedito di erotismo, una nuova Eva sintesi dei tipo “frutto acerbo” e “donna fatale”: di tali ambigue ninfe, Brigitte Bardot ne diviene l’esemplare più completo. Vadim nel presentare la sua “scoperta”, parla di “fenomeno naturale”: la Bardot non recita – afferma – vive. La frenesia del vivere, il sentimento della fine imminente in una gioventù che, subite le conseguenze del dopoguerra, è convinta che in fondo “niente è mutato”, che “tutto ritorna come prima”, è simbolizzato da Brigitte. Dice la De Beauvoir: “Brigitte è l’espressione di quel credo che una parte di questa gioventù oppone ai falsi valori, alle vuote speranze.” L’erotismo della Bardot è aggressivo: nel gioco dell’amore è ugualmente cacciatrice e preda. Il maschio un oggetto come, a sua volta, lei per lui. La de Beauvoir approva Vadim che ha voluto porre questo problema, se non altro perché in Francia, almeno ufficialmente, si dà molta importanza alla dipendenza della donna rispetto all’uomo, ma gli rimprovera di aver spinto l’erotismo ad una esasperazione disumana: il regista riduce “il mondo, le cose, i corpi, al loro aspetto immediato”. Mentre nella vita, nei libri e nei film di valore, gli individui non arrivano a definirsi solo attraverso la propria sessualità; ciascuno ha una propria storia, ed il suo erotismo fa parte di una particolare situazione. La stupenda ragazza che all’inizio di *Piace a troppi* – edizione integrale – offre ai raggi del sole il suo corpo, non è nessuno. Nel corso dello spettacolo, inoltre, non riesce a diventare qualcuno perché Vadim mescola con negligenza il convenzionale con il provocatorio, facendo così diventare i personaggi mai definiti: il mondo è assente. (Guido Aristarco)

Possiamo qui notare che in molti film della nuova ondata sono palesi vistose tendenze sessuofobiche sartriane: il sesso dominante in forme morbose che “non serve a far amare la vita ma a farla odiare, non a dare all’uomo armonia e commozione, volontà costruttiva, ma a piombarlo nel pessimismo esistenziale” (S. De Beauvoir). E già si avverte l’influenza del “nouveau roman”, quel successivo movimento letterario che tende a creare un universo il più possibile privo di significati umani, a ridurlo a “spostamenti di volume e superficie”, a gioco di spazi e di tempo. I personaggi, le loro relazioni si muovono a vuoto e come diretti da un prestigiatore. In futuro i più grandi esponenti della Nouvelle Vague (Resnais, Robert Grillet) nei loro più grandi film ridurranno il mondo, le cose, i corpi, al loro aspetto immediato. In tutto ciò va inserito un altro fenomeno dell’immediato dopoguerra: la rivalutazione del marchese De Sade, scrittore maledetto relegato negli inferni delle biblioteche. “In principio era il sesso” – è una delle partenze dei comuni

denominatori della Nouvelle Vague, anche se poi, ognuno, a seconda della propria personalità, l'ha differentemente trattato. È indicativo a questo proposito ciò che dice Astruc: "Subito dopo la celluloida e l'energia elettrica, l'amore è per noi la materia prima del film; non si dica che lo è sempre stato; lo è stato ma in modo vergognoso e commerciale; nel cinema puro non aveva diritto di cittadinanza. Questo diritto, noi glielo daremo. I nostri film parleranno d'amore per interpretare, analizzare? No, per vedere e guardare". E ancora, Resnais: "Il cinema ha inventato il primo piano per permettere alla folla la visione di una donna che muore: il volto femminile è la materia prima dell'arte cinematografica. Facendo *Hiroshima mon amour*, non era in noi alcun scopo patriottico o anti-patriottico, abbiamo voluto realizzare un film sull'amore. Si può amare, non importa chi, non importa dove e quando; è proprio dell'amore scegliere e basta, rimanendo del tutto estranei a considerazioni sociali, storiche. I nemici del mio film lo attaccheranno in nome di una morale estranea alla morale dell'amore. Perché l'amore ha una sua morale che è la negazione della morale stessa". "Il letto quale scena della vita" – questo quanto sostiene Guido Aristarco, il quale così prosegue: "Il fatto che quasi tutti i registi della nuova ondata si occupino innanzitutto di rapporti sessuali dopo il crollo degli ideali dimostra come essi cerchino l'esplicitazione della vita in tali faccende: avendo precluse molte forme d'azione, agiscono attraverso il sesso e l'idea del sesso. L'erotica come conseguenza e simbolo di disgregazione sociale, manifestazione d'angoscia e magia affascinante come uguaglianza e libertà. Ma altre predilezioni emergono dalle fonti di questi registi: la predilezione, per esempio, per il cinema USA, che in seguito meglio spiegheremo. Per citare Godard – autore a cui si ricollega questa ricerca – egli confessa di aver fatto nei suoi film inquadrature in rapporto ad altre che già conosceva: Preminger, Cukor, Welles, Lang, Quine, etc., come, del resto, è nota l'adorazione di tutti questi registi per Hitchcock. "Noi ci siamo nutriti di cinema americano" – afferma Truffaut – "e Hitchcock è uno di quei rari registi che piace a tutti". Gli esponenti della Nouvelle Vague sono influenzati da codesto cinema proprio come sui giovani registi di un tempo, degli anni Trenta in Italia, ebbe un forte potere la letteratura d'oltreoceano (il Visconti ad esempio di *Ossessione* posto tra Cain e la stagione di Acitrezza), la scoperta di un nuovo mondo attraverso quella dozzina o poco più di libri sorprendenti di cui parlava Pavese e che uscirono da noi durante il fascismo: Hemingway, Cain. Una tale diversità di scelta, di esperienza culturale, deriva anzitutto da una questione storica; dal fatto cioè che negli interessi di questi teorici, critici e registi, il cinema prende il posto della letteratura così come questa aveva preso il posto del teatro e la televisione prenderà il posto del cinema.

Vediamo ora qual è l'ideologia cinematografica della Nouvelle Vague, l'opinione che ne esce sul presente e sull'avvenire del cinema.

Dobbiamo, a tale proposito, partire dal noto articolo del già citato Astruc sulla camera-stylo (1948) in cui si rintraccia il primo programma o uno dei primi – sotto le spoglie dell'invito programma – di quella che diverrà una delle affermazioni più note, ma anche più fraintese, della teoria dei Cahiers. Cioè: il privilegiare la meditazione sull'istinto, l'analisi sulla sintesi, la comprensione sull'impressione.

Connettere, congiungere, pensare diventano le pratiche tipiche dei lucidi innamorati che compongono la redazione dei Cahiers durante gli anni '50.

Il postulato numero 1 dice: l'oggetto di conoscenza-cinema "chiede" il lavoro della riflessione per poter essere affrontato e valutato nella sua specificità. Fino agli anni '50 pochi analisti (ed il primo fra questi pochi è stato Èjzenštejn) hanno rivendicato il diritto di piena cittadinanza alla frase: IL

CINEMA PUÒ DIRE TUTTO. Gli altri si sono preoccupati del suo ESSERE, senza scoprirlo; raramente sono state poste in discussione le relazioni tra il dire e il detto. Il cinema, al pari della letteratura, prima di essere una particolare forma artistica, è un linguaggio che può esprimere qualsiasi settore del pensiero. Idea non nuova, questa, (vedi Èjzenštejn) ma noi vogliamo che il cinema arrivi a trovare perfettamente una forma nella quale essa diventi un linguaggio così rigoroso che il pensiero possa scriversi direttamente sulla pellicola, senza passare attraverso quelle goffe associazioni di immagini che hanno fatto la delizia del film muto. Per dire che il tempo è passato, non ci deve essere più bisogno di mostrare la caduta delle foglie o il fiorire delle gemme.

Esprimere il pensiero è sempre stato il problema principe del cinema. La creazione di un simile linguaggio ha sempre preoccupato teorici e registi del muto e del sonoro. Per Astruc, solo con il movimento di cui lui fa parte si è iniziato a prendere di petto il problema.

Se il cinema prima sembrava l'equivalente di un'azione, ora deve diventare un ENUNCIATO LINGUISTICO. Rifacendosi a Bazin e a Rohmer, i teorici dei Cahiers du Cinéma vogliono fare dell'oggetto cinema un oggetto da interrogare, quindi un prodotto niente affatto finito o illeggibile o di cui non si può parlare. In quanto tale, il loro cinema (in modo particolare quello costruito dai testi critici applicati ai singoli film) è un cinema che ha bisogno del LAVORO COMPLEMENTARE E VINCOLANTE DELLA CONOSCENZA ed è perciò posizionato sul rovescio esatto di quel concetto che legava il cinema ad una presunta, infondata NATURALITÀ.

Questi i punti di partenza enunciati nella camera - stylo di Astruc e nei testi di Bazin, Rohmer, Truffaut e Godard che escono nei primi numeri dei Cahiers. Ma come procede la riflessione? Affiancando con tecnica ed intenzioni nuove (nuovo linguaggio cinematografico) le due categorie di VISIONE e CONOSCENZA. Perché, se è vero che vedere non significa conoscere, è pur tuttavia vero che una certa attenzione alla "materialità" del film, ai suoi segni montati, non può che produrre una diversa modalità di lettura. Si parla, cioè, di RECUPERO DELL'INTELLIGENZA DELL'OCCHIO, risposta, questa, storica (per quanto confusa da alcune contraddizioni) alla cecità passionale della critica pre-cahiers. Ora, se l'esercizio della lettura è soprattutto una tecnica dello SGUARDO SUCCESSIVO applicata alla diversità di uno SGUARDO ORIGINARIO (per sguardo originario è da intendersi il film), logico che il linguaggio critico (definizione che indica il linguaggio cinematografico della Nouvelle Vague) diventa il primo ed il più tipico dei risultati direttamente dipendenti dall'attività dell'intelligenza dell'occhio. In conclusione non solo il cinema va pensato ma anche OGNI FILM VA PENSATO COME CINEMA. Ora, qual è quel cinema = sguardo originario che è sempre stato per i Cahiers il campo prediletto del NON DETTO, nella misura in cui è andato modellando degli stereotipi basati sulla semplicità e sulla trasparenza integrale? Quello americano. Ecco una prima risposta al perché della conoscenza - amore di questi registi per tale cinema ma anche l'uso di questo cinema per superarlo e per trovare un linguaggio alternativo contrapposto a quello del cinema americano.

Quindi, possiamo dire che la Nouvelle Vague ha avuto come centro unificatore della propria pratica un'attitudine radicata a RIFLETTERE SUL CINEMA. Dunque, la Nouvelle Vague come modo di fare cinema, ma anche come modo di pensare al cinema, di fondare la critica, di legare il FARE CINEMA a far la critica, di far cinema come scrivere un saggio. Per capire tutto ciò, ancora una volta riprendiamo Godard:

"Noi ci consideravamo tutti, ai Cahiers du Cinéma, come dei futuri registi; frequentare i cineclubs era già pensare cinema e pensare al cinema. Scrivere era già fare cinema. In quanto critico, io mi

consideravo già come un cineasta, perché tra scrivere e girare c'è una differenza quantitativa e non qualitativa”.

La Nouvelle Vague – indipendentemente dalle conseguenze che in seguito accenneremo – ha effettivamente avuto una grande importanza storica sia a livello di pratica critica che a quello di pratica filmica, all'interno di uno status generale dell'universo cinematografico decisamente conformista. Da qui, automaticamente, la nascita di vere e proprie ROTTURE. Essere “per” e “con” la Nouvelle Vague significava essere CONTRO certi autori, certi film, certe teorie sul cinema, rifiutare un modo di far critica per accettarne un altro. Si rompe con il REALISMO PSICOLOGICO ma anche con la prevenzione sociologica ed il culto della genesi storica. La rottura diventa la categoria costitutiva del movimento. Dirà Truffaut: “... perché non si possono ammirare sia Yves Allegret che Jacques Becker, sia Jean Delannoy che Bresson, sia Autant-Lara che Renoir? Io non posso credere alla coesistenza pacifica della tradizione della QUALITÀ con il cinema d'AUTORE. In fondo, Allegret, Delannoy, etc. non sono che le caricature di Renoir, Bresson, etc.” (Truffaut, 1954).

Cinema d'autore: parola importantissima, coniata dalla Nouvelle Vague, parola nella quale troviamo un'altra delle grosse novità cinematografiche che hanno avuto origine con la Nouvelle Vague. Infatti, se pensiamo al concetto di Astruc (il discorso è il film), non c'è dubbio che questo abbia bisogno di un responsabile primario perché gli si possano attribuire termini quali: VOLONTÀ - COERENZA - RIFLESSIVITÀ. Esce così l'espressione di AUTORE, che serve a tradurre in un nome l'origine prima dell'intelligenza organizzata sullo schermo. Infatti, secondo Bazin e gli altri, il film è leggibile prima di tutto come testimonianza di una persona, segno di un soggetto parlante in un modo nuovo e diverso. La creazione di questo linguaggio – aggiunge Astruc – implica automaticamente che lo sceneggiatore diriga lui stesso il film, proprio perché la camera - stylo elimina la distinzione tra soggettista e regista. La regia non è più un mezzo per presentare o rappresentare una scena, ma un'autentica scrittura. L'autore scrive con la cinepresa come il romanziere con la penna. Si nomina così il vocabolo STILE. Proprio perché si fa dell'enunciato soprattutto un esito dello stile. Lo stile diventa il RIFIUTO DELLA MERCE A FAVORE DELL'IDEA, la rivincita illustre del COME sul CHE COSA.

La categoria d'autore nella Nouvelle Vague funzionerà dunque come elemento discriminatore nella formazione dell'universo Nouvelle Vague, sia per riconoscere i registi situati “dentro” il movimento che per fondare il nuovo modo di avvicinarsi al cinema. E in questo senso non importa, in fondo, la SCELTA DELLE COSE DA DIRE ma il COME dirle. La nozione d'autore fa appello alla ricerca, alla riflessione, al rigore. Ma introduce anche ILLUSIONI IDEOLOGICHE quali quelle dell'autonomia, dell'indipendenza, dell'eternità, etc., di cui, poi, riprendendo ciò che dice Aristarco, avremo occasione di meglio analizzarne l'incidenza.

Ma da dove viene questa nozione d'autore continuamente citata nei saggi teorici e critici della Nouvelle Vague? Da un'estrapolazione della categoria dell'autore dalla letteratura e dalle arti in genere, inserita poi nell'universo - cinema attraverso una procedura che per Mauro Marchesini è mistificante al massimo. Tesi, quella della mistificazione, ripresa pure da J.L. Comolli, il quale sostiene che la nozione d'autore difesa dai Cahiers sia molto vicina a quella d'autore in pittura o in letteratura: un uomo che governa a suo gradimento la sua opera. Per i critici e futuri cineasti dei Cahiers, si trattava d'affermare che nel cinema “ARTE COLLETTIVA” c'era la possibilità per degli artisti di proporre la loro visione del mondo, di esprimere le loro espressioni personali senza l'affossamento dell'individuo, del creatore nella collettività della creazione.

Questo procedere analogico è un marchio ulteriore costitutivo dell'universo cinematografico della Nouvelle Vague, del resto, già enunciato dalla nozione di camera - stylo di Astruc che, in un'altra parte del programma dice: "Oggi un Cartesio si chiuderebbe nella sua stanza con una cinepresa da 16 mm. e comporrebbe il discorso sul metodo come film. Il cinema si avvia a divenire puramente e semplicemente un mezzo di espressione, come tutte le altre arti lo sono state prima... Dopo essere stato un'attrazione da baraccone, il mezzo per custodire le immagini del passato, diventa gradualmente un linguaggio. Un linguaggio, cioè una forma nella quale e per la quale un artista può esprimere il suo pensiero per quanto astratto possa essere o tradurre ossessioni esattamente come mediante il saggio o il romanzo. Ecco perché chiamo questa nuova era "della camera - stylo". Il cinema si svincolerà dalla tirannide della visualità per diventare un mezzo di scrittura così duttile e sottile come quello del linguaggio scritto."

A questo punto, però, ci par doveroso evidenziare quello che alcuni saggi sulla Nouvelle Vague hanno pure indicato essere i limiti di tale arte. Infatti, secondo Marchesini e soprattutto Aristarco, tutto ciò produce un ESSERE PRIGIONIERI DEI PROCESSI ESTETICI, una FISSAZIONE DELLO STILE, per quanto concerne l'oggetto cinema e, di conseguenza, un IMMOBILISMO rispetto l'oggetto storia del cinema. Infatti, se la necessità di stabilire una strategia di lotta per l'affermazione di un certo tipo di cinema porta alla definizione di una linea di condotta unitaria riconoscibile sotto la voce POLITICA degli autori, certamente salutare nel provocare una rottura con la politica culturale dominante, dall'altro canto è indubbio che tutto ciò avvenga attraverso le categorie del gusto che tendono ad esaltare l'ipersoggettivismo, cioè, il gusto, lo stile, la coerenza, etc. Questo pericolo viene già sottolineato da Comolli, quando sostiene che: "Una confusione si è installata tra la nozione d'autore e la nozione di tema: è sufficiente che si rilevino delle costanti delle ossessioni presso un cineasta per definirlo autore – e ciò è giusto – e per crederlo grande – il che sovente è abusivo".

Questo pericolo per cui la neo-avanguardia di Astruc si risolve in una cultura confusa, in un intellettualismo e tecnica ad esso collegata dove partendo dalla letteratura decadente, tutto si risolve a collocarsi ai margini della letteratura amena dell'angoscia, diventa evidente quando Astruc, passando dalle teorie al cinema, gira *Una vita*, tratto dal romanzo di Guy de Maupassant. Era intenzione di Astruc voler offrire una testimonianza sulla gioventù del secondo dopoguerra. Senonchè, non preoccupandosi – a differenza di Maupassant – d'essere in qualche modo storiografo, isola l'amore, il matrimonio e la maternità da quelle determinate basi storico-sociali presenti invece nell'opera letteraria; per cui, non si ha più il distinguo tra solitudine e sconfitta contingenti, individuale, da una solitudine intesa quale eterna, immutabile, per tutti, oggi come ieri e domani. Di conseguenza, si può veramente credere ad Astruc quando dice: "Se ho realizzato *Una vita* non è per amore di Guy de Maupassant ma per vedere del rosso, del giallo, abiti di velluto, il mare, Maria Schell tremare sul petto di Marquant, etc."

Evidente, in questo caso, la mancanza di un'autentica prospettiva, l'esistenzialismo ormai disimpegnato, il pastiche ideologico. È Aristarco che parla di "pastiche ideologico" Egli, per convalidarla poi concretamente, esprime quanto segue per stabilire quando un film sia da ritenersi "opera d'arte o meno". Aristarco parte da un'affermazione di Cechov, il quale, riferendosi ad una frase di Ibsen, disse: "Domandare è il mio ufficio, ma non dare risposte", concretandola nel senso che la domanda del poeta deve però essere naturalmente ragionevole. In che cosa consiste, nel senso di Ibsen e Cechov, la ragionevolezza di una domanda? Nella sua forma generale, Lukacs risponde, ragionevole è quella questione che fornisce un punto archimedeo da cui dominare l'intera problematica che offre all'autore la capacità e il coraggio di scoprirne fino in fondo la

forma vera, concreta, non deformata; di svilupparne tutte le possibilità, le diramazioni, le manifestazioni tipiche. Dal punto di vista individuale, questo fulcro è oggi nel SUPERAMENTO DELL'ANGOSCIA DI FRONTE ALLA REALTÀ NEL SUO INSIEME. Per quanto riguarda l'oggetto, il correlato è di non considerare più la realtà come un caos, ma di riconoscere le leggi, le tendenze di sviluppo, la funzione dell'uomo in esse. Decisiva è la scelta umana. Infatti, la ragionevolezza dell'impostazione nel senso di Cechov implica anche anzi, soprattutto, un'alternativa di direzione: se si debba cioè considerare l'uomo come vittima inerme di potenze trascendenti, inconoscibili e invincibili (l'angoscia, il caos, la confusione), o come membro vitale di una comunità nella quale la sua attività ha una certa funzione, più o meno grande ma in ogni caso condeterminante per la sorte di essa. Per Aristarco, questo succede molto raramente nella Nouvelle Vague, anche in film come quelli di Godard.

Al tempo stesso, alcuni registi della Nouvelle Vague, compreso Godard, tentano formalmente di rinverdire decine d'anni dopo la maniera del "cineocchio" di Dziga Vertov, ribattezzato "cinema - vérité". Però, secondo Aristarco, questi registi dimenticano che l'attività teorica e pratica di un Vertov ha pure dimostrato in seguito che il cineocchio non sempre è cine-verità. E quando lo è, il documento che esso offre risulta in genere relativo, nel senso che della realtà, dei fenomeni, ritrae non l'essenza ma la superficie. Volendo, in definitiva, riassumere, il problema estetico per Aristarco, non si risolve nella purezza di un'opera (nel nostro caso un film). La storia dell'arte è ricca di contaminazioni. La questione del realismo è più complessa ed articolata di quanto non appaia ai puristi della Nouvelle Vague, ai fautori del documentarismo. La storia del cinema ha dimostrato, per esempio, che in alcune "comiche" e "fiabe" di Charlot, il rispecchiamento artistico della realtà è molto più profondo che in tanto cinema della "realtà", colta in flagrante sul vivo dell'esperienza quotidiana. Del resto, anche la letteratura più di una volta ha dimostrato come siano realistiche le novelle fantastiche di un Balzac. Naturalmente, c'è fantasia e fantasia; il problema consiste nel vedere quale fantasia riesca o no a rispecchiare artisticamente la realtà. Concludendo, il rifiuto di una drammaturgia tradizionale comune a tutti i registi della Nouvelle Vague non deve certo trarre in inganno. Dobbiamo vedere, guardando questi film, se in essi oltre allo stile esiste l'uomo, il suo divenire sociale in tutta la sua complessità di rapporti.

Per Aristarco, in molti di loro c'è stato un puro ritorno all'antica lingua del cinema, al "classicismo" dei registi sovietici degli anni '20, prendendo però di loro solo la forma, astraendola dai contenuti, o se invece – come dovremmo vedere – questa forma è l'espressione di nuovi contenuti. Questo ritorno alle sorgenti del primitivo (vedere l'impiego dell'accelerato, dell'immagine ferma, della didascalia, la divisione in quadri con i titolini utilizzati in *Questa è la mia vita*, *Fino all'ultimo respiro* e *La donna sposata*), indice di una formazione culturale del tutto cinematografica, costituisce per Godard e per quelli che fanno capo ai Cahiers, la loro base. Afferma Godard: "Un giovane scrittore oggi sa che sono esistiti Molière e Shakespeare. Noi siamo i primi cineasti a sapere che sono esistiti Griffith e Èjzenštejn. Renoir e Claire, quando facevano i loro primi film, non avevano nessuna concezione critica e storica in tal senso, quantunque fossero dei geni."

Ora, non si rimprovera a Godard e ad altri come lui il gusto per la citazione, il diritto di rifarsi a ciò che loro aggrada, di citare dalla vita e dal cinema quanto gli piace; possiamo però mettere in discussione cosa si cita e in quale modo. Secondo Aristarco, non solo questi registi conoscevano Èjzenštejn e Griffith, ma anche altri prima di loro, compreso lo stesso Èjzenštejn che sul pioniere del cinema americano dedicò un saggio. Si aggiunga inoltre che i registi del cinema sovietico non limitavano le loro fonti culturali al solo ambito cinematografico come pare facciano quelli della Nouvelle Vague. Come, del resto, è successo nel nostro realismo, dove il gruppo dei critici che

facevano capo alla rivista "Cinema" ed i vari Rossellini, Lizzani, etc., integravano la cultura del film al resto della cultura, ai suoi più vivi problemi politici e sociali.

A tutto ciò Godard risponde dicendo che la sincerità della Nouvelle Vague si riscontra nell'aver essa trattato bene ciò che conosceva piuttosto che parlare e male di ciò che si ignorava. Parlare degli operai? Lo vorrei – dice Godard – ma non li conosco abbastanza. Che attendono coloro che li conoscono di portarli sullo schermo? Qualcuno che ci ha tentato, non aveva talento e, di conseguenza i "suoi" operai erano falsi. Visconti dice che tutto ciò nasce poiché è mancata alla generazione di questi registi quell'evoluzione che invece i registi del Neorealismo avevano avuto attraverso la guerra, l'esperienza del fascismo, la Resistenza, e che li portò ad aver bisogno di dire certe cose. A parte uno o due (Truffaut, Resnais), i registi della Nouvelle Vague sono invece persone che hanno studiato bene i vecchi film alla moviola; anzi la loro è un'esperienza da moviola: ci senti dentro Vigo, Renoir, Antonioni, Rossellini e anche qualcosa di mio, ma hai sempre la sensazione di "già vissuto". Mi sembrano più delle persone che hanno assimilato molto, piuttosto che degli originali. Anche noi avevamo assimilato molto ma poi almeno ci siamo liberati di quello che di esterno avevamo appreso per dire qualcosa di nostro, di personale. È ciò che sostiene pure Nadeau, il quale aggiunge: "Manca a codesti autori per divenire grandi la preoccupazione di allargare i propri orizzonti e di approfondire una noia, sono solo dei buoni stilisti, non privi di alcune doti e qualità. In definitiva, nell'appartenere consapevolmente o meno alle medesime tendenze culturali, lo stile è la cosa, dopo la connotazione sessuale ed esistenziale, che maggiormente preoccupa la nuova ondata. Ma, come avvertiva Pavese, lo stile non è tutto.

Nella sua attenzione così accentuatamente rivolta alla caratterizzazione degli elementi formali, dei valori specifici del linguaggio, per alcuni la Nouvelle Vague nel suo insieme spesso confonde lo stile con il mestiere, talvolta con il talento; prende la bravura tecnica per forma. Dimostra, così, per assurdo l'inadeguata conoscenza della storia dell'estetica, arrivando a tali entusiasmi critici, come per esempio all'apparizione di *Hiroshima mon amour* in cui si disse che d'un sol colpo il cinema era diventato adulto (dimenticando così i vari Éjzenštejn, Griffith, Welles di *Citizen Kane*, il Bergman di *Posto delle fragole*, Chaplin e Dreyer), mentre era più esatto dire che Resnais ha operato un tentativo per molti versi interessante e riuscito di "restaurare" un linguaggio e una concezione del tempo che sono legati alle origini stesse del cinema.

Per altri, invece, è proprio in queste forme nuove che va ricercato l'espressione d'essere nuove presenze storiche che si possono comprendere proprio rompendo con l'ideologia del contenutismo, del realismo psicologico, della prevenzione sociologica e soprattutto nel culto della genesi storica. Comunque, sia per gli uni che per gli altri, spiccano nel bene come nel male certamente due personalità: quelle di Godard e Truffaut.