

Fotogrammi

Note sul cinema

3

Fotogrammi

Note sul cinema



«Non è solo una forma d'arte, in realtà è una nuova forma di vita, con i suoi ritmi, cadenze, prospettive e trasparenze».

FEDERICO FELLINI

La collana ospita testi brevi di taglio saggistico dedicati alla settima arte. In particolare, l'attenzione è rivolta ai protagonisti, ai motivi tematici e formali, ai percorsi storici propri del cinema. Il progetto editoriale è stato ideato per raccogliere volumi destinati non esclusivamente a una nicchia di esperti del settore, ma anche a un pubblico più vasto, a un lettore non specialista e tuttavia affascinato dall'instancabile bagliore dell'orizzonte cinematografico.

Vai al contenuto multimediale



I fotogrammi presenti nel volume sono stati estratti dal DVD del film *L'année dernière à Marienbad*, di Alain Resnais, 2004, Studio Canal Classique.

Chiara Rubessi

**Lo spazio cinematografico
in *L'année dernière à Marienbad***

Meccanismi e forme dell'immaginario





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXIX

Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it

info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2189-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: febbraio 2019

A tutte le persone che si incontrano

Dans le cinéma, une société
qui a perdu ses gestes cherche
à se réapproprier ce
qu'elle a perdu, et en consigne
en même temps la perte.

GIORGIO AGAMBEN,
Moyens sans fins
Notes sur la politique

Indice

- 11 *Introduzione*
- 17 *Capitolo I*
Cornice storico culturale
1.1. Inquadramento storico, sociale e culturale, 17 – 1.2. Parigi, i protagonisti, 23
- 31 *Capitolo II*
Alain Resnais
2.1. Estetica di Alain Resnais, 31 – 2.1.1. *L'immaginario in Alain Resnais*, 38 – 2.2. L'immaginario in Maurice Blanchot, 43 – 2.3. *Marienbad* nella filmografia di Alain Resnais, 48 – 2.4. Resnais e la Nouvelle Vague, 51
- 63 *Capitolo III*
Alain Robbe-Grillet
3.1. L'estetica del Nouveau Roman, 63 – 3.1.1. *Dalla voce di Alain Robbe-Grillet*, 81
- 85 *Capitolo IV*
Dal montaggio allo spazio cinematografico
4.1. Premesse teoriche, 85 – 4.2. La genesi di *Marienbad*, 95 – 4.3. I personaggi di *Marienbad*, 99 – 4.4. La scenografia di *Marienbad*, 105
- 117 *Conclusioni*
- 123 *Appendice*
- 127 *Bibliografia*
- 131 *Filmografia*
- 135 *Fotogrammi*

Introduzione

Con il presente volume ci proponiamo di analizzare il lungometraggio *L'année dernière à Marienbad*¹, diretto da *Alain Resnais*, su soggetto e sceneggiatura di *Alain Robbe-Grillet*. Il film, prodotto nel 1960, è stato premiato con il Leone d'Oro alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia l'anno successivo. Naturalmente l'analisi del film si inserisce, a sua volta, in un contesto più ampio e generale che farà riferimento a due movimenti importanti degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento francese: *Nouvelle Vague* e *Nouveau Roman*. Il tema che affronteremo pone in prima analisi il problema della relazione che il regista *Alain Resnais* ha avuto con la *Nouvelle Vague*. Da un lato il regista francese è inserito nell'ambito del processo di rinnovamento della *Nouvelle Vague*, ma non identificato totalmente con questa; dall'altro *Resnais* stesso tende a sottolineare il rapporto di autonomia del proprio corpus filmico². Lo stesso regista ha più volte spiegato il suo legame con la *Nouvelle Vague*:

¹ Da qui in avanti si farà riferimento nel testo al film *L'année dernière à Marienbad* indicandolo, per brevità, *Marienbad*. [N.d.A.].

² *Resnais* a proposito del gruppo dei *Cahiers du Cinéma*: «Non mi considero parte integrante di quel movimento, diciamo che ero soprattutto molto amico di *André Bazin*, che lavorava ai *Cahiers*; lo amavo molto e quando avevo la fortuna di incontrarlo parlavamo a lungo insieme. *Bazin* ha insegnato a tutti a rispettare il cinema come arte, se ne doveva parlare con la stessa serietà con cui si affrontava la letteratura». A. TASSONE (a cura di), *La Nouvelle Vague 45 anni dopo*, Il Castoro, Milano 2002, p. 238.

Come Astruc, Malle e Franju, io mi metto tra due generazioni di cineasti, tra quelli del cinema tradizionale (Clouzot, Carné, Renoir) e la Nouvelle Vague. Io mi sento nondimeno in debito verso questi ultimi, perché hanno creato le condizioni di produzione, finanziarie soprattutto, dove è stato possibile girare un film come *Hiroshima mon amour*.³

Va precisato, infatti, che Resnais non è mai appartenuto a nessun gruppo; tanto meno al movimento della Nouvelle Vague, pur condividendone la ricerca di nuove forme cinematografiche. In Resnais, tuttavia, tale ricerca porta verso le modalità di rappresentazione; si tratta di trovare nuove forme e soluzioni visive per portare sullo schermo lo spazio e il tempo. Per esempio, la sua costante ricerca nel campo del montaggio, non si ferma ai suoi due film di maggior successo *Hiroshima mon amour* e *Marienbad*, ma prosegue nei film successivi: *Muriel, ou le temps d'un retour*, *La guerre est finie*, *Je t'aime, je t'aime*, dove non sono mai mancate sperimentazioni e approfondimenti, per esempio, sul montaggio e i movimenti di camera.

Resnais ha cercato sempre di andare oltre il disfacciamento delle forme narrative e di interrogarsi sul come ricomporre il racconto cinematografico. A questo proposito, Resnais, talvolta, viene accostato, anche in maniera piuttosto superficiale, alla corrente di ricerca e ai metodi formali narrativi del Nouveau Roman. Molto probabilmente tale associazione è data da una delle costanti presenti in molti dei suoi lavori, ovvero l'elaborazione del tema della memoria e dell'oblio. Il regista, infatti, tende spesso a trasferire nel linguaggio cinematografico il gusto, ripreso dal Nouveau Roman, per i continui frammenti spaziotemporali suscitati nella mente umana da collegamenti mnemonici e intime emozioni cerebrali. Tuttavia, non

³ A. MABEN, «Films and Filming», ottobre 1966. Trad. nostra.

dobbiamo dimenticare, lo stretto rapporto di Resnais con gli autori della letteratura del periodo. Nel 1959, Resnais incontra la scrittrice Marguerite Duras, autrice del racconto originale “L’amante”, dal quale è stato tratto un film nel 1992 diretto da Jean-Jacques Annaud. Da questo incontro è nato il film *Hiroshima mon amour*, primo lungometraggio di Alain Resnais. Il cineasta non chiederà mai ai propri collaboratori testi preesistenti, ma solo testi scritti *ad personam*. E tra questi autori c’è anche il teorico del Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet, scrittore e regista, che firmò la sceneggiatura di *Marienbad*.

Nel corso del presente studio emergerà anche il rapporto tra l’estetica cinematografica di Robbe-Grillet e la visione di un rinnovamento del cinema auspicato dalla Nouvelle Vague. Il libro si compone di quattro capitoli, ai quali fa seguito un’appendice.

Nel primo capitolo svilupperemo l’argomento storico-culturale, cercando di richiamare alla memoria i protagonisti e le contingenze nelle quali è stato possibile realizzare un film come *Marienbad* e, di conseguenza, individuare le premesse teoriche che hanno favorito la nascita di un cinema della modernità. Nel secondo e terzo capitolo approfondiremo l’estetica degli autori. Dapprima affronteremo il rapporto tra un cineasta come Alain Resnais, con il movimento conosciuto in seguito come Nouvelle Vague, sullo sfondo della Parigi degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento e, in seguito, con l’avanguardia letteraria del Nouveau Roman⁴. L’attenzione si focalizzerà sul film *Marienbad*, soffermandoci sul ruolo che questo film ha ri-

⁴ Resnais: «Credo a una forma di cinema che si avvicina al romanzo senza averne le regole; in breve, un’espressione nuova, specifica, perché il cinema è lontano dall’aver trovato la propria autentica sintassi. Quello che cerco sono i tempi morti, quelli stessi della vita. D’altra parte sono affascinato dalla lirica, dall’opera, ma tutto ciò evidentemente è molto difficile». M. DELAHAYE, «Cinéma», n. 38, luglio 1959.

coperto allora e che ricopre ancora oggi nella filmografia e nell'estetica non solo del suo regista, ma anche nella storia del cinema moderno. In seguito, nel terzo capitolo prenderemo in esame l'estetica del Nouveau Roman, il cui caposcuola è comunemente riconosciuto in Alain Robbe-Grillet. Cosa rappresenta *Marienbad* per Alain Robbe-Grillet? Che ruolo riveste il cinema nell'estetica del Nouveau Roman? *Marienbad* si può considerare un film manifesto del Nouveau Roman? Sono questi gli interrogativi dai quali partiremo per poter svolgere un discorso più ampio sull'autore, che non si limiti alla sua opera letteraria, ma la colleghi anche alla sua attività di regista. Per le risposte ci sarà d'aiuto un testo fondamentale *Il Nouveau Roman*, pubblicato nel 1963. Si tratta, infatti, di scritti teorici e di studi critici intimamente legati alla concezione letteraria che li anima. In questi saggi, infatti, Robbe-Grillet ribadisce quelli che sono i capisaldi della sua poetica indicando la via per la nascita di un nuovo romanzo. A partire da queste analisi, parleremo del pensiero cinematografico di *Marienbad*: uno spazio cinematografico, in cui, nel proprio non-ordinarsi, i momenti e i luoghi formano l'opera d'arte.

Nel quarto capitolo, sempre tenendo in considerazione il film *Marienbad*, riprenderemo alcuni studi teorici sul cinema, cercando di far emergere quel concetto di cinema che in quegli anni ha in qualche maniera trasformato lo sguardo sui film. Faremo riferimento ad autori come: André Bazin, Sergei M. Ejzenštejn, Dziga Vertov, Béla Balasz e Jean-Luc Godard.

Infine, nelle conclusioni cercheremo di ipotizzare un legame tra la Nouvelle Vague e il Nouveau Roman, a partire da un comune cercare e sperimentare qualcosa di veramente innovativo. Con questi obiettivi, verrà dedicata

particolare attenzione al concetto di montaggio di Bazin, il teorico di quel gruppo di autori della Nouvelle Vague, decisi a segnare una rottura e proporre finalmente dei nuovi canoni interpretativi per una modifica radicale delle prassi condivise fino ad allora⁵. Confronteremo, quindi, la sua concezione ontologica⁶ del cinema e del montaggio con quella di Robbe-Grillet⁷, non dimenticando, però, che entrambi avevano in comune la ricerca e la sperimentazione verso forme diverse di rappresentazione del reale⁸, una ricerca del rapporto tra l'essere umano e il mondo circostante, ma con premesse radicalmente opposte. Non trascureremo, quindi, il rapporto intellettuale intercorso tra Resnais e Robbe-Grillet: tutti e due, infatti, hanno condiviso il gusto e l'ansia della ricerca, attraverso il mezzo cinematografico e la letteratura, trovando qualcosa di nuovo e anti-tradizionale. I grandi interrogativi, che hanno accompa-

⁵ «Il classicismo hollywoodiano si fonda sulla verosimiglianza psicologica e sulla logica narrativa. Il cinema classico, detto anche della trasparenza (l'illusione di una realtà continua e omogenea) è soprattutto una forma di cinema narrativo caratterizzato dalla regia di attori (l'illuminazione glamourizzante delle star), dalla drammaturgia (ripartizione gerarchica tra scene drammatiche e scene rilassanti), dalla linearità e dal rapporto di causa-effetto tra gli eventi. Rispetta dunque regole tecniche (entrate e uscite di campo, gerarchia dei piani...) e convenzioni di montaggio (frammentazione mediante inserimento di primi piani di oggetti e soprattutto di volti) in vista di una identificazione-proiezione dello spettatore nel film e più precisamente nel protagonista». R. PRÉDAL, *Cinema cent'anni di storia*, Baldini&Castoldi, Milano 1996, pp. 123-124.

⁶ Ontologia: (filosofia) branca della filosofia che studia le modalità fondamentali dell'essere in quanto tale al di là delle sue determinazioni particolari o fenomeniche. Fonte dizionario Zanichelli 1995.

⁷ «Il montaggio è la cosa più importante. Mi sento un discepolo di Ejzenštejn, non di Bazin. Mi sento dalla parte di Ejzenštejn, per lui il montaggio era un evento all'interno del racconto, non solo si deve vedere ma deve essere uno choc». A. TASSONE, *op.cit.*, p. 248.

⁸ Per il sociologo, Lucien Goldmann il reale dell'opera di Robbe-Grillet: «è una ricerca dell'uomo, ma in quanto espressione esteriorizzata, è una realtà inserita in una struttura globale[...]se si attribuisce alla parola realismo il significato di creazione di un mondo la cui struttura è analoga alla struttura essenziale della realtà sociale in seno alla quale l'opera è stata scritta, Robbe-Grillet è da annoverare tra gli scrittori più radicalmente realisti della letteratura francese contemporanea». L. GOLDMANN, *Per una sociologia del romanzo*, Bompiani, Milano 1967, pp. 189-190-203.

gnato il lavoro di questi autori, sono impliciti nell'uso del loro linguaggio per immagini e nella ricerca di una nuova rappresentazione del tempo e dello spazio.

Cornice storico culturale

1.1. Inquadramento storico, sociale e culturale

Gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento rappresentarono per la Francia, così come per l'intera società europea e i paesi al di là dell'oceano, un punto d'inizio per un nuovo slancio creativo, una ricerca verso il rinnovamento nelle arti. L'economia capitalistica favorì un periodo di sviluppo senza precedenti per intensità, durata e numero di paesi coinvolti.

L'assetto politico-economico dei paesi industrializzati attraversò una fase molto positiva che ebbe tra le sue cause: i) la crescita della popolazione (maggiore domanda), ii) l'innovazione tecnologica e la razionalizzazione produttiva, iii) l'espansione del commercio mondiale e iv) le forti politiche statali a sostegno della crescita. A proposito del cambiamento economico che si sviluppò in quel ventennio, Georges-Henri Soutou, in *Teorie sulla convergenza nella Francia degli anni Sessanta e Settanta*, scriveva:

Nell'intero mondo occidentale, negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, si sviluppò un ampio dibattito: le società comuniste e capitaliste avrebbero potuto superare le loro differenze ed eventualmente convergere, sotto l'influsso di bisogni economici, sociali e politici simili, determinati dalla loro natura comune di società industriali? Si trattava di un nuovo approccio, fondato su considerazioni di tipo economico e sociale,

ampiamente differente dal precedente, in voga negli anni Cinquanta del Novecento, che derivava da un punto di vista prettamente ideologico e politico.¹

L'incalzante società industriale interessò anche la politica suggerendo delle questioni che diverranno importanti per l'intera Europa. Soutou continua così la sua riflessione:

Questo stesso dibattito si sviluppò in Francia nella metà degli anni Cinquanta del Novecento, con un approccio meno teorico ma più pratico e politico: la presunta convergenza tra società industriale avrebbe potuto mettere i capi dell'occidente, a Est ed a Ovest, in condizione di superare la guerra fredda? Questo processo poteva essere accelerato dallo sviluppo del mercato e degli scambi economici tra i due campi?²

Questo dibattito contribuì ampiamente alla discussione sulla natura del sistema sovietico, sul significato e l'evoluzione della guerra fredda, sia in Francia che in altri paesi del blocco occidentale. Ma in Francia non ci si accontentò di discutere esclusivamente di una presunta *convergenza*, ma si parlò anche di *convergencyism*, esprimendo con tale termine non solo la rappresentazione di una realtà politica, ma la volontà di concorrere alla sua realizzazione³. La conseguenza più vistosa, dell'espansione economica postbellica nei paesi industrializzati, è sicuramente stata la generale e rapida evoluzione del livello di vita della popolazione, in particolare delle classi lavoratrici. Per questi motivi, quando si parla di quel periodo storico si usa la nozione di società del benessere o in un'altra

¹ G.-H. SOUTOU, «Teorie sulla convergenza nella Francia degli anni Sessanta e Settanta», in *Ventesimo secolo*, n. 9, marzo 2006, pp. 49-78.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

accezione, di civiltà dei consumi. Il progresso tecnologico (la forte penetrazione nel tessuto sociale dei mezzi di comunicazione di massa come la televisione) e l'egemonia commerciale dei paesi anglosassoni ha contribuito a creare e sviluppare un linguaggio comune nei giovani di buona parte del mondo e a imporre così nuove mode e nuovi modelli di comportamento.

Con l'inizio degli anni Sessanta del Novecento, i valori e i modelli culturali della società del benessere, sui quali si erano costruite le nuove società occidentali del dopoguerra, entrarono in crisi aumentando così gli squilibri sociali provocati dall'industrializzazione. In seguito, tali sviluppi posero degli interrogativi e una serie di problemi alla cultura occidentale contribuendo, tra le altre cose, a mutare il ruolo e la posizione degli intellettuali di allora all'interno della società.

In Francia, durante gli anni Cinquanta del Novecento, si configurò per esempio una nuova critica letteraria, con una forte volontà di cambiamento, basata su una nuova visione della letteratura. Al metodo tradizionale, storico-filologico ed erudito, la nuova critica opponeva la pluralità dei livelli del testo e il diritto di esplorarne i sottofondi connotativi⁴, utilizzando i risultati delle più avanzate e attuali scienze umane come la psicoanalisi, la sociologia, lo strutturalismo, la semiologia, l'antropologia e la simbologia.

La polemica scosse la tradizione accademica, anche se, il più delle volte, si risolse in sterili e astratte discussioni metodologiche. Successivamente, nel corso degli anni Settanta del Novecento, giunsero all'attenzione della critica

⁴ Connotativi: (filosofia) L'insieme degli attributi o delle proprietà implicati da un termine. Si trattava di non fermarsi più solo alla definizione dell'oggetto indicato dal termine, ma di cercare l'informazione concettuale fornita. Fonte Dizionario Zanichelli 1995.

anche gli apporti culturali provenienti da altri settori della ricerca storico e culturale. La contestazione trovò il più ampio consenso proprio nei figli di quella stessa società, i giovani nati nei primi anni del secondo dopoguerra. L'opposizione alla civiltà dei consumi si esprime in una forma di rifiuto delle convenzioni sociali, in una vera e propria fuga dalla società industrializzata alla ricerca di diversi modelli di vita (per esempio, il modello di vita della comune).

In questo contesto, i movimenti studenteschi europei – francesi, tedeschi e italiani – avevano come maggiore obiettivo la lotta contro ogni forma di gerarchia sociale; i professori nel campo dell'istruzione, i genitori all'interno della famiglia, i padroni nelle fabbriche e i politici nello Stato. La rivolta giovanile assunse forme più politicizzate e trovò i suoi centri propulsori nelle università. Il 1968 fu l'anno che segnò il momento cruciale di questo processo sociale e la nascita del movimento, nominato Maggio'68. Il rapido sviluppo economico diede vita a una società più urbana e industriale.

Tuttavia, la società continuava a vivere secondo regole e modi tradizionali. Michel Crozier⁵ parlò di *società bloccata*. I metodi del governo, rifiutando il dialogo e la concertazione, hanno accentuato il disagio sociale che fece scoppiare un conflitto di nuova natura poiché si scatenò in un periodo di prosperità coinvolgendo buona parte dei suoi beneficiari⁶. La crisi esprime anche la difficoltà di integrazione delle nuove generazioni. Gli studenti protesta-

⁵ Michel Crozier è stato un sociologo francese (1922-2013). Si deve al suo lavoro scientifico l'estensione concettuale del tema della burocrazia e del potere nelle organizzazioni. Ha sviluppato il tema del nuovo ruolo dei tecnocrati e dell'impiego strategico delle norme e dei regolamenti nei sistemi di alta complessità. Ha contribuito all'innovazione organizzativa nell'amministrazione pubblica.

⁶ J.-F. SIRINELLI, *Storia della Francia del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2003, p. 314.