

Strategie enunciative nel discorso cinematografico europeo degli anni Cinquanta

La “lite” mediatica tra il *Free Cinema* e la *Nouvelle Vague*

di *Lorenza Di Francesco*

Unimore-lorenzadifrancesco@ymail.com

Abstract

In questo saggio, estratto dalla mia tesi di dottorato dal titolo *Dal documentario al film di famiglia: spazialità, enunciazione e valori dal Free Cinema inglese alle nuove pratiche di riuso filmico*, saranno presi in considerazione alcuni articoli di critica cinematografica comparsi sulle più importanti riviste di settore inglesi e francesi nella seconda metà degli anni Cinquanta. Ricordando che i suddetti sono gli anni in cui forte è la tensione verso la ricostruzione di una identità nazionale, ci concentreremo sulla dimensione discorsiva aggressiva e strategica sfruttata da due registi-critici, Lindsay Anderson e Jean-Luc Godard, per far emergere i movimenti cinematografici di appartenenza, rispettivamente il *Free Cinema* inglese e la *Nouvelle Vague* francese, all'interno dell'industria cinematografica europea. La nostra ipotesi è che, mediante l'assiolgizzazione di presunte diversità valoriali e un'astuta costruzione del rapporto tra autore e lettore, gli articoli di critica presi in considerazione siano stati usati per far emergere un movimento a danno dell'altro all'interno di un sistema chiuso e oppresso in quegli anni dalla concorrenza delle grandi produzioni hollywoodiane e della neo nata televisione. Obiettivo conseguito poiché in un breve arco di tempo Anderson e Godard hanno ottenuto diritto di parola all'interno del discorso cinematografico europeo e conquistato quindi la possibilità, tramite il sostegno economico di istituzioni, case di produzione e di distribuzione, di approfondire e sviluppare temi e motivi che il *Free Cinema* e la *Nouvelle Vague* avevano presentato.

Parole chiave

Cinema, Strategie enunciative, Istanze enuncianti, Società, Discorso.

Sommario

1. *Free Cinema* e *Nouvelle Vague*: istanze enuncianti nell'industria culturale europea degli anni Cinquanta
 2. Le riviste *Sequence*, *Sight and Sound* e *Cahiers du Cinéma*: valori d'uso per il *Free Cinema* e la *Nouvelle Vague*
 3. Analisi testuale
 4. Conclusioni
- Bibliografia

1. *Free Cinema* e *Nouvelle Vague*: istanze enuncianti nell'industria cinematografica degli anni Cinquanta

Il *Free Cinema* e la *Nouvelle Vague* sono due movimenti cinematografici di breve respiro esplosi rispettivamente in Inghilterra e in Francia a metà degli anni Cinquanta propugnanti la nascita di un cinema nuovo o, perlomeno, lo svecchiamento di quello esistente. Movimenti che diffusero le loro idee attraverso riviste di critica cinematografica – *Sequence* e *Sight and Sound* da un lato, *Cahiers du Cinéma* dall'altro – e che, nonostante ovvie differenze tematiche e stilistiche, rientravano in un'ansia diffusa di “nuovo”, un insieme di pratiche culturali condivise che porterà di lì a breve alla nascita del cinema europeo.

Ricordiamo che storicamente ci troviamo in quella che Casetti ha definito la prima fase degli studi sul cinema, ossia quella delle “teorie ontologiche classiche” (Casetti 1993). In tale fase, compresa tra gli anni Dieci e gli anni Cinquanta del secolo scorso, critici e studiosi cercarono di definire l'essenza del cinema sia confrontando quest'ultimo con le altre arti, sia indagando il linguaggio specifico del mezzo cinematografico. Ecco perché i testi che ci accingiamo ad analizzare sono marcati da un'alta riflessività. Nel caso specifico, anche se a distanza di anni Anderson ha fatto in modo di rinverdire la polemica tra l'inglese *Sequence* e il francese *Cahiers du Cinéma* ribadendo come tratto discreto la posizione teorica assunta dalla rivista inglese – *Sequence was quite untouched by French influence and the aesthetics of Cahiers du Cinéma. We certainly had no time for the auteur theory*¹ – e Jean-Luc Godard ha inserito in una sua opera un cattivo giudizio sul cinema inglese – *les anglais ont fait ce qu'ils font toujours dans le cinéma. Rien*² – noi riteniamo che *Cahiers*, *Sequence* e *Sight and Sound*, assieme ai rispettivi movimenti di critici e registi, presentino in realtà differenze formali più che sostanziali e che la polemica innescata sia stata strumentale alla promozione dei due movimenti. Interpretiamo cioè sia il *Free Cinema* che la *Nouvelle Vague* come delle *istanze enuncianti* (Coquet 2007), prese di parola messe in atto da Anderson e da Godard per ottenere uno spazio all'interno del circuito cinematografico internazionale di quegli anni.

¹ “*Sequence* non subì molto l'influenza e l'estetica di *Cahiers du Cinéma*. Non avevamo di certo tempo per la teoria degli autori.” Anderson, L., March 1991, “*Sequence*” (introduction to a reprint), in *Sequence*.

² “Gli inglesi hanno fatto ciò che fanno sempre nel cinema. Niente”. La frase è pronunciata nel film *Histoire(s) du cinéma: La monnaie de l'absolu*, regia di J.-L. Godard, Francia, 1998.

Lorenza Di Francesco | Strategie enunciative nel discorso cinematografico europeo degli anni Cinquanta

2. Le riviste *Sequence*, *Sight and Sound* e *Cahiers du Cinéma*: valori d'uso per il *Free Cinema* e la *Nouvelle Vague*

E' chiaro che sia *Cahiers* che *Sequence* e *Sight and Sound* sono state imprescindibili per la nascita della *Nouvelle Vague* e del *Free Cinema* poiché sulle loro pagine sono stati espressi i principi teorici cardine dei due movimenti. Ma se evidenti sono le differenze riguardo il contesto culturale in cui le riviste muovono i primi passi - *Cahiers*, *Sequence* e *Sight and Sound* nascono negli stessi anni ma se la pubblicazione francese raccoglie l'eredità di un'altra rivista e riunisce nella redazione i membri di due importanti circoli di cinema, quelle inglesi sono il frutto della passione e dell'impegno di un ristretto gruppo di studenti universitari - notevoli, anche se meno lampanti, risultano le continuità a livello profondo, ossia concernenti programmi narrativi, oggetti di valore e d'uso, soprattutto in relazione al *Free Cinema* e alla *Nouvelle Vague*. Sia l'uno che l'altro movimento hanno infatti utilizzato le due riviste come punti di convergenza di attori e come organi di diffusione delle loro idee. In tutte e due i casi, la visibilità raggiunta attraverso la stampa specializzata ha permesso ai critici di approdare alla regia cinematografica, prima con i cortometraggi poi con pellicole di maggiore estensione. Entrambi i movimenti condividevano il medesimo oggetto di valore, un cinema più realistico, lo stesso opponente, il cinema classico antecedente e contemporaneo reo di nascondere la realtà delle cose, e lo stesso adiuvante, un certo tipo di cinema, soprattutto americano che sia *Free Cinema* che *Nouvelle Vague* ammiravano apertamente.³ Anche dal punto di vista tecnico le innovazioni sono simili: strumentazione esigua, uso della luce naturale, strade e appartamenti reali come *setting*. In questa situazione di sostanziale omogeneità, la poetica, o più semplicemente l'attenzione a un discorso teorico, coltivata dalla *Nouvelle Vague* e trascurata dal *Free Cinema*, rimane l'unico elemento a marcare il movimento francese rispetto a quello inglese. Ecco perché, nell'assunzione di un'idea di critica come istanza generatrice di discorsi e di regole cui tali discorsi sono tenuti ad osservare, secondo noi Anderson ha creato, avvalendosi come valore d'uso, una finta diatriba per distinguersi dal movimento francese.

Il discorso critico di Anderson e Godard è infatti agito in maniera attiva. Non semplice concatenazione di enunciati atta ad analizzare un'opera cinematografica bensì finalizzata a cambiare la realtà delle cose: da parola sanzionatoria a parola performante. Ciò è rinvenibile sia nelle parole di Anderson che in quelle di Godard. Così se per il primo è necessario combattere per ciò che si afferma - *fighting means commitment, means*

³ Qui aggiungiamo che, tuttavia, parte del cinema americano divenne oggetto di valore anche perché negli anni dell'occupazione tedesca fu proibita l'uscita nelle sale di film americani. Dopo il 1945, rimosso tale divieto, in un solo mese i critici e i cinefili dei cineclub riuscirono a vedere opere quali *Quarto potere* (*Citizen Kane*, regia di Orson Welles, Usa 1941) e *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, regia di Billy Wilder, Usa 1944). V. Bordwell, D., Thompson, K., 1994, trad. it., 1998.

Lorenza Di Francesco | Strategie enunciative nel discorso cinematografico europeo degli anni Cinquanta

*believing what you say, and saying what you believe*⁴ (Anderson 1957) –, il secondo sembra fargli eco asserendo che la critica è un'arma di battaglia – *l'exercice de la critique est beaucoup plus intéressant lorsqu'il y a un conflit. La critique est une intendance, la ligne de communication avec le front*⁵ (Godard 1965) – e che discorso critico e discorso filmico sono equipollenti – *aux Cahiers nous nous considérons tous comme des futurs réalisateurs. Ecrire c'était déjà faire du cinéma: entre écrire et filmer il n'y a qu'une différence quantitative et non pas qualitative [...] en tant que critique je me considérais déjà un cinéaste*⁶ (Godard 1963). Entrambi usano quindi la critica non solo per giudicare un film o un regista, ma per diffondere e affermare le loro concezioni teoriche ed entrambi lo fanno mediante frasi dirette e inequivocabili come è stato notato dagli studiosi di cinema per Godard⁷ e che noi rileviamo in Anderson⁸. Ancora, se, come è stato più volte detto, la novità della *politique des auteurs* non sta tanto nei contenuti, più o meno mutuati dalla critica francese degli anni Quaranta, quanto “nel tono inedito dato alla discussione, nello spirito iconoclasta, nell'attacco a un nemico che viene identificato con più precisione rispetto al passato” (Bisoni 2006: 32), Anderson probabilmente imita questo tono per aiutare il suo movimento ad emergere. Anderson cerca di entrare in un discorso dotato di una caratterizzazione nazionale marcata che mira ad equilibrare la situazione di perdita di identità causata dalla seconda guerra mondiale. Discorso che si avvia in quegli anni in Francia e che prevede da un lato i “francesi” come enunciatori (critici, intellettuali e cineasti) e dall'altro gli “americani”, e in maniera minore “italiani” e “francesi” (registi ma soprattutto film), come oggetti di valore. Ma l'Inghilterra tanta amata e promossa da Anderson è esclusa da tale discorso. Anderson, infatti, non è tra coloro che parlano ma neppure tra chi è oggetto della discussione.

E' un caso preciso ad aver stimolato in noi l'ipotesi della creazione *ad hoc* di una lite. Ci riferiamo a un articolo di Anderson del 1954 incentrato sulla valorizzazione della critica francese. In questo testo, anche se i critici francesi di *Cahiers* e *Positif* non sono, secondo il punto di vista dell'enunciatore,

⁴ “Lottare significa impegnarsi, significa credere in ciò che si dice, e dire ciò in cui si crede.”

⁵ “L'esercizio della critica è molto più interessante quando c'è la battaglia. La critica è un'intendenza, la linea di comunicazione con il fronte.”

⁶ “Ai «Cahiers» ci consideravano tutti come futuri registi. Scrivere significava già fare del cinema: tra lo scrivere e il girare c'è solo una differenza quantitativa e non qualitativa [...] come critico mi consideravo già un cineasta”.

⁷ Scrive ad esempio Roberto Chiesi a proposito di una critica godardiana del film *Bitter Victory* (*Vittoria amara*, regia di Nicholas Ray, Usa, 1957): “Commentando il film del regista americano, egli, in realtà, si accingeva a preconizzare una sua idea di cinema”. Chiesi, R., 2003, p.5.

⁸ Pensiamo alla critica sul film *On the Waterfront* (*Fronte del porto*, regia di Elia Kazan, 1954) in cui accanto a critiche pertinenti l'ambito tecnico – *we praise a film like On the Waterfront for the “mastery” of its direction*, “noi elogiemo film come *On the Waterfront* per il controllo della sua regia” – troviamo giudizi morali – *I prefer to condemn On the Waterfront because analysis reveals a deep human falsity, a demagogic dishonesty of argument*, “scelgo di condannare *On The Waterfront* perché l'analisi rivela una disonestà demagogica del soggetto”. Anderson, L., January-March 1955, “The Last Sequence of *On the Waterfront*”, in *Sight and Sound*.

Lorenza Di Francesco | Strategie enunciative nel discorso cinematografico europeo degli anni Cinquanta

esenti da vizi – *the younger critics especially seem short on analytical capacity, anxious to establish themselves as litérateurs*⁹ – i loro articoli posseggono ciò che Anderson ama di più e che denota i suoi scritti – *they will often annoy: they are seldom dull*¹⁰ – pertanto la loro lettura è caldeggiata – *two periodicals which deserve recommendations*¹¹.

Da ciò inferiamo che prima della nascita delle “nuove ondate”, francese e inglese, Anderson non si qualifica come oppositore di Truffaut o Godard ma quasi in vece di aiutante. A solo un anno di distanza tuttavia, e dopo la pubblicazione dell'articolo già citato di Truffaut, la posizione di Anderson si rovescia e nei suoi enunciati *Positif* e *Cahiers* sono additati in quanto esempi dei difetti della critica francese – *they are respectively rather inadequate and inexcusably bad. For the light they throw on certain vices endemic in French criticism, however, they merit attention*.¹² Anche le poche accuse rivolte ai critici francesi in *French Critical Writing* qui diventano più marcate e occupano maggiore spazio nel testo. Si passa cioè dalla presentazione di un tema, la smodata predilezione di alcuni registi, unita alla proposta di indagare su quella disposizione negativa – *the adulation of directors like Howard Hawks, Preminger, Hitchcock, even Robert Wise seriously vitiates much of the writing in Cahiers; an examination of the attitude behind would be worth attempting*¹³ – alla sanzione perentoria che quella disposizione è motivata dall'egotismo dei critici stessi.¹⁴ Ancora, se nell'articolo del '54 Anderson pubblicizza prima della sua uscita una pubblicazione di *Positif* sul cinema americano – *should be well worth acquiring*¹⁵ – sancisce cioè positivamente una performance non ancora portata a termine, l'anno seguente per un programma narrativo simile, un testo di critica sul cinema americano, la stessa rivista viene da Anderson dichiarata incompetente, ossia non in possesso dell'equipaggiamento modale

⁹ “I critici più giovani in particolar modo sembrano avere poca capacità analitica, ansiosi di affermarsi come letterati”. Anderson, L., October-December 1954, “French Critical Writing”, in *Sight and Sound*.

¹⁰ “Spesso irritano: di rado sono noiosi”.

¹¹ “Due periodici che meritano di essere raccomandati”.

¹² Anderson, L., January-March 1955, “Positif and Cahiers du Cinéma”, in *Sight and Sound*.

¹³ “L'adulazione nei confronti di registi come Howard Hawks, Preminger, Hitchcock anche Robert Wise inficia seriamente molti dei testi di Cahiers; sarebbe bene intraprendere un esame dell'atteggiamento che sta dietro [questi scritti]”.

¹⁴ Non a caso poi Anderson invita che legge a notare a come tale cieca venerazione vieti ai critici di *Cahiers* di considerare anche i film “inglesi” di uno di questi registi prediletti: *but strange, as it may seem, all this admiration for Hitchcock does not inspire in these critics the slightest interest in his work as a whole; there is not a word in the whole issue on his British films [...] these critics are not interested in Hitchcock at all. They are above all interested in themselves.* “ma stranamente, come sembra, tutta questa ammirazione per Hitchcock non ispira in questi critici il minimo interesse nella sua opera completa: non c'è menzione in questo compendio dei film britannici di Hitchcock [...] questi critici non sono davvero interessati a Hitchcock. Sono principalmente interessati a se stessi.”

¹⁵ “dovrebbe essere davvero importante acquistare”.

Lorenza Di Francesco | Strategie enunciative nel discorso cinematografico europeo degli anni Cinquanta

necessario (saper fare) – *it is rather disappointing to have to record that they are respectively rather inadequate and inexcusably bad*¹⁶.

Procediamo però con maggior ordine confrontando prima i significati veicolati dai testi di Anderson, Godard e Truffaut, poi le strategie enunciative racchiuse in essi. Passiamo cioè alla vera e propria analisi.

3. Analisi testuale

La prima riflessione da mettere in campo è che, come già detto, alcuni concetti fondamentali del *Free Cinema* e della *Nouvelle Vague* non sono così antitetici come i membri dei due movimenti vorrebbero fare sembrare.¹⁷ Presentiamo due esempi. Se Anderson alla fine degli anni Quaranta scrive dell'importanza di tutte le risorse artistiche (produttore, scenografo, sceneggiatore) che permettono al film di essere in un certo senso il risultato di una fusione miracolosa – *almost miraculous fusion of many and various creative elements*¹⁸ (Anderson 1948) – Godard nel decennio successivo porta avanti l'idea che ogni film sia il frutto del genio di un solo uomo, il regista-autore – *le cinéma n'est pas un métier. C'est un art. Ce n'est pas une équipe. On est toujours seuls, aussi bien lors du tournage qu'en face de la page blanche*¹⁹ (Godard 1958). Ora, se nel discorso critico Anderson sanziona negativamente questo punto di vista – *a basic weakness in most French writing on the cinema of this kind seems to be this extraordinary unawareness of the fact that films have to be written before they can be directed; that comparatively few American directors have actually conceived the films they have made*²⁰ (Anderson 1955) – la sua idea descritta poc'anzi sembra costituire il complemento all'assunto di Godard. Difatti Anderson, pur definendo il film come il prodotto di molteplici elementi creativi, pone la figura del regista al di sopra, come quella di chi, unico, sa fondere assieme le diverse componenti – *it is under the director's guidance that the film is created*²¹. Allo stesso modo la proposta di Truffaut, contenuta in quella che

¹⁶ “E' deludente dover prendere nota che questi sono rispettivamente l'uno abbastanza inadeguato e l'altro brutto senza scusanti”. Anderson, L., January-March 1955, “Positif and Cahiers du Cinéma”, in *Sight and Sound*.

¹⁷ Più in generale, è maggiormente corretto affermare che molte idee propugnate dalle *nouvelle vagues* europee erano già nell'aria da anni. Come scrive Bertetto, “anche se la nozione di cinema d'autore sarà, in sede teorica, sviluppata soprattutto in Francia nel dibattito tenutosi sui *Cahiers du Cinema* nel corso degli anni Cinquanta, l'idea che il regista fosse il responsabile principale dei diversi aspetti della lavorazione di un film e dei suoi esiti finali era già stata in più sedi sostenuta. E che questo regista potesse essere considerato a tutti gli effetti un autore, con una propria poetica e stilistica, al pari di un romanziere, era un dato già di fatto iscritto nella storia del cinema”. Bertetto, P., 2002, p.177.

¹⁸ “Quasi una miracolosa fusione di tanti e diversi elementi creativi”.

¹⁹ “Il cinema non è un mestiere. E' un'arte. Non è un'équipe. Si è sempre soli; tanto in teatro di posa quanto di fronte alla pagina bianca”

²⁰ “La principale debolezza della maggior parte della critica cinematografica francese di questo tipo sembra essere questa straordinaria incoscienza del fatto che questi film devono essere scritti prima che girati; che in comparazione pochi registi americani hanno veramente ideato i loro film.”

²¹ “E' sotto la guida del regista che il film viene creato.”

Lorenza Di Francesco | Strategie enunciative nel discorso cinematografico europeo degli anni Cinquanta

viene considerato il manifesto della *Nouvelle Vague* (l'articolo *Une Certaine Tendance du Cinéma français* del 1954), di valutare il talento di un regista sottoponendolo a una prova decisiva, cioè affidandogli una commedia – *quiconque s'est essayé un jour à écrire un scénario ne saurait nier que la comédie est bien le genre le plus difficile, celui qui demande le plus de travail, le plus de talent*²² – sembra andare nella stessa direzione di Anderson che anni prima aveva affermato che in un film forma e contenuto diventano qualcosa di unico non riconducibile alle parti componenti – *a synopsis of L'Atalante means as little as one of a lyric poem; on paper My Darling Clementine is just another western. But as they unfold upon the screen, with grace of movement, freshness of vision, they are found to possess a magic power to excite, to enchant, to revive*.²³

Fin qui l'analisi valoriale, che mostra una serie di isotopie tra i due movimenti. Concentrandoci invece sulla struttura enunciativa, rileviamo come la relazione tra autore e lettore venga articolata in maniera complessa al fine di manipolare il coinvolgimento cognitivo e patemico del lettore. Negli articoli antecedenti *Une Certaine Tendance du Cinéma français*, quando il tema è la pratica critica, l'enunciatore privilegia il débrayage enunciazionale, un “noi” inclusivo che accomuna autore e lettore come membri della categoria “britannicità” normalmente in concomitanza di frasi assertive e sanzionate – *to most people, we may as well admit at once, the subject will not seem of any importance, hardly, even of any meaning*²⁴ – al fine di dividere con il lettore la responsabilità di certi giudizi. L' “io” permane solo in enunciati che i giudizi tendono ad evaderli, spesso usando la forma negativa come in *I do not want to suggest that these films are worthless*²⁵. Negli articoli in cui il tema è invece la pratica cinematografica, le frasi sanzionate sono espresse tramite débrayage enunciativi – *like the theatre impresario, the producer undoubtedly has a creative function*²⁶ – mentre i débrayage enunciazionali sono adoperati dall'enunciatore per creare comunanza con il lettore questa volta però sotto l'etichetta di pubblico, a volte passivo come in *centuries of literary criticism have accustomed us to analysis of plot and characters*²⁷ a volte attivo nel suo poter e saper ragionare come in *in the other arts we are dealing with facets of the same personality; in the cinema we have a varying number of*

²² “Chiunque si sia cimentato nella scrittura di una sceneggiatura non può negare che la commedia sia di gran lunga il genere più difficile, quello che richiede il maggior lavoro e il maggior talento.”

²³ “Una sinossi de *L'Atalante* esprime poco quanto quella di una poesia lirica; riassunto, *My Darling Valentine* è solo un altro film western. Ma nel suo svolgersi sullo schermo, con la grazia del movimento, la freschezza dell'immagine, si scopre che esso possiede un potere magico che stimola, incanta, ridona la vita.”

²⁴ “Per la maggior parte delle persone, possiamo ammettere per una volta, l'argomento potrà sembrare di nessuna importanza, o quasi, persino di alcun significato.” Anderson, L., Winter 1947, “Angles of Approach”, in *Sequence 2*.

²⁵ “Non voglio insinuare che questi film siano senza valore.”

²⁶ “Come l'impresario teatrale, il produttore ha decisamente un ruolo creativo”.

²⁷ “Secoli di critica letteraria ci hanno abituati alle analisi dell'intreccio e dei protagonisti”.

Lorenza Di Francesco | Strategie enunciative nel discorso cinematografico europeo degli anni Cinquanta

*artists*²⁸. L' "io" serve a sottolineare la dimensione esperienziale personale ed emotiva – *I was particularly interested because, by the time the letter arrived, I had seen the film in question a few more times*²⁹ – e ciò permette all'enunciatore di ridurre in alcuni casi la distanza con l'enunciataro, come in *now let me thrust my right hand – the hand that wrote that review – into the fire*³⁰.

Dopo la pubblicazione dei due articoli più importanti di Truffaut (l'altro è *Ali Baba et la "Politique des auteurs"* edito nel '55 sempre su *Cahiers*), nell'articolo di Anderson, *Free Cinema*³¹, in cui il tema è proprio il movimento creato da Anderson, nei primi paragrafi, contenenti valorizzazioni negative del cinema britannico di quegli anni, vengono adoperati quasi esclusivamente *débrayage* enunciativi, infatti l' "io" compare una sola volta e indica l'enunciatore. Non appena il discorso inizia a vertere sul *Free Cinema* sono invece più numerosi i *dèbrayage* enunciazionali in cui il "noi" indica l'attore collettivo rappresentato dai membri del movimento – *all of us want to make films of today*³². Ma lo stesso attore collettivo è racchiuso in diversi "tu" per un duplice motivo. Da un lato per mantenere lo stesso soggetto al centro dell'attenzione, dall'altro per favorire una condivisione esperienziale e patemica col lettore come in *when you are making a film like Every Day Except Christmas it is easy to talk about what you are trying to do*³³ dove chi legge è invitato a vestire i panni dello stesso Anderson. Questo stratagemma diventa ancora più interessante se ricordiamo come l'articolo in questione non appaia in una rivista di settore bensì in una più generalista. L'enunciatore quindi cerca il coinvolgimento del lettore su temi che probabilmente a quest'ultimo sono molto distanti.

Inserito comunque in un discorso polemico portato avanti da Truffaut e Godard, segnaliamo un articolo di Godard del '58³⁴ in cui la critica, caustica, nei confronti di un film inglese è sfruttata anche per gettare discredito sull'intera prassi cinematografica inglese. Ogni elemento del testo sembra avere come oggetto di valore allargare il terreno del discorso dal locale al globale³⁵. Il titolo, *Désesperant*, indica infatti una *timia*³⁶ negativa resa più

²⁸ "Nelle altre arti si ha a che fare con sfaccettature della stessa personalità; nel cinema si ha un numero variabile di artisti."

²⁹ "Io ero interessato in modo particolare perché, nel momento in cui giunse la lettera, avevo visto il film in questione alcune altre volte".

³⁰ "Lasciami mettere la mia mano destra – la mano che ha scritto questa critica – nel fuoco".

³¹ Anderson, L., Summer 1957, "Free Cinema", in *Universities and Left Review*.

³² "Tutti noi desideriamo fare film dell'oggi".

³³ "Quando realizzi un film come *Every Day Except Christmas* è facile parlare di ciò che stai provando a fare".

³⁴ Godard, J.-L., juillet 1958, "Désesperant", in *Arts* n.680. Si tratta di un articolo di critica sul film *The Woman in a dressing-gown* (ed. it. *L'adultero*, regia di Jack Lee Thompson, Gran Bretagna, 1957).

³⁵ Quella di *locale/globale* è una categoria individuata da Jury Lotman e Boris Uspenskij (1970) all'interno di una riflessione sulla cultura e sulla storia del ventesimo secolo. Nello specifico, i due studiosi notano come il ventesimo secolo sia caratterizzato, rispetto ai secoli precedenti improntati alla località ossia alla determinazione geografica, dalla globalità degli eventi storici (pensiamo alle guerre

Lorenza Di Francesco | Strategie enunciative nel discorso cinematografico europeo degli anni Cinquanta

pervasiva dall'assenza per il lettore di un soggetto o un oggetto a cui circoscrivere, quindi limitare, quello stato d'animo. Anche la struttura dell'articolo concorre a questo effetto poiché la parte dedicata specificatamente al film recensito è incorniciata da una manciata di paragrafi che estendono il giudizio negativo da un testo filmico preciso al più generale rapporto tra Inghilterra e arte. Anche la frase di apertura getta una luce disforica non su un oggetto dell'enunciato ma sull'enunciazione che l'enunciatore sta per compiere, ossia lo scrivere una critica – *il faut vraiment se creuser la tête pour trouver quelque chose à dire sur un film anglais*³⁷ – frase costruita in maniera impersonale in modo da rendere oggettivo, e non dipendente da una disposizione personale, il giudizio di valore in esso contenuto. Ravvisabili sono anche richiami alle strategie di Anderson.

Pensiamo al paragrafo posto in chiusura che sembra riecheggiare le parole di Anderson con cui, nell'articolo citato del '55, giudicava i critici di *Cahiers* come privi della competenza necessaria a svolgere l'attività di critica cinematografica. Allo stesso modo, Godard riconduce la cattiva qualità della produzione filmica inglese a una pregressa incapacità estetica – *leur redonner le sens de la beauté [...] comment les descendants de Daniel Defoe, Thomas Hardy et George Meredith en soint - ils arrivés à un tal degré de incompetence en matière d'art?*³⁸. La frase che chiude il testo, costruita anch'essa in modo impersonale per i motivi suddetti, è finalmente utile al lettore per comprendere il senso di quello scoraggiamento posto nel titolo (ma che comunque influenza la sua interpretazione e che impregna il testo). Godard però ribalta la situazione rifiutando il concetto stesso di cinema inglese – *non, vraiment, c'est à désespérer. Mais désespérer du cinéma anglais serait qu'il existe*³⁹.

mondiali) e dall'esplosività dei fenomeni sociali e culturali (pensiamo a com'è cambiato il concetto di testo in seguito all'avvento dei mass media).

³⁶ La *timia*, intesa come disposizione affettiva di base, è in semiotica l'elemento che regola l'atteggiamento euforico o disforico di ciascuno verso qualcun altro o qualcosa. La timia è ad esempio responsabile della percezione che l'uomo ha del proprio corpo, ma soprattutto è ciò che informa la categoria responsabile - quella timica, appunto - della "trasformazione dei microuniversi sematici in assiologie". Greimas, A., J., Courtés, J., 1979, ad vocem, *categoria timica*.

³⁷ "Bisogna proprio spremersi il cervello per trovare qualcosa da dire su un film inglese".

³⁸ "Donare nuovamente loro il senso della bellezza [...] come sono arrivati i discendenti di Daniel Defoe, Thomas Hardy e George Meredith ad un tale grado di incompetenza in fatto di arte?"

³⁹ "C'è proprio da disperarsi. Ma la disperazione del cinema inglese è che esso non esiste".

Lorenza Di Francesco | Strategie enunciative nel discorso cinematografico europeo degli anni Cinquanta

4. Conclusioni

Con il presente lavoro abbiamo voluto mostrare come i principali *epitesti* (Genette 1987) – saggi, recensioni, articoli di critica cinematografica – del *Free Cinema* e della *Nouvelle Vague*, correnti cinematografiche “di rottura” della seconda metà degli anni Cinquanta, siano stati usati non semplicemente per diffondere le proprie idee e promuovere la visione e la circolazione dei propri film ma soprattutto come “grimaldelli” per farsi spazio all’interno dell’industria cinematografica europea di quegli anni, sistema in crisi che non lasciava spazio di espressione a giovani *filmmaker* in cerca di affermazione. Inscenando una “lite” *ad hoc*, ossia costruendo polemicamente delle presunte opposizioni valoriali e manipolando le aspettative dei lettori, i principali esponenti dei due movimenti, Lindsay Anderson e Jean-Luc Godard, sino a quel momento attori situati alla periferia del sistema cinematografico, sono così riusciti ad accedere al cuore di quest’ultima e a divenire, in pochi anni, soggetti enuncianti all’interno di una *società di discorso* (Foucault 1972) istituzionale.

Riferimenti bibliografici

Anderson, Lindsay
Winter 1947 “Angles of Approach”, in *Sequence 2*.

-,
Autumn 1948 “Creative Elements”, in *Sequence 5*.

-,
October-December 1954 “French Critical Writing”, in *Sight and Sound*.

-,
January-March 1955 “Positif and Cahiers du Cinéma”, in *Sight and Sound*.

-,
January-March 1955 “The Last Sequence of On the Waterfront”, in *Sight and Sound*.

-,
Summer 1957 “Free Cinema”, in *Universities and Left Review*.

-,
March 1991 “Sequence” (introduction to a reprint), in *Sequence*.

Bertetto, Paolo
2002 *Introduzione alla storia del cinema*, Torino, Utet.

Bisoni, Claudio
2006 *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Borgoricco (PD), Archetipo.

Lorenza Di Francesco | Strategie enunciative nel discorso cinematografico europeo degli anni Cinquanta

Bordwell, David, Thompson, Kristin,

1994 *Film History: An Introduction*, New York, McGraw-Hill Inc.; trad. it., 1998, *Storia del cinema e dei film II. Dal dopoguerra ad oggi*, Milano, Il Castoro.

Casetti, Francesco

1993 *Teorie del cinema*, Milano, Bompiani.

Chiesi, Roberto

2003 *Jean-Luc Godard*, Roma, Gremese.

Collet, J., Delahaye, M., Fieschi, J.-A., Labarthe, A., S., Tavernier, B.

décembre 1962 "Entretien avec Jean-Luc Godard", in *Cahiers du cinéma* 138; trad. it., Aprà, A. (a cura di), novembre-dicembre 1963, "Conversazione con Jean-Luc Godard", in *Filmcritica* n. 139-140.

Comolli, J.-L., Delahaye, M., Fieschi, J.-A., Guégan G.

octobre 1965 "Parlons de Pierrot. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard", in *Cahiers du cinéma* 171; trad. it., "Parliamo di Pierrot", in Godard, J.-L., 1981, *Il Cinema è il cinema*, Garzanti, Milano.

Coquet, Jacques

2007 *Physys et logos. Une phénoménologie du langage*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris; trad. it., Fabbri, P. (a cura di), 2008, *Le istanze enuncianti. Fenomenologia e semiotica*, Milano, Mondadori.

Foucault, Michel

1971 *L'ordre du discours*, Flammarion et Cie, Paris; trad. it., 1972, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi.

Genette, Gérard

1987 *Seuils*, Seuil, Paris; trad. it., 1989, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi.

Godard, Jean-Luc

juillet 1958 "Bergmanorama", in *Cahiers du Cinéma* 85.

—,

juillet 1958 "Désesperant", in *Arts* n.680.

Greimas, Algirdas, Julien, Courtés, Joseph,

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; trad. it., Fabbri, P. (a cura di), 2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori.

Lotman, Jurji, Uspenskij, Boris Andreevi,

1970 *Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu teorii literatury*, Tartu; trad. it., 1975, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano.

Truffaut, Francois

janvier 1954 "Une certaine tendance du cinéma franc_is", in *Cahiers du Cinéma* 31.