

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 5 / Issue no. 5

Giugno 2012 / June 2012

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 5) / External referees (issue no. 5)***

Roberto Campari (Università di Parma)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Luciano De Giusti (Università di Trieste)

Paolo Desogus (Università di Siena)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2012 – ISSN: 2039-0114

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione* è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

*Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies* is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.



## INDEX / CONTENTS

### Speciale Cinema

IL TESSUTO SEGRETO DELLE IMMAGINI. CITAZIONI NEL CINEMA EUROPEO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Empire de la nuit, amour maudit. De la peinture de l'Ottocento à "L'Inferno" (1911)</i> CÉLINE GAILLEURD (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	7-22
<i>Un pionnier de l'écriture postmoderne. L'usage des références et des citations chez René Clément</i> DENITZA BANTCHEVA (Agence pour le Développement Régional du Cinéma – Paris)	23-39
<i>"Teorema" e San Paolo. Citazioni pasoliniane fra cinema e letteratura</i> ALESSANDRA GRANDELIS (Università di Padova)	41-59
<i>Il sipario strappato. Scene di teatro nel cinema</i> STEFANIA RIMINI (Università di Catania)	61-85
<i>De la voluntad de pronunciar una nube. "Fortini / Cani" como paradigma de la cita</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Universidade de Vigo)	87-108
<i>Frontières reculées de la citation: sur trois films de Hans-Jürgen Syberberg</i> NICOLAS GENEIX (Université de la Sorbonne – Paris IV)	109-132
<i>Questioni di stile. La citazione in "Ladri di saponette"</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	133-140
<i>Nella filigrana di "Nouvelle Vague"</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	141-159
<i>Come guardare ai classici e vivere felici: "The Artist", "Hugo", "War Horse"</i> MICHELE GUERRA (Università di Parma)	161-180





ROBERTO CHIESI

## NELLA FILIGRANA DI “NOUVELLE VAGUE”

Nel cinema di Jean-Luc Godard la citazione non è mai un corpo estraneo che, celato o esplicito, rimandi ad un altrove letterario, musicale o cinematografico. È come il segno lasciato da una matrice, uno dei lineamenti profondi e segreti dell'identità di immagini e suoni al tempo stesso occulti e trasparenti. In quanto tale, la citazione è stata assimilata all'interno del tessuto visivo e sonoro del film, spesso modificata e riplasmata, al punto che proprio in quanto elemento seminale di quell'immagine può anche avere smarrito la sua riconoscibilità, come se fosse stata assorbita da un processo che comprende anche l'oblio. Nel film *Nouvelle Vague* (1990) udiamo questa frase pronunciata da una voce *off*:

“Il ne suffit pas même d'avoir des souvenirs, il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux et il faut avoir la patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs ne sont pas encore cela. Ce n'est que lorsqu'ils deviennent, en nous, sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom, et ne se distinguent plus de nous...”.

La citazione di una frase, derivata letteralmente o rielaborata da un libro di narrativa, poesia o saggistica, il dettaglio di un quadro o di un

disegno, i fotogrammi sovrappresi o enucleati da un film, costituiscono il passato delle immagini che stiamo vedendo. Immagini che spesso nascono proprio dall'accostamento alchemico tra frammenti che apparentemente non hanno nulla in comune:

“Au cinéma, il y a deux bobines parce qu’il en a une qui devient l’autre. C’est une image en elle-même de notre vie, de notre passé, de notre mémoire. Entre le deux, il y a la mémoire secrète”.<sup>1</sup>

La citazione è quindi una delle dimensioni dove agisce la creatività di Godard, una creatività che affonda nelle reminiscenze, negli echi, nei segreti della genesi di un’immagine. Come scrive Philippe Roger, “la citation, chez Godard, est créatrice. Loin d’être un aveu d’impuissance, elle est la matière même de ses expériences”.<sup>2</sup> Questo discorso ci sembra particolarmente vero nel caso di *Nouvelle Vague*, una delle opere più belle della maturità di Godard, un film polisemico e fantasmatico la cui filigrana è intrisa di altri nomi, altri personaggi, altre storie.

L’autore inizia a preparare *Nouvelle Vague* mentre sta ancora lavorando a *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), opera quasi interamente basata su spezzoni di film e filmati d’archivio, per lo più manipolati nella grana, nei cromatismi, nella velocità e spesso sovrappresi ad altre immagini pittoriche e fotografiche o ad altre sequenze. Nel maggio del 1988 Godard presenta al Festival di Cannes le prime due parti di questo film-poema sulla storia e il cinema del Novecento, *Toutes les histoires* e *Une Histoire seule*, che vengono trasmessi da Canal Plus pochi mesi prima dell’inizio delle riprese di *Nouvelle Vague*.

---

<sup>1</sup> *Le bon plaisir de Jean-Luc Godard*, entretien réalisé par J. Daive, producteur à France Culture, le 20 mai 1995, in J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, édition établie par A. Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, t. 2, p. 310.

<sup>2</sup> Cfr. Ph. Roger, *Nouvelle vague entre Tati et Bresson: musique, littérature, peinture*, in “CinémAction”, 109, 2003, p. 25.

Se *Histoire(s) du cinéma* è intessuto di lacerti di altri film, *Nouvelle Vague* (girato nel 1989 e uscito nel 1990, nel trentesimo anniversario di *À bout de souffle*) non presenta invece al suo interno delle immagini che provengono letteralmente dal corpo di altri film. Nel film è riconoscibile la traccia di un racconto scandito in due tempi, con una temporalità inusuale nel cinema godardiano:

“Dans un premier temps – l’ancien testament – un être humain (un homme) est sauvé de la chute par un autre être humain (une femme).

Dans un deuxième temps – le nouveau testament – un être humain (une femme) est sauvé de la chute par un être humain (un homme) (un autre).

Mais la femme découvre que l’autre homme est le même homme que le premier, que le deuxième est (encore et toujours) le même que le premier.

C’est donc une révélation, l’homme a dit le mystère, la femme a révélé le secret”.<sup>3</sup>

Questa sintesi, che riecheggia il testo biblico, condensa due azioni e due tempi. In un primo tempo, sul finire dell’estate in Svizzera, una giovane e ricca aristocratica italiana, Elena Torlato-Favrini (Domiziana Giordano), investe con la sua automobile un uomo di mezz’età che vagabondava lungo la strada, Roger Lennox (Alain Delon), uomo disilluso, privo di ambizioni, apatico e depresso. Elena lo ospita e lo mantiene come suo amante, ma non esita a trattarlo come uno dei suoi dipendenti. E un giorno, durante una gita in barca sul lago, lo fa cadere in acqua lasciandolo annegare.

Nel secondo tempo, in autunno, si presenta alla villa Torlato-Favrini un uomo dall’aspetto assolutamente identico, Richard Lennox (ancora Delon), che però ha un’indole opposta di dominatore ed è anche esperto uomo d’affari. Richard acquista rapidamente un ruolo di primo piano nella gestione delle proprietà della donna, esautorando e sottomettendo tutti gli

---

<sup>3</sup> J.-L. Godard, *Nouvelle Vague. Genèse*, in J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, cit., t. 2, p. 189.

altri. Progressivamente Elena, sedotta dall'intraprendenza e dal magnetismo dell'uomo, sembra sempre più indifferente agli affari diventando sottomessa e passiva. Durante una gita in barca Lennox la spinge in acqua, ma nel momento in cui la donna sta per annegare all'improvviso le tende mano salvandola. I due tornano alla villa e congedano la servitù, mentre Elena riconosce nel secondo uomo il primo ("Alors, c'était toi?"). Ma le ultime parole del film appartengono all'autista, che conclude: "Ce n'est pas le même, c'est un autre".

Questa vicenda si riflette nel tessuto formale del film, costruito come un rebus e dominato da apparenti digressioni (che in realtà riconducono alle dinamiche principali), con lunghe inquadrature sulla natura lussureggiante intorno alla villa e in contrappunto la voce dei protagonisti, talvolta mescolata alla voce di altri personaggi e spesso con funzione non meramente dialogica o enunciativa ma lirica ed evocativa. Come sempre accade nel cinema di Godard, le azioni non hanno un carattere meramente diegetico ma decantano l'energia dei personaggi, principali e secondari, che occupano il centro o i margini delle inquadrature.

Nella prima parte i rapporti di sottomissione di Roger a Elena sono evocati da gesti rapidi e fuggevoli, come quando l'uomo è pronto a ubbidire agli ordini della donna o quando, in un breve inquadratura fissa, viene mostrato con la schiena piegata sotto la gamba di lei. La sua apatia è evocata da primi piani che lo mostrano assorto davanti ad una vetrata, o mentre percorre a testa bassa, con la barba di qualche giorno, i locali di una fabbrica. Godard contrappone l'aria dimessa di Roger alla sicurezza padronale di Elena, in particolare nello spazio della sala da pranzo della villa, popolata dagli amministratori dell'azienda e traversata dai continui movimenti dei camerieri. Nella seconda parte il vitalismo vorace di Richard prende possesso anche fisicamente dello spazio dei Torlato-Favrini, come

del corpo di Elena, fino alle scena speculare ma invertita della gita in motoscafo.

*Nouvelle Vague*, terminato nel maggio del 1990 e presentato in concorso a Cannes, entra in sottile dialettica con *Histoire(s) du cinéma*. È abitato infatti dalle reminiscenze di un ampio ventaglio di opere, che ora assumono la forma di citazioni anche esplicite (in cartelli neri dove si stagliano scritte bianche), ora sono abilmente dissimulate. Presentando il suo film l'autore assume un atteggiamento ironicamente riduttivo (come fa spesso), suggerendo che le citazioni sono state inserite a caso:

“Avec mon assistant [Hervé Duhamel] on s'est dit: on ne sait pas quoi faire, on a signé le contrat, on a un titre, un scénario et une histoire qui pour une fois avait emballé un acteur et un producteur. Mais simplement l'histoire durait deux minutes, et un long métrage doit faire une heure trente. Donc, avec mon assistant, on s'est dit: prends tous les romans que tu aimes, je te donne les miens; il m'en reste une vingtaine, va chez Hemingway, Faulkner, Gide et prend des phrases. Et aujourd'hui, pour les trois-quarts, on ne sait absolument plus de qui elles sont. Surtout qu'à certains moments, on les a un peu modifiées”.<sup>4</sup>

### 1. *I fantasmi della memoria*

*Nouvelle Vague* è dunque un film abitato dal passato e dalla memoria, dove numerose sequenze nascondono una stratificazione di reminiscenze che appartiene contemporaneamente a più dimensioni, cominciando dalla biografia dell'autore. La villa dei Torlato-Favrini è infatti una sontuosa dimora sulle rive del Lago Lemano che corrisponde alla casa della famiglia Godard,<sup>5</sup> e non a caso ricorda spazi analoghi evocati in altri film dell'ultimo periodo (il cortometraggio *Le Dernier mot* del 1988, *For Ever Mozart* del 1996).

---

<sup>4</sup> *Conférence de presse de Jean-Luc Godard (extraits)*, in “Cahiers du cinéma”, 433, 1990, p. 11.

<sup>5</sup> Si veda A. de Baecque, *Godard: Biographie*, Paris, Grasset, 2010, p. 26.

In questo quadro il regista inserisce una serie di citazioni immediatamente riconoscibili: versi danteschi dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, il celebre “Je est un autre” di Arthur Rimbaud, il titolo lucreziano *De rerum natura* campeggiano su cartelli con caratteri bianchi e sfondo nero. In alcune inquadrature spiccano poi le copertine dei libri: *Les Évadés des ténèbres* (una raccolta Laffont di romanzi e racconti gotici inglesi), *Sur un air de Navaja* di Raymond Chandler (edizione francese di *The Long Goodbye*). Una giovane cameriera infine, ripetutamente umiliata e strattonata dal *maître*, cita gli ultimi due epigrammi degli *Xenien* scritti in collaborazione da Goethe e Schiller (*Gewissensskrupel* e *Decisum*):

“Amis, quel plaisir de vous servir. Mais ce que je fais est par inclination sincère, je n'en ai donc aucun mérite, et suis profondément affligée. Que puis-je faire à cela? Il me faut apprendre à vous détester, et, le dégoût au cœur, vous servir, puisque tel est mon devoir”.

Anche il giardiniere, che condivide con Roger e la cameriera una rassegnata passività, si esprime con citazioni colte e utilizza una frase di Jacques Chardonne: “Tais-toi. Laisse un moment les choses sans nom”.<sup>6</sup> Godard allude così con mesta ironia alla cultura diventata appannaggio delle classi sfruttate, mentre è scomparso ogni sussulto rivoluzionario contro l'ordine costituito: i tempi della *Chinoise* (1967) sono ormai remoti. Il tono malinconico pervade l'intero film, e la sopravvivenza unicamente nel ricordo di utopie ormai sconfitte è suggerita con una citazione tratta dal romanzo di Jean Paul *Die unsichtbare Loge*, pronunciata amaramente da Roger e ripetuta da Elena:

---

<sup>6</sup> L'identificazione della frase è in *Conférence de presse de Jean-Luc Godard (extraits)*, cit., p. 10.

“Le souvenir est le seul paradis dont nous ne pouvons être chassés [...] plus généralement, le souvenir est le seul enfer auquel nous sommes condamnés en toute innocence”.

Altre citazioni evidenti o dissimulate hanno la medesima funzione di evocare gli echi di un sapere dimenticato e sconfitto, in nome dei nuovi trionfali valori tecnocratici e neocapitalistici. Pensiamo per esempio al *Journal d'un curé de campagne* di Georges Bernanos (“Ô miracle de nos mains vides!”), o alla novella *Sepulture South: Gaslight* di William Faulkner compresa nella raccolta *Idyll in the Desert* (“Eux tous profilés sur le fond du vert luxuriant de l'été et l'embrassement royal de l'automne et la ruine de l'hiver avant que ne fleurisse à nouveau le printemps”).<sup>7</sup> Queste frasi, come altre di Antoine de Rivarol, Alphonse de Lamartine o Denis de Rougemont, sono pronunciate da voci fuori campo e richiamano all'interno di *Nouvelle Vague* un clima romanzesco che il *décalage* delle inquadrature (un presente successivo al tempo evocato dalle voci *off*) mette a distanza, instaurando due dimensioni temporali.

Nella colonna musicale troviamo poi numerose altre citazioni, di *Mathis der Malher. Versuchung des heiligen Antonius* di Paul Hindemith, *Andina* di Dino Saluzzi, *Journal October / Far Away Lights* di David Darling, *Distant Fingers* di Patti Smith, *Introductions. Dialogue*, di Jean Schwartz, *Verklärte Nacht* di Arnold Schoenberg, oltre a brani di Werner Pirchner, Meredith Monk, Hans Holliger.

Perfino i nomi dei personaggi nascondono gli echi più diversi, a cominciare dalle figure secondarie. Pensiamo a Dorothy Parker, moglie del dottore e amica di Elena, che evoca la famosa scrittrice americana e le sue pagine graffianti dedicate agli splendori e alle miserie di New York nella prima metà del Novecento. Pensiamo alla segretaria dell'amministratore che si chiama

---

<sup>7</sup> Il testo era già stato impiegato nel film *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, realizzato per la televisione nel 1986.

Della Street, come la segretaria di Perry Mason nei romanzi di Erle Stanley Gardner. Pensiamo a Schpountz, il grottesco e quasi grosziano direttore dell'azienda che richiama il film *Le Schpountz* (1938) di Marcel Pagnol, dove l'ingenuo Fernandel è un appassionato di cinema che perde ogni buon senso e a cui viene fatto credere di esser destinato a una grande carriera artistica.

Nel film godardiano, infine, spiccano dei veri e propri *tableaux vivants* che si qualificano come citazioni: Elena che si china ai piedi di Roger, come Maria Maddalena nel *Vangelo* di Giovanni; o la governante che spegne una dopo l'altra le lampade al primo piano, con un tessuto luministico memore del famoso *Souffleur à la lampe* di Georges de La Tour (mentre echeggiano le note di *Verklärte Nacht*); o ancora Elena che avvolge le labbra di Lennox con una sciarpa baciandolo attraverso il tessuto, come nel dipinto *Les Amants* di René Magritte o in un'inquadratura dell'*Eclisse* (1962) di Michelangelo Antonioni.



1. J.-L. Godard, *Nouvelle Vague* (1990).



2. R. Magritte, *Les Amants* (1928).



3. M. Antonioni, *L'Eclisse* (1962).

## 2. *I nomi del doppio*

Anche il titolo del film è sovradeterminato, poiché la nuova 'onda' ha certo il senso letterale e insieme metaforicamente religioso di una rinascita dopo la morte: l'annegamento di Roger e quello successivo (e mancato) di Elena rappresentano infatti dei rituali mortuari e battesimali insieme, come viatico di resurrezione. Ma *Nouvelle Vague* richiama anche, ovviamente, il rivoluzionario movimento cinematografico di cui lo stesso Godard fu protagonista, sia pure con un'amara ironia che suggerisce la sconfitta di un'utopia che avrebbe voluto trasformare cinema e società (come la militanza maoista del regista negli anni Sessanta e Settanta). Come *Histoire(s) du cinéma* e altri titoli godardiani, infatti, *Nouvelle Vague* riflette il riflusso ideologico e politico degli anni Ottanta: basta pensare alle parole degli amministratori e al clima del palazzo Torlato-Favrini, dominato dalle strategie finanziarie, dalle percentuali azionistiche, dal traffico di opere d'arte, secondo la prassi ordinaria di un mercato che calcola, acquista e vende.

Su questo sfondo Godard mette in scena un'intricata dialettica di sopraffazione, in nome dell'energia e del potere, che scatta fra l'uomo e la donna, fra una donna ricca e un uomo povero, poi fra la stessa donna e un

uomo identico ma opposto. Questa dinamica investe la loro identità (l'uomo è doppio e la donna si trasforma diventando altra da se stessa, per effetto della seduzione), mentre il film accumula un ricchissimo repertorio di allusioni culturali. Tutto si ripete, la storia, le passioni, la logica reciproca del dominio:

“Tout cela, ils avaient l'impression de l'avoir déjà vécu. Et leurs paroles semblaient s'immobiliser dans les traces d'autres paroles d'autrefois. Ils ne faisaient pas attention à ce qu'ils faisaient, mais bien à la différence qui voulait que leurs actes de maintenant fussent du présent, et que leurs actes analogues eussent été du passé... Ils se sentaient grands, immobiles, avec au-dessus d'eux le passé et le présent comme les vagues identiques d'un même océan”.

Come sempre nel cinema di Godard, le figure di Elena e del 'doppio' Lennox non sono personaggi nel senso tradizionale ma, qui più che altrove, sono abitate dal passato, quello della letteratura e quello del cinema, anche e soprattutto il cinema godardiano. La dinamica in due tempi della vicenda, con il suo scambio di ruoli fra l'uomo e la donna, riprende infatti alcuni temi importanti che già attraversavano *À bout de souffle* (1960), *Le Mépris* (1963) e *Pierrot le fou* (1965), fino a *Prénom Carmen* (1983).

Il tema del tradimento femminile, inaugurato da *À bout de souffle*, ritorna in *Nouvelle Vague* nella sequenza dell'annegamento di Roger, gettato nel lago da Elena. Ma è la dimensione insulare e sottilmente bergmaniana del film,<sup>8</sup> con questa coppia messa di fronte alla natura e alle dinamiche distruttive dell'individualità, che ci ricorda più da vicino l'atmosfera di *Pierrot le fou*, anche se in forma antifrastica. Nel film del 1965 Godard mostrava la fuga del ribelle Ferdinand (Jean-Paul Belmondo), che abbandona la ricchissima moglie italiana e i suoi riti borghesi per

---

<sup>8</sup> Bergman è stato uno degli autori più amati da Godard fin dagli anni Cinquanta. Si veda A. Bergala, *Nul mieux que Godard*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1999, pp. 183-210.

rifugiarsi con l'ambigua Marianne (Anna Karina) in un paesaggio edenico, riscoprendo come un novello Robinson la bellezza della natura e della contemplazione: trascinato poi dalla ragazza in un labirinto di menzogne e di pericolosi inganni, la ritrova infine su un'isola e la uccide, prima di concludere con un suicidio spettacolare. *Nouvelle Vague* ci ripresenta allora un Ferdinand non più giovane che si riunisce alla moglie perduta, l'italiana e ricchissima Elena Torlato-Favrini: l'antico ribelle torna sotto la protezione di quei privilegi che aveva abbandonato negli anni Sessanta, poiché non è più tempo di utopie rivoluzionarie e l'*enfant terrible*, invecchiato, accetta con stanchezza e rassegnazione la sconfitta (non senza rinfacciare alla padrona di casa il proprio benessere, forse per salvarsi la coscienza).



4. J.-L. Godard, *Pierrot le fou* (1965).



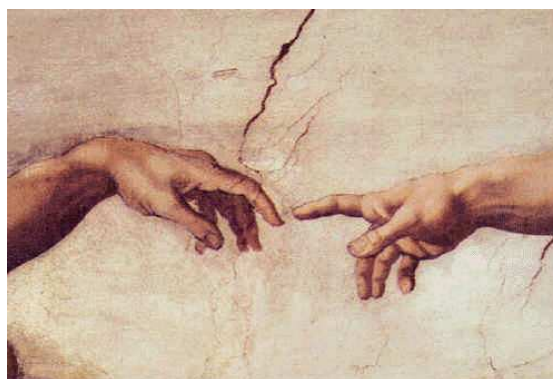
5. J.-L. Godard, *Nouvelle Vague* (1990).

Ed è significativo che anche in *Nouvelle Vague* il confronto fra i due personaggi si concluda con la morte dell'uomo, capovolgendosi però con echi quasi cristologici in una rinascita sotto altra identità: come se l'attimo di esitazione di Pierrot, che sembrava pentirsi del suicidio quando ormai era troppo tardi, si trasformi qui in una salvezza realizzata *in extremis*. Nella seconda scena sul lago di *Nouvelle Vague*, quando è scongiurata all'ultimo istante la morte della donna, il soccorso di Richard richiama il

gesto salvifico con cui Elena aveva aiutato Roger dopo averlo investito, durante il primo incontro: immagine di mani maschili e femminili che si stringono in un patto di unione e creazione (dagli echi michelangioteschi), mostrato da Godard con tempo volutamente rallentato la prima volta e in modo rapido e fuggevole la seconda.



6. J.-L. Godard, *Nouvelle Vague* (1990).



7. M. Buonarroti, *La Creazione di Adamo* (1510). Roma, Volta della Cappella Sistina (dettaglio).

Ma ci sono altri film in questo film, non solo quelli godardiani. Elena Torlato-Favrini è infatti l'identità nobile assunta dalla bellissima ballerina spagnola Maria Vargas (Ava Gardner) in *The Barefoot Contessa* (1954) di Joseph L. Mankiewicz: prima trasformata in *star* da un potente produttore hollywoodiano,<sup>9</sup> poi sposata a un aristocratico italiano (Rossano Brazzi) che cela dietro l'aria virile il segreto di un corpo mutilato e impotente. In questa tragica figura femminile dalla prorompente sensualità, che rinuncia al suo ambiente d'origine ma non trova pace nel nuovo mondo e finisce uccisa dal marito che ha tradito, Godard trova la perfetta incarnazione di quel fantasma dell'identità oscillante e contraddittoria che forma il tema principale di *Nouvelle Vague*. Non solo il personaggio di Elena ma anche l'attrice che lo interpreta, del resto, rinvia ad un altro film:

---

<sup>9</sup> Sul personaggio del produttore si veda J.-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1972, p. 86.

Domiziana Giordano, con la sua avvenenza statuaria di stampo botticelliano, è la giovane italiana che Andrej Tarkovskij aveva scelto per *Nostalghia* (1983) e in Godard ricompare evocando, ancora, una figura rinascimentale e insieme la malinconica nostalgia dell'opera tarkovskiana. Ed è proprio la cangiante fisicità dell'attrice, dura e aggressiva quando trascina l'uomo alla morte nella prima parte, dolce e arrendevole quando a sua volta si lascia attirare verso l'acqua nella seconda parte, a sottolineare l'ambiguità costitutiva del film.



8. J. L. Mankiewicz, *The Barefoot Contessa* (1954).



9. A. Tarkovskij, *Nostalghia* (1983).

Nella giostra di uomini d'affari, banchieri e amministratori delegati che circondano Elena durante il pranzo nella villa, non manca qualche eco della mondanità della *Règle du jeu* (1939) di Jean Renoir, mentre le inquadrature di natura e di cieli traversati dalle nubi (come l'isolamento di Elena e Lennox sulla barca) evocano il ricordo di *African Queen* (1951) di John Huston. Inoltre, come scrive Thierry Jousse:

“[...] l'idée de la deuxième chance, de la vague qui revient et qui sélectionne n'est pas sans rappeler le scénario de *Vertigo*. Un peu à la manière de Scottie / James

Stewart, Alain Delon / Lennox cherche à faire revivre une image en l'actualisant, en tentant d'en modifier le but et la destination. Mais chez Hitchcock, l'éternel retour conduisait à la mort, tandis que chez Godard, il atteint au contraire à la renaissance".<sup>10</sup>

È soprattutto la figura di Lennox a far scattare le reminiscenze più complesse del film. Il suo sdoppiamento recupera ovviamente un archetipo letterario, quello del gemello identico ma opposto, ben presente anche nel cinema fin dai tempi del muto. E anche in questo caso la scelta dell'attore è determinante, non solo perché Alain Delon è paradossalmente un divo francese che non ha mai girato un lungometraggio con registi della *nouvelle vague*, ma anche perché la sua presenza rinvia ad altri casi di duplice identità: Delon è stato infatti i due William Wilson di Edgar Allan Poe nel contributo omonimo di Louis Malle a *Tre passi nel delirio* (1968); è stato un 'doppio' in film di cappa e spada come *La Tulipe noire* (1964) di Christian-Jaque e *Zorro* (1975) di Duccio Tessari; soprattutto è stato protagonista di uno dei più grandi film dedicati a questo tema, *Mr. Klein* (1976) di Joseph Losey, dove interpretava la figura di un usuraio profittatore ai danni degli ebrei durante l'Occupazione nazista, trascinato in un vertiginoso e angoscioso labirinto da un misterioso omonimo semita. Godard utilizza insomma Delon come il fantasma vivente di un cinema del passato che si reincarna nel cinema presente, non a caso mostrando fin dalla prima sequenza (quella dell'incidente sulla strada) il simbolo egizio Ankh che l'attore porta realmente al collo come divino emblema di vita eterna: vero e proprio annuncio della sua futura resurrezione.

---

<sup>10</sup> Th. Jousse, *La splendeur dans l'herbe*, in "Cahiers du cinéma", 433, 1990, p. 9.

10. J. Losey, *Mr. Klein* (1976).11. J.-L. Godard, *Nouvelle Vague* (1990).12. J.-L. Godard, *Nouvelle Vague* (1990).

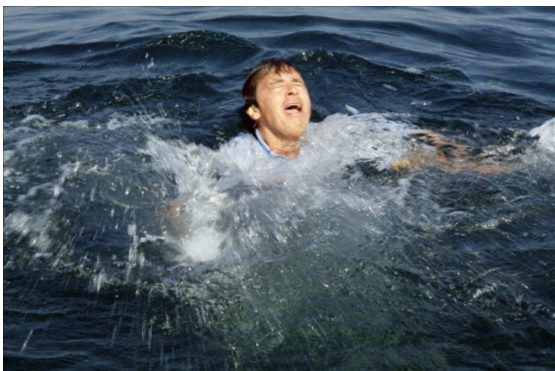
Ma i rinvii al cinema si possono moltiplicare. La fisionomia arrogante e sicura di Richard ricorda quella di Piero (ancora Delon) nell'*Eclisse* di Antonioni, e Richard che corre insieme a Elena nel parco della villa sembra evocare la corsa di Piero e Vittoria (Monica Vitti) nel parco dell'Eur nello stesso film. E persino *Blow-up* (1966) riemerge in *Nouvelle Vague*, quando nel finale Richard accenna a una battuta di tennis senza racchetta né palla, come i mimi nella famosa scena di Antonioni.

13. M. Antonioni, *L'Eclisse* (1962).14. M. Antonioni, *Blow-up* (1966).

La controfigura depressa di Roger cela invece un riferimento a Robert Avranche, il garagista ubriacone e deluso dall'amore che Delon interpretava nel film di Bertrand Blier *Notre histoire* (1984): una pellicola che aveva modificato radicalmente l'immagine divistica dell'attore e che lo stesso Godard aveva citato in *Histoire(s) du cinéma*.

15. B. Blier, *Notre histoire* (1984).16. J.-L. Godard, *Nouvelle vague* (1990).

Lo stretto rapporto fra la *screen persona* ufficiale di Delon e il genere poliziesco o *noir*, del resto, è ben presente in *Nouvelle Vague*, anche se Godard non ha mai mostrato molta simpatia per René Clément o Jacques Deray. Nella sequenza in cui Richard fa cadere Elena in acqua, per esempio, è difficile non avvertire qualche reminiscenza di *Plein soleil* (1960), il film di Clément tratto da un famoso romanzo di Patricia Highsmith: quando Tom Ripley (Alain Delon) accoltella il ricco Philippe Greenleaf (Maurice Ronet), gettandone il cadavere in mare per impadronirsi della sua identità. E nella stessa scena godardiana affiora ugualmente un preciso ricordo della *Piscine* (1968) di Deray, quando Jean-Paul (ancora Delon) provoca la caduta in acqua di Harry (ancora Ronet), cercando di farlo annegare.

17. J.-L. Godard, *Nouvelle Vague* (1990).18. R. Clément, *Plein soleil* (1960).19. J. Deray, *La piscine* (1968).

Ma il *noir* è un genere evocato a più riprese e con differenti accorgimenti in *Nouvelle Vague*: pensiamo alla musica di Hindemith sul primo piano di Elena durante l'annegamento di Roger, minacciosa come in un film classico americano; pensiamo soprattutto alla battuta che l'autista rivolge a Roger e poi a Richard sulla possibilità di essere punto da un'ape morta (con la risposta di Richard: "Si vous marchez pieds nus elle vous pique comme si elle était vivante mais à la condition qu'elle soit morte très en colère"). Questa citazione esplicita di *To Have and Have not* (1944) di Howard Hawks, dove è l'alcolizzato Eddie (Walter Brennan) a interrogare così l'amico Harry 'Steve' Morgan (Humphrey Bogart), permette di sovrapporre proprio a Delon la mitica icona del *noir* hollywoodiano.<sup>11</sup>

Mantenuto da una donna ricca e morto che ritorna, con un'altra identità e una diversa verità dietro all'apparenza, il Lennox di Godard rimanda non solo al cinema ma anche alla letteratura, poiché Terry Lennox è l'amico di Philip Marlowe al centro del complicato intrigo di *The Long Goodbye*, nel quale molte sono le tracce (l'omicidio della ricca moglie passata a seconde nozze, il finto suicidio, la plastica facciale per rifarsi una vita) che riconducono al labirinto di *Nouvelle Vague*. E il protagonista di Godard rinvia contemporaneamente a un racconto di Henry James, *The Story of a Masterpiece*, costruito ancora una volta intorno al fantasma del doppio: anche il jamesiano John Lennox, infatti, si confronta con la duplice immagine di un'affascinante fanciulla che ama e sta per sposare; e quando il magistrale ritratto dipinto da un pittore di talento gli rivela l'autentica natura di lei, indifferente e fredda, finisce per rinunciare al suo amore. L'illusione e la rivelazione corrispondono perfettamente, in opposta simmetria, alla doppia incarnazione di Elena in *Nouvelle Vague*, prima

---

<sup>11</sup> Analogamente, in *À bout de souffle* il gesto di Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) che si passa le dita sulle labbra rimanda irresistibilmente a Bogart.

gelida egoista e poi vulnerabile innamorata: non metamorfosi e non disvelamento, ma due universi possibili e alternativi, come due onde identiche e opposte di uno stesso oceano. Il godardiano Lennox, alla fine di *Nouvelle Vague*, dichiara: “l'échange est échangé”.

Copyright © 2012

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /  
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*