



L'ARTE A PARTIRE DALLA VITA INTERVISTA DI ALAIN BERGALA

Dove ha cominciato a scrivere?

Ci avevo provato alla *Revue du cinéma*, dove scrivevano Doniol-Valcroze, Lo Duca e André Bazin, ma i miei articoli furono rifiutati. A quell'epoca conoscevo Doniol-Valcroze perché era figlio di un'amica di mia madre. Poi ho provato con *Objectif 49* e con un giornale che si chiamava *Ciné-Club du Quartier Latin*, dove ha scritto Rivette, non io. Credo che il mio primo testo pubblicato sia apparso sulla *Gazette du cinéma*, un articolo sul cinema russo che si intitolava «Per un cinema politico». Andai a mostrarlo a Bazin, che in quel momento era malato. In seguito ci fu *Arts*, poi i *Cahiers* quando furono rifinanziati da Keigel. Il mio primo articolo sui *Cahiers* fu un pezzo su un film di Rudolph Maté con Margaret Sullavan.

Perché ha cominciato a scrivere sotto lo pseudonimo di Hans Lucas?

Non so, era per firmarmi Jean-Luc, perché Hans Lucas è Jean-Luc in tedesco. Certamente è segno che volevo nascondermi, o

essere prudente. Ma non aveva niente a che vedere con la mia famiglia, era più che altro un vezzo letterario, perché in quel periodo la mia ambizione era di pubblicare un romanzo con Gallimard. Ammiravo Astruc perché c'era riuscito.

Come è arrivato ai Cahiers?

Tramite Truffaut e il Cineclub del Quartiere Latino. Infatti il Cineclub del Quartiere Latino, il cui fondatore si chiamava F.-C. Fröeschel, era animato più che altro da Rohmer e in seguito anche da Rivette. Ricordo che, quando parlava di loro, Doniol li chiamava «la gang Scherer».¹ In quel periodo non conoscevo Rohmer, ma lui aveva scritto il primo articolo su quello che per noi era l'impegno del cinema moderno: «Il cinema come arte dello spazio», un articolo su Murnau apparso sulla *Revue du cinéma*. In Rohmer a quell'epoca c'era un aspetto destrorso che doveva dare un po' fastidio a Bazin, un ultralaico. Rivette, dal canto suo, rappresentava una sorta di terrorismo cinematografico. Io ho sempre scritto dopo gli altri, ho sempre lasciato fare prima agli altri. Anche i film, perché Rohmer e Rivette hanno cominciato a girare per primi. Soprattutto Rohmer ha fatto molti film in 16mm con Gégauff; ricordo *La Sonate à Kreutzer*, muto, perché allora non c'era il 16mm sonoro.

Rohmer era più anziano degli altri. Questo gli dava un'autorità su di voi?

Per me Rohmer e Rivette erano l'autorità. Rivette sapeva teorizzare meglio, Rohmer era più profondo.

1. Eric Rohmer per molto tempo ha firmato i suoi articoli con il nome di Maurice Scherer.

Rispetto all'ortodossia baziniana, leggendo i suoi testi sembra che lei fosse una specie di franco tiratore... Non aveva il culto del piano sequenza, faceva l'elogio del montaggio...

Ho sempre avuto un forte spirito di contraddizione, dipende dal modo in cui sono stato educato. Mi dicevo: loro dicono «verde», ma non si potrebbe dire il contrario? Bazin diceva «piano sequenza», io mi chiedevo se nel *découpage* classico in fondo non ci fosse qualcosa di valido. Ci mostravamo a vicenda i nostri articoli. L'opinione degli altri era molto importante, era una sorta di imprimatur, come i padri della chiesa che si mostravano reciprocamente i loro testi. Era questo ad avere valore di giudizio, più di quello che poteva dire Bazin. Ricordo di avere scritto un articolo sull'*Uomo che sapeva troppo*, la seconda versione, che aveva mandato su tutte le furie Scherer. Secondo lui era raffazzonato, fatto un po' come veniva. Anche il parere di Doniol contava, ma lui aveva un lato più gioviale, più umanista, più *viveur*. D'altronde è probabile che senza Doniol tutto questo non sarebbe esistito.

In quel momento, cosa rappresentava per voi Bazin?

Era un critico cinematografico. Prima di lui c'era stato Roger Leenhardt, o James Agee negli Stati Uniti. Era uno che vedeva il cinema in modo diverso da come lo vedeva la gente, e che parlava in modo diverso da Bardèche o Sadoul. Erano loro i nostri genitori, gli zii, i predecessori. Bazin era un cineasta che non girava film ma che faceva cinema parlandone, come un venditore ambulante. L'ho conosciuto molto poco, abbiamo avuto di rado occasione di parlare perché è morto molto presto. Ora, quando rileggo i suoi testi, mi rendo conto che con lui avrei potuto parlarci. Ma era di tutta un'altra generazione, veniva da un'altra epoca, che io ho conosciuto solo dopo.

Bazin, Kast, Doniol hanno fatto parte di quel movimento dopo la Liberazione... Doniol e Kast avevano fatto la Resistenza, credo. All'inizio ho avuto rapporti soprattutto con Rivette, poi con Rohmer, poi con entrambi e in alcuni momenti più con l'uno che con l'altro. Truffaut è venuto dopo, con un rapporto che era più che altro professionale e di amicizia. In alcuni momenti, per un anno o due, abbiamo avuto un rapporto da «bambini abbandonati», ma mai a lungo. Avevo un punto in comune con Truffaut, e cioè il gusto per i film francesi medi.

In quel periodo lei scriveva articoli su tutti i film di Carbonnaux.

Mi piaceva molto Carbonnaux, a Truffaut piaceva molto Joffé. C'era un mucchio di piccoli film francesi che andavamo a vedere per gli attori. Non c'era alcun legame con la *qualité française*, era la parte migliore del piccolo cinema francese, vicina a Renoir...

Quando era addetto stampa alla Fox, dove aveva preso il posto di Chabrol, lei scriveva dei dossier sui film. A chi erano destinati?

Erano destinati a fornire il maggior numero di informazioni alla stampa. La Fox lo faceva meglio di tutti perché noi, da cinefili, scrivevamo le schede più complete. Da questo punto di vista, oggi le cose non sono cambiate molto: i giornalisti parlano di ciò che gli si sussurra all'orecchio. Se un film ha una buona cartella stampa è certo che se ne parlerà ovunque.

Leggendo i suoi testi si ha l'impressione che ai Cahiers fosse abbastanza autonomo rispetto alle lotte per avere maggiore influenza...

Suppongo di sì. Ma allo stesso tempo è vero che io non osavo troppo, aspettavo sempre un po' prima di scrivere. Se mi

piaceva molto un film e Rivette diceva: «È una stupidaggine», anch'io finivo per pensarla come lui. C'era un lato staliniano in quei rapporti. Era come se Rivette detenesse la verità cinematografica, diversa da quella degli altri, e per un certo tempo questo l'ho accettato. Ma rispetto agli altri ero più indipendente, scrivevo anche delle recensioni più soggettive con le quali esordivo nella scrittura per il cinema. Scrivere era fare dei film. Un'originalità come quella che avevamo noi non si è più vista, in seguito.

Nei suoi giudizi critici lei sembra più libero degli altri, come Rohmer per esempio, che scrive su tale film pensando a tale articolo già apparso, tenendo un occhio su Bazin, e così via.

Rohmer viene dall'università francese, dove vige una tradizione che vuole che Bergson risponda a qualcuno, il quale a sua volta... e via dicendo. Per Rohmer tutti avevano detto: «Il cinema è l'arte del tempo», e lui allora rispondeva: «No, è l'arte dello spazio». Mentre per me scrivere era solo un pretesto per chiedermi che cosa ne pensavo personalmente del controcampo e cosa avevo voglia di dire in proposito.

Non scriveva per inserirsi in qualche rete di potere?

No, anche se, per forza di cose, a volte succedeva. Quando tutti parlavano male di un film o di un regista, dicevo tra me e me: io ne parlerò bene nella misura in cui ne penso bene. Credo che la stessa cosa possa succedere nel caso di *Stranger Than Paradise*: è un film di cui la gente parlerà bene per affermare la propria esistenza, e l'esistenza di tutti gli *stranger-than-paradise* che siamo noi. C'era questo aspetto nei miei articoli.

Nei suoi articoli, a differenza di altri, lei valutava spesso il soggetto dicendo: il soggetto è o non è moderno, è o non è buono...

Ricordo di avere scritto una lettera ai *Cahiers*, che è stata rifiutata e che non è mai stata pubblicata, a proposito di *Les Mauvaises rencontres*. Era il periodo in cui avevo lasciato Parigi. Avevo preso dei soldi dai *Cahiers*, me n'ero tornato in Svizzera per due o tre anni per girare il mio cortometraggio. Il film di Astruc piaceva a tutti, e soprattutto a Rivette. Ecco una cosa che riesco a capire oggi: quel film possedeva la dimensione astratta che piaceva a Rivette e che una volta avevo difeso in *Une Vie* di Astruc; è uno dei miei articoli migliori, uno di quelli che si ha veramente voglia di scrivere... Ma per tornare a *Les Mauvaises rencontres*, per una volta non ero della loro opinione e avevo osato dirlo. La mia tesi era che non era un soggetto, che la provincia non era così e nemmeno Parigi, che la sceneggiatura era brutta e la storia non avrebbe dovuto essere girata.

Nelle recensioni era molto sensibile ai soggetti dei film. E curiosamente, quando girava Fino all'ultimo respiro, dichiarava di avere l'impressione che il film non avesse un soggetto. Cosa ne pensa oggi?

Effettivamente credo che quasi nessuno dei miei primi film abbia un soggetto. Poi vi sono tornato nel periodo di *France/tour/détour/deux/enfants* e di *Si salvi chi può... la vita*. Prima il soggetto era il cinema, con l'eccezione forse di *Due o tre cose che so di lei*, dove il soggetto per me era la regione parigina, anche se non sapevo bene cosa potesse offrire come soggetto di un film. Mentre, sempre in quel periodo, *Una storia americana* o *Il bandito delle undici* non hanno altro soggetto che il cinema stesso e il suo modo di trattare le cose. Il bello del cinema rispetto alle altre arti – ed è un aspetto che mi ha sempre meravigliato –

è che ci si può lanciare con niente. Non capisco perché la gente scriva delle sceneggiature che poi nessuno legge, tranne gli attori, un poco, per sapere quante righe devono dire e quello che devono fare. Ciò che è piacevole nel cinema è che si può iniziare con quello che si ha a disposizione.

Era questo che le piaceva di certi film americani di serie B, il fatto che cominciassero senza sapere dove andare e che trovassero il proprio soggetto cammin facendo.

È una cosa che troviamo fin dall'inizio del cinema. *Giglio infranto* non ha un soggetto. *Intolerance* o *Nascita di una nazione* sì, quello fornito dal titolo. Invece lo stesso titolo *Giglio infranto* dice chiaramente che non si tratta di un soggetto ma di un quadro.

Nei suoi articoli dei Cahiers lei utilizza due generi di scrittura. A volte vi si ritrova la retorica un po' letteraria dei Cahiers dell'epoca, la scrittura critica come scrittura nobile.

Allora viveva nei *Cahiers* l'idea del «bel linguaggio» che veniva dal Settecento, benché io abbia iniziato curiosamente con i moderni, leggendo Céline prima dei classici. Ma per noi scrivere sui *Cahiers* era una vera e propria attività letteraria.

Ma in altri articoli non si lascia impressionare da questo tono letterario e trova un suo stile personale, fatto di cortocircuiti, di collisioni...

Sì, cercavo di trovare la mia strada. Era il mio piacere creativo, scrivere più come un romanziere...

Scriveva velocemente o era faticoso?

È stato sempre faticoso e all'ultimo minuto. Ma con un godimento in quell'ultimo minuto, come nel piacere sessuale.

Prova la stessa cosa quando fa un film?

Non sono cambiato, aspetto sempre l'ultimo momento, anche quando cerco di scrivere delle battute per le sceneggiature. È il piacere della creazione o del parto. C'è un certo dolore che tuttavia può essere superato dal piacere che si prova in ogni atto creativo: prima non c'è nulla e poi all'improvviso arriva qualcosa. Ma lo stesso piacere è senz'altro presente anche quando si cucina o si fa un gol a calcio. Per me questo accade all'ultimo minuto, lascio passare il tempo, inconsapevolmente, affinché ci siano degli elementi quando bisogna iniziare. Abbiamo almeno la vita vissuta prima, e non c'è motivo di avere paura...

E durante le riprese succede lo stesso?

Magari fosse così! Ma in quel caso l'esperienza va condivisa un po' con gli altri. A volte parto per un film come per una passeggiata, con un certo numero di elementi; ho fiducia nella foresta, nel tempo, nella mia capacità di camminare, nel fatto di essere con due o tre compagni. Ed è per questo che faccio poche passeggiate, perché le faccio nei film.

Quando scriveva così, all'ultimo minuto, non era anche per non avere il tempo di correggere o di riscrivere?

Certamente. E poi c'è anche la convinzione che, qualunque disastro uno abbia combinato prima, una parte delle forze migliori arriva sempre in quel momento. Quanto ai film ho anche fiducia nel fatto che, se ci sono abbastanza elementi, al montaggio sarà un vero spasso. D'altra parte è proprio al montaggio che ci si accorge se le riprese sono un po' raffazzonate, se non è stato centrato il soggetto, se il film non tiene e bisogna «farlo» tenere.

Che fa in tal caso?

Spesso elimino molte inquadrature, a costo di distruggere la credibilità del film. Ma quando c'è il soggetto, appunto, si corre meno il rischio di distruggerla. O quando c'è questa componente di «documentario» che ho sempre molto rispettato nei film: nei western di Anthony Mann, per esempio. Dopo il film sulla diga, ho desiderato a lungo fare un film su un ragazzino, come *Louisiana Story* di Robert J. Flaherty. Nei documentari c'è spesso un lato volontaristico che in Flaherty non si ritrova, e fu per questo che riuscì a intendersi con Murnau. In *Tabù* c'è tanto Flaherty quanto Murnau, solo che il film Flaherty non l'avrebbe fatto così.

È questo che l'ha trascinata nell'avventura di One American Movie con Leacock e Pennebaker?

Sì, c'era questa idea, ma all'epoca, subito dopo il '68, era molto teorica, ed era troppo tardi. Ho cominciato molti progetti del genere, a Cuba, in Canada... che non ho mai finito.

Nelle scelte critiche c'è qualcuno che per lei ha contato molto, ed è Nicholas Ray.

Ci sono molti registi che ho amato a causa di ciò che ne dicevano gli altri nei *Cahiers*, ma senza capirli bene... Ora capisco meglio, ma mi ci è voluto molto tempo, ad esempio, per comprendere e apprezzare Hitchcock. Mi ha aiutato uno dei suoi film meno commerciali, *Il ladro*. A toccarmi è stato l'aspetto religioso-documentario, e l'idea che il cinema potesse fare anche questo. In Nicholas Ray sentivo forse di più l'impronta della sua personalità in ogni film, era come un James Dean della regia. La gente amava di più James Dean, io preferivo Nicholas Ray.

Cosa non la convinceva in Hitchcock?

Credo fosse quello che ne dicevano gli altri, anzitutto Chabrol e Rohmer. Mi sembrava letterario, e loro non mi sembravano a proprio agio. Anche Truffaut parla con lui soprattutto di temi, di sceneggiature. Mentre dopo ho scoperto che era un creatore di forme, un pittore, e che bisognava parlarne come del Tintoretto, discutere con lui non solo di sceneggiatura, di suspense o di religione. L'ho capito quando ha realizzato, uno dietro l'altro, sette, otto grandi film: allora è diventato un vero creatore, ha trovato se stesso. Spesso mi chiedo quali siano le inquadrature che si ricordano dei vari film. Di lui si ricordano le inquadrature di oggetti o di paesaggi, il mulino, la chiave, il bicchiere di latte.

Bazin all'epoca diffidava di Hitchcock perché pensava che nei suoi film non ci fosse «soggetto».

All'epoca si parlava di soggetto del film quando il film «trattava» un argomento. Noi ci siamo presentati con l'idea di *mise en scène*, teorizzata da Rivette, un termine proveniente dal teatro e che lui ha imposto al cinema. Bazin aveva l'idea classica che deve esserci un soggetto e che deve essere valorizzato. Ma con Bazin capitava di rado che discutessimo in maniera profonda.

Non è che lei provava una maggiore affinità con i soggetti dei film di Nicholas Ray che con quelli di Hitchcock?

Infatti Nicholas Ray è uno che lavora sul soggetto in maniera così personale da interiorizzarlo totalmente, ed è per questo che a volte si confonde col soggetto, ne soffre e tutti i suoi film sono malriusciti. E spesso ho preferito difendere i film malriusciti. Mi ricordo di un film di Becker, *Montparnasse*, che mi era piaciuto molto perché era malriuscito e perché in quel riuscire

male c'era molto più di quello che era Becker e il suo cinema. Era di questo che bisognava cercare di parlare: *Il paradiso dei barbari*, *Il dominatore di Chicago* sono dei film malriusciti, degenerescenti: ci si serve ancora di vecchi modelli, di una vecchia amante o di una vecchia passione, è una cosa passata ma vi si ritorna sempre, come un ubriacone che fa una bella arringa.

Pensavo che la predilezione per i film di Nicholas Ray derivasse da quello che accade tra uomini e donne.

Anche da questo, ma è inconscio. L'aspetto «albatros», per dirla con Baudelaire. Ray era uno che adesso potrei paragonare a Nicolas de Staël. Erano dei giganti, fisicamente. Una volta avevamo scritto un articolo favorevole su uno dei suoi film e vediamo una specie di gigante entrare nella redazione dei *Cahiers* e chiedere se poteva fare una telefonata. Telefona e se ne va. Dopo abbiamo capito che era Nicholas Ray. Credo che volesse vedere il posto in cui si parlava bene di lui.

Lei era molto presente negli uffici dei Cahiers di allora?

Era il nostro unico focolare, e io ci stavo quasi più degli altri. A partire dalle due andavamo ai *Cahiers*, poi al cinema, e vi tornavamo la sera. Per molto tempo ho impacchettato le riviste da spedire agli abbonati insieme a Lydie Mahias e Doniol-Valcroze, a cui piaceva ancora sbrigare queste incombenze. Gli altri pensavano che si trattasse di compiti da subalterni. Rohmer a volte dava una mano quando c'era una grossa spedizione, ma io lo facevo ogni mese.

C'è un articolo in cui contrappone Bergman a Visconti.

Ho mantenuto questa preferenza, sebbene adesso forse capisca meglio Visconti, soprattutto l'ultimo, al contrario dell'ulti-

mo Bergman. Ma preferisco il senso del cinema che mi ha dato Bergman rispetto a quello che mi ha dato Visconti.

All'epoca metteva sempre i film di John Ford in buona posizione, nelle classifiche di fine anno. Però non si capisce molto bene che legame possa avere lei con il cinema di Ford.

In Ford c'è l'idea che il cinema non è altro che cinema, che è semplice. Ed è uno che ha sempre trattato gli stessi soggetti, cosa che lo rendeva più scrittore o più europeo. È anche per il suo lato documentario: un cavallo, un tizio che beve, una ragazza, un paesaggio... ed è tutto. Ha fatto questo per tutta la vita. Per certi versi è un regionalista.

In quali circostanze ha scritto quelle false interviste con cineasti tanto famosi come Renoir e Rossellini?

Fu per Arts. Bisognava fare delle interviste e le persone rifiutavano o era difficile ottenerle. Siccome l'idea era stata bene accolta al giornale, le inventavo dicendomi: le idee non saranno false...

Per tre anni scomparve da Parigi, non scrisse più...

In realtà sono sempre stato tra la Svizzera e la Francia. Ho sempre avuto due paesi, fin da quando ero piccolissimo. Sono nato a Parigi, sono venuto ad abitare qui in Svizzera all'età di un anno. A tre anni sono tornato a Parigi. Poi sono tornato qui, dove sono andato a scuola fino a tredici anni. In seguito sono andato al liceo Buffon fino a vent'anni. Sono sempre stato un po' qui e un po' là... In quel periodo, dunque, avevo bisogno di diventare autonomo perché vivevo ancora a spese dei miei genitori che non volevano più... Forse ho sempre avuto questi mo-

menti di sosta, di spaesamento e di riambientamento, di rimbo-schimento... come quando ho lasciato Parigi per andare a Grenoble. Mi accade pressappoco ogni quindici anni, perciò starà per accadere anche ora.

È andato su quella diga per fare un film o per lavorare?

Ci sono andato per viverci, avendo allo stesso tempo la possibilità di mettere dei soldi da parte. Poi mi è venuta l'idea di fare quel film, visto che mi trovavo lì. Di non andare a girare film a Parigi, ma lì dov'ero.

L'ha prodotto lei quel film?

Sì, avevo assunto un operatore indipendente, ed è tutto. In seguito l'ho venduto alla società della diga e questo mi ha permesso di avere dei soldi per uno o due anni, spendendo un tanto al mese. Mi dicevo che durante quei due anni sarei riuscito a combinare qualcosa. Allora pensavo di girare il mio primo lungometraggio a venticinque anni, l'età in cui Orson Welles aveva realizzato *Quarto potere*. Le cose richiedono sempre il doppio del tempo che pensiamo noi. Quando il dottore dice: «Tra due settimane sarà tutto a posto», se ne possono tranquillamente calcolare quattro.

Durante questo periodo si è occupato anche di montaggio.

Sì, ho fatto un po' di montaggio per Braunberger, dei documentari. Credo che sia stato il mio vero esordio nel cinema professionale. Montavo anche, per l'editore Arthaud, alcuni film che venivano proiettati al Pleyel, dei film di viaggio. Tutta la mia astuzia consisteva nel cercare in quei documentari del materiale che permettesse di organizzarli come nella regia classi-

ca. Quando era possibile facevo un *découpage* classico. Se c'era qualcuno che guardava a destra, cercavo l'immagine di un altro che potesse incrociare questo sguardo. Realizzavo un montaggio parallelo. Ai miei committenti piaceva molto. L'ho fatto per un anno. Lavoravo su immagini imposte e i film erano muti perché il commentatore, in sala, parlava in diretta sulle immagini. Ma prima faceva le prove su quello che doveva dire, e questa era un'ottima cosa.

Ha scritto anche dialoghi per altri registi.

Mi piaceva molto scrivere dialoghi, partire dai dialoghi per scrivere la sceneggiatura. L'ho fatto per uno o due film di Molinaro, ma poi sono stati rifiutati. L'ho fatto per un film di Mocky che non è mai stato girato, *Mourir à Berlin*, prima della *Fossa dei disperati*. All'epoca eravamo un po' amici.

Stranamente questo lavoro di scrivere dialoghi preliminarmente poi non l'ha fatto per sé.

No, ma potrei farlo per altri. Non posso scriverli preliminarmente perché il dialogo fa parte dell'insieme, va tutto insieme. È stato in veste di dialoghista che ho conosciuto Beauregard, ho scritto per lui i dialoghi di *Pêcheur d'Islande* e ho anche assistito all'inizio delle riprese, ma in seguito hanno cambiato tutto.

Rileggendo ciò che scriveva in quel periodo ci si rende conto che, a dispetto di tutti i pregiudizi sul suo gusto per il cambiamento, c'è una grande fedeltà a se stesso, a quello che lei sarebbe diventato come regista, a una certa idea di cinema. Per esempio l'idea che si capisca ciò che si vuole fare proprio facendolo. O l'idea che riprenderà più tardi nel Bandito delle undici, attraverso una citazione di Elie Faure su

Velázquez, che non bisogna filmare le cose ma quello che c'è «tra le cose». O ancora l'idea che le piace realizzare dei film in cui ci sia al tempo stesso l'arte e la teoria dell'arte, la bellezza e il segreto della bellezza.

Ora dovrei essere sul punto di terminare quel «programma»: è stato applicato, e direi, se fossimo nel campo dell'informatica, che c'è un software da rifare tenendo conto che le cose sono più difficili di prima, poiché il cinema non è più quello che credevamo che fosse. Ci rendiamo conto che il cinema che abbiamo conosciuto, quello proiettato in sala, sta scomparendo. Adesso, con la televisione, è diventato qualcos'altro, e bisognerebbe scoprire cosa. Per il momento questo «qualcos'altro» è ostacolato dalla realtà del mezzo televisivo, perché nessuno ha inventato per la televisione un altro modo di fare film. Di qui un po' di pessimismo e di delusione, ma allo stesso tempo mi dico che bisogna cambiare un po' la propria vita – benché neanche questo sia facile – e ritrovare un fondo di curiosità che deve ancora esserci e che non si trova nei computer, con cui si inventano solo cose previste.

Chi ha terminato il suo programma? Lei o il cinema moderno?

Ho la sensazione che l'abbiamo terminato un po' tutti. In alcuni film si vedono sequenze in cui si sente l'entusiasmo, l'energia, ma restano dei casi isolati. Probabilmente dipende anche dalla vita che facciamo, cosa di cui prima ero meno convinto. Ma in effetti la disillusione di oggi è la stessa che hanno conosciuto i pittori o i musicisti moderni che si sono fermati molto presto. Siamo entrati in un'altra epoca, che appartiene più ai militari, alla scienza. Dobbiamo trovare nella nostra vita individuale altre strade, come ripartendo veramente da zero, con l'idea che il più delle volte le immagini non servono a niente. Ab-

biamo creduto più degli altri che le immagini servissero a qualcosa, ma si parla sempre di più, i libri vanno bene, è come se la sorella minore avesse preso il potere. Questo potere non è fatto per comunicare, ma soltanto per instaurare uno stile di comunicazione che funziona come una regola ma che non è adatto a vedere le cose.

Di questa svolta, avvenuta agli inizi degli anni Ottanta, lei ha parlato con altri registi moderni, come Wenders, che l'ha gestita a modo suo...

C'è un'angoscia profonda, che provano tutti. Bisognerebbe parlare della parte invisibile dell'iceberg, che Freud o un buon analista saprebbe vedere, ma di cui non si parla. Non possediamo i mezzi per parlarne in un'intervista. È quella parte invisibile dell'iceberg, la vita privata, che ha determinato i cambiamenti. Io non ne so parlare, perché per me il cinema è stato una sorta di analisi esteriore, mentre la gente compie invece analisi interiori. Sono sempre sorpreso dal fatto che l'esteriore serva così poco, ma tra interiore ed esteriore ci sono degli scambi. I pittori si basano molto di più sull'esteriore, sono ricettivi. In seguito diventano spesso intolleranti, come gli uomini di religione, perché hanno ricevuto il Verbo e lo trasmettono male. Come nei film di Bergman o Dreyer dove la storia personale tra il prete e la sua cameriera rimane non raccontata, nel momento in cui il Verbo autentico deve venir fuori nel rapporto fra l'interiore e l'esteriore. Quanto alla gente di cinema, ce ne sono alcuni più garbati di altri, ma io non parlo con Wenders più che con Tavernier. A prescindere dalla provenienza geografica, è chiaro che nelle riviste e nei festival ormai del cinema c'è solo una ridicola imitazione. Guardi come sono diventati i festival. La prima vol-

ta che sono andato a Cannes, con Jacques Rozier, era veramente una grande gioia, si poteva andare al cinema durante il festival. Oggi è impossibile se non si è ben programmati. All'epoca Nicholson portava le prime bobine del film in cui aveva recitato: immagini un attore di oggi che porta in valigia il proprio film!

A proposito della parte sommersa dell'iceberg, Eric Rohmer dice che all'epoca del gruppo dei Cahiers questa era davvero invisibile, che «la vita era lo schermo» e che si poteva parlare solo di cinema.

Era un po' come nelle vecchie famiglie protestanti, parlavamo poco della nostra vita. Ciò non toglie che alcune cose le vivevamo e che ci tenevamo al corrente, ma facevamo come se non esistessero. Sapevamo che Tizia era la ragazza di Caio, ed era tutto, ciò che si dicevano tra di loro era un altro mondo. Avevamo un'originalità, e chi sapeva vederla poteva vedere quest'altro mondo nei film, o vedere che non esisteva, ma in un modo molto diverso da Duvivier o Molinaro. Se ci piacevano molto i film di Renoir e di Nicholas Ray era anche per il fatto di sapere che con quella ragazza che vedevamo nel film loro erano riusciti ad avere una storia, oppure no. È una cosa che mi è rimasta: lavorare con un'attrice, farla recitare in un film e vivere con lei, anche se l'ho fatto male. Tutta questa parte era vissuta ma non detta. Gégauff era più franco, forse perché era un destrorso convinto. Ma è vero che era un tabù. Io sapevo di Rivette e di una tizia, lui sapeva di me e di Anna, un giorno uno di noi due vedeva l'altro in lacrime e gli diceva: «Ah, io credevo che andasse tutto bene». Ma questo non impediva che le lacrime potessimo vederle nel film successivo, cosa che con gli altri registi non succedeva. Tra Scherer e me era diverso, ognuno sapeva i fatti dell'altro ma non ne parlavamo. Eravamo come gente di chie-

sa – ciò che si definisce una conventicola: san Paolo e san Matteo parlavano forse delle loro tentazioni? In ogni caso, è falso dire che non vivevamo. Io ho vissuto come ha vissuto Werther, o come Baudelaire. Truffaut era più sano, in un certo senso, ma poi è cambiato. Il mio screzio vero e proprio con Truffaut è avvenuto quando una volta, per criticare *Effetto notte*, gli ho detto stupidamente che nel film mancava un'inquadratura in cui lo si vedesse entrare in un ristorante con Jacqueline Bisset, come l'avevo visto per caso una sera. Lui mi ha spedito una lettera piena di insulti, ma quello che volevo dire è che nel suo film non vedevamo la parte nascosta dell'iceberg. Il primo articolo di Rivette, sul notiziario del Cineclub del Quartiere Latino, si intitolava: «Non siamo più innocenti». Potremmo dirlo anche oggi, ma lui lo diceva con un tono allegro, mentre oggi bisognerebbe dirlo in tono triste.

Siete stati la prima generazione di registi a essere anzitutto cinefili, e stranamente questo non vi ha bloccato, al contrario, vi ha dato più libertà.

Un tempo in pittura c'era tutta una tradizione della copia. Un pittore partiva per l'Italia e dipingeva i propri quadri ricopiando o studiando quelli dei maestri. Noi abbiamo ricollocato il cinema al suo posto nella storia dell'arte. Gli americani pensavano che Hitchcock, a modo suo, non valesse meno di Velázquez. L'abbiamo solo ricollocato al suo posto. Oggi si fa ancora cinema, ma il cinema scomparirà quando non si proietteranno più film. Diventerà un'altra cosa... In realtà non scomparirà per davvero, si stabilizzerà fra i trenta spettatori del Grand Café e i seicento milioni della sua età dell'oro, finché durerà questo desiderio di proiezione.

Il periodo '60-67 è chiaramente il più povero di testi perché lei girava molti film, a volte due o tre all'anno. Quando ha realizzato Fino all'ultimo respiro l'ha pensato come un film che le permettesse d'imporsi?

Non ne avevo la minima idea, è venuto fuori così. C'era solo il terrore di non riuscire a farne un altro in seguito, come il terrore di non riuscire a trovare da mangiare. Ho sempre rispettato questo principio: appena terminato un film, propongo allo stesso produttore, se non è scontento, di farne un altro che costi la metà. *Fino all'ultimo respiro* non era costato poi tanto, quaranta milioni, e così ho proposto *Le Petit soldat* per venti milioni. All'epoca il budget normale di un film era di ottanta, cento milioni. *Le Petit soldat* è stato girato prima dell'uscita di *Fino all'ultimo respiro*.

Truffaut è stato il primo ad avere un successo internazionale a Cannes con I 400 colpi. Lei lo ha invidiato per questo?

Per niente. Eravamo molto più sani di oggi. Eravamo invidiosi, a volte, ma in senso buono. Ricordo di essere stato invidiosissimo di *Hiroshima, mon amour*; ci dicevamo: è un bel film e ce lo siamo lasciati sfuggire. Ed era un francese, quindi qualcuno allo stesso tempo molto vicino. Eravamo in buona fede. Quando ho visto *Deserto rosso* mi è piaciuto molto, anche se Antonioni non mi piaceva granché, ed è in buona fede che sono andato a intervistarlo per i *Cahiers*. Per me era un modo di fare cinema senza essere invidioso né triste.