

La Nouvelle Vague di Richard Linklater

Luca Ragazzo

2 Aprile 2026

Nouvelle Vague si presenta sin dai titoli di testa con l'abito di un film *nouvelle vague*: un bianco e nero amatoriale e quattro *enfant terrible*. Non un quartetto qualunque, ma la personificazione del cambiamento in atto: Francois Truffaut, Claude Chabrol, Suzanne Schiffman e, infine, "*le vrai génie*", Jean-Luc Godard. Un genio senza film all'attivo: all'alba del Festival di Cannes del 1959 - dove *I 400 Colpi* di Truffaut vince il Premio alla Migliore Regia - Chabrol e Rohmer hanno già fatto il "grande salto" dalla critica scritta a quella filmata, dalla penna stilografica alla *caméra stylo*. Godard no, e se ne cruccia parecchio. Ha molti progetti sul tavolo, ma quasi tutti "infilmabili" secondo il produttore Georges de Beauregard. Eppure il giovane Jean-Luc è convinto che per fare un film bastino "una donna e una pistola", come insegnano i *b-movie* americani. Una donna e una pistola sono proprio gli ingredienti di una sceneggiatura scritta da Truffaut - la punta di diamante del gruppo dei *Cahiers du cinéma* - dal titolo *Fino all'ultimo respiro*. Truffaut affida la regia del copione a Godard e - complice l'apparente linearità narrativa - Beauregard dà il via libera alle riprese: quel che ne segue, si sa, è Storia del cinema. *Fino all'ultimo respiro* sarà *dégueulasse* ("schifoso"), ovvero - nella retorica dei *Cahiers* - "un capolavoro", una rivoluzione.



Linklater ricostruisce filologicamente la pre-produzione, i venti giorni di ripresa e la post-produzione del film. Su questo aspetto realizza un lavoro approfondito sulle fonti che raccontano la realizzazione di *Fino all'ultimo respiro*, e include in *Nouvelle Vague* non soltanto i "grandi" teorici che la Storia ha canonizzato, ma anche i minori, citati con nome, cognome e posa fotografica prima di ogni entrata in scena. Linklater lo fa senza dimenticare di omaggiare il mito della nuova onda francese, consapevole che il suo *Nouvelle Vague* è anzitutto un lavoro sulla memoria e dunque un'astrazione, una sintesi (anche un po' idealizzata, ed è certo un pregio) tra come sono andate realmente le cose e come un cinefilo ama immaginarselo. L'approccio filologico di Linklater non passa solo dal racconto, ma anche dalle scelte di messa in scena. Gli attori di *Nouvelle Vague* sono tutti francesi e sconosciuti al grande pubblico, a parte Zoey Deutch, che è americana, nota, e interpreta Jean Seberg: proprio come accadeva per il cast di *Fino all'ultimo respiro*. E proprio sul casting vale la pena sottolineare il mimetismo fisico e caratteriale straordinario di tutti gli attori coinvolti, a partire dal protagonista. Godard ci viene restituito come un personaggio svagato e snob, divertito ma serissimo; è un alieno che si muove al confine tra la presa in giro, la provocazione, e la più seria delle intenzioni. Formalmente la vicinanza all'esordio di Godard è invece contingentata ad alcuni momenti topici (ad esempio, la scena in cui Godard fugge a Cannes per l'anteprima de *I 400 Colpi* è filmata come quella in cui Belmondo fugge a Parigi dalla Costa Azzurra, in *Fino all'ultimo respiro*), ma

la regia è (e non potrebbe essere altrimenti) distante dal cinema di Godard e più vicina a quello di Truffaut, a un cinema *nouvellevaguiano* limpido, senza audaci cortocircuiti formali. Ma allora che cos'è questo *Nouvelle Vague*? È un omaggio, un film-saggio, un biopic? *Nouvelle Vague* è tutte e tre le cose insieme, ma è innanzitutto un film di Richard Linklater.

Il cinema di Linklater è riconosciuto ancora oggi come uno dei maggiori rappresentanti del cinema indipendente americano ai tempi del digitale, che idealmente dialoga con i "nuovi cinema" che lo precedono. La serie dei *Before*, *Tape*, *Waking Life*, sono solo alcuni tra i film del regista che rappresentano una giovinezza inquieta, che cerca di definire se stessa e di incarnare lo spirito del proprio tempo. Anche la rappresentazione del tempo nel cinema del regista ha una sua rilevanza: *Before Sunset* e *Tape* usano il digitale per restituire l'idea di una coincidenza tra il tempo del racconto e quello della storia, uno sperimentalismo che ha un'esplicita radice teorica nella *nouvelle vague*. Se guardiamo il capolavoro di Linklater, *Boyhood*, addirittura viene radicalizzata l'idea del "romanzo di formazione" che Truffaut ha realizzato con il ciclo di film dedicati ad Antoine Doinel. *Boyhood* è girato nell'arco di vent'anni e il regista testimonia la crescita e l'invecchiamento degli attori e dei personaggi che interpretano, girando un pezzo di film anno dopo anno e raccontando, contemporaneamente, come gli Stati Uniti abbiano cambiato volto dal 2000 ad oggi. Insomma, il rapporto diretto tra la macchina da presa e la rappresentazione della realtà è un elemento essenziale del cinema di Linklater, ideale prosecutore di una *politique des auteurs* a stelle e strisce nel contemporaneo. Non sorprende allora che il Godard di *Nouvelle Vague* sia un personaggio modellato sui caratteri di molti protagonisti linklateriani, e che il "mito Godard" non venga rappresentato con reverenza, ma con divertimento, in un film dal ritmo scanzonato.



Come detto, però, il film è anche sospeso tra il biopic, il film-saggio e l'omaggio. Ed è chiaro che l'intento più scoperto di *Nouvelle Vague* sia quello di riflettere sulle forme del cinema del passato, anche a costo di essere didattici. Linklater evidenzia - e la ricezione critica di *Nouvelle Vague* lo sottolinea da più parti - come la *nouvelle vague* fosse una novità assoluta sul piano produttivo, attraverso la messa a punto di nuove prassi realizzative che dall'Europa si sarebbero presto diffuse negli Stati Uniti. La produzione di *Fino all'ultimo respiro* era al di là delle regole (Parigi come grande set *en plein air*, gli interni colti nella loro caotica quotidianità, gli attori liquidati dopo mezza giornata di lavoro), tanto da mettere Jean Seberg in seria difficoltà: "il cinema non si fa così". E se questa prassi era frutto di un periodo storico eccezionale (il cinema europeo che si affaccia nella modernità) Linklater ci ricorda che quel movimento di cineasti non usciva dal nulla, ma aveva dei padri putativi d'eccezione: Rossellini, Bresson e Melville, tra gli altri. Questi tre maestri del cinema europeo riprendono vita in *Nouvelle Vague*, e il giovane Godard li incontra in quella che ha l'aria di una laica processione cinefila, cui seguirà il battesimo del *tournage*, delle riprese sul set.

I grandi modelli del nuovo cinema francese erano anche e soprattutto americani; come diceva Truffaut, lui e i suoi amici erano cresciuti con il desiderio di fare i registi dopo aver visto *Quarto Potere*. La *nouvelle vague* ha guardato all'immaginario del cinema americano per rompere le convenzioni e risemantizzarlo nell'Europa del dopoguerra. È curioso, allora, che il *Nouvelle Vague* di Linklater proponga un movimento uguale e contrario: guarda a quel cinema francese, lo riconosce come moderno e ne sottolinea la modernità, senza

alcuna rottura con esso. È curioso, a maggior ragione, se si allarga lo sguardo ad alcuni titoli importanti usciti all'inizio del 2026 (penso soprattutto a [L'Agente Segreto](#) e [Sentimental Value](#)) che tematizzano la funzione del cinema oggi, guardando al cinema di ieri. Nella puntata del podcast di *FilmTv, Full Frontal*, dedicata a *Nouvelle Vague*, Giulio Sangiorgio fa una considerazione interessante in merito a questa tendenza del cinema contemporaneo: mentre i registi e i critici, fino agli inizi del 2000, hanno lottato col canone cinematografico per innovarlo, oggi ritornano alla memoria del cinema per mettere ordine in un mondo digitalizzato, per natura antigerarchico, che mette sullo stesso livello autori e stagioni diverse della storia del cinema. L'esercizio critofilmico che propone *Nouvelle Vague* mi sembra, allora, il sintomo di un'esigenza più profonda: quella di un discorso critico rinnovato e consapevole sulle forme del cinema. Linklater esprime questa urgenza attraverso la freschezza che contraddistingue i suoi film, si tiene distante dall'operazione nostalgia e afferma chiaramente che per pensare il cinema – soprattutto nel magma caotico del *visuale* – non si può prescindere dalla forma. Ecco, *Fino all'ultimo respiro* è la più lampante testimonianza di un canone che cambia pelle. Questo accadeva nel 1960, in circostanze irripetibili; eppure faccio fatica a credere che pensare il cinema, oggi, non passi ancora da qui.

Leggi anche:

[Boyhood, un ragazzo come tanti](#) | Pietro Bianchi

[Tutti vogliono qualcosa di Richard Linklater](#) | Pietro Bianchi, Elisa Cuter

[Godard secondo Hazanavicius](#) | Sergio Benvenuto

[Blue Moon, o del poeta deposto](#) | Riccardo Antonini

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

