LESSICO DELLA CONTEMPORANEITÀ

Comunicare ai tempi della pandemia

A partire da *Le livre d'image* di Jean-Luc Godard.

di *Alessio Scarlato* — 20 Luglio 2020

Comunicare è il virus.

Uno slogan, una *boutade*, un'occasione di pensiero, un tentativo di accostamento tra realtà distanti. Quello che Godard fa senza sosta da più di sessant'anni. In questo caso, in una diretta Instagram di più di un'ora organizzata il 7 aprile 2020 dall'Ecal, la Scuola di Arte e design di Losanna. La lunga intervista è da accostare a *Le livre d'image* (2018), ultima opera del regista, di cui si torna a parlare in queste giornate per due motivi. *Le livre d'image* è al momento disponibile sulla piattaforma di RaiPlay. Al castello di Nyon è in corso una mostra-esibizione di *Le livre d'image*, diviso in sei parti e sei stanze. **La linearità del film è abbandonata per un'organizzazione topologica (e non più cronologica) del materiale sonoro e visivo, che è presentato in forma di frammenti distinti, che lo spettatore può riconoscere e, almeno virtualmente, riorganizzare, *riaccostare*, secondo logiche anche diverse da quelle di Godard**. Per quanto meritoria possa essere l'iniziativa di RayPlay (proviamo a immaginare un ignaro spettatore curioso, nell'epoca della narratività seriale, di fronte all'implosione-decostruzione-responsabilizzazione che ogni singolo *frame* di *Le livre d'image* richiede allo spettatore), è l'iniziativa di Nyon quella che più stimola a pensare. Ed è un'iniziativa con cui si torna

all'*alba* del cinema. A ciò a cui il cinema può dare origine.

Un'iniziativa, se ancora ce ne fosse bisogno, che ci fa capire perché Godard, nel pieno degli anni settanta, nominasse *Gruppo Vertov* il suo tentativo di cinema politico, fondato sull'idea di *autore collettivo*. Si tratta di pensare e immaginare insieme, come tentò di fare Dziga Vertov con *Kinoglaz* (1924); e pensiamo insieme perché «pensiamo con le mani» (De Rougemont 2012), ossia articoliamo la nostra comprensione dell'ambiente attraverso dispositivi, che siano le mani o le telecamere dei nostri smartphone. In questo modo cerchiamo di rendere l'ambiente maneggevole, cerchiamo di intervenire in esso, anche rischiando di ridurlo a mera proiezione della nostra volontà di potenza.

Che orizzonte deve avere questo lavoro? Vertov pensava alla rivoluzione bolscevica e a una sorta di pedagogia dell'audiovisivo, da condividere in primo luogo con i giovani Pionieri bolscevichi. Denis de Rougemont, e con lui una tradizione importante della cultura francese, che da Bazin e Bresson arriva fino ai fratelli Dardenne, guardava al personalismo, particolare forma di esistenzialismo, che in dialogo con la cultura cristiana rimarcava la dimensione creatrice e al contempo comunitaria del singolo. **Godard incrocia quelle tradizioni, cerca di tenere insieme l'indice puntato verso l'alto del *San Giovanni Battista* di Leonardo e i treni della rivoluzione, e da lì guarda all'Oriente, a quell'Arabia felice immaginata attraverso la guida di un romanzo di Albert Cossery, *Ambizione nel deserto* (1984)**. Probabilmente si illude, cercando un'alternativa ai nostri modelli, ai nostri *libri*, che costruiscono narrazioni monologiche e già orientate teleologicamente.

Si può discutere di questo *Altrove* godardiano, che spesso sembra ricadere paradossalmente nel pregiudizio occidentale, denunciato da Edward Said in *Orientalismo* (1978), sia pure con segno rovesciato. Si può discutere di questa contrapposizione tra parola e immagine, che difatti lo stesso titolo articola in modo più complesso di alcune formule, comunque linguistiche, proposte da Godard, proponendo così attraverso quella preposizione, *de*, che lega il Libro e l'Immagine, un rapporto che non può essere soltanto quello tra univocità e dispersione del senso, ma che piuttosto interroga l'inesauribilità/ambiguità semantica del dato visivo e sonoro rispetto alla sua formulazione linguistico verbale. **Potremmo semmai dire**, parafrasando Bresson che sosteneva che il cinema sonoro aveva inventato il silenzio, **che la parola di Godard che punteggia, sottolinea, ironizza, esibisce il lavoro di distanziamento dalla cosa stessa del linguaggio e "inventa", per contrasto, la pienezza dell'immagine (sonora e visiva)**. Anche in questo caso, la tradizione fenomenologica francese, attenta al *corpo* delle immagini e al loro *tradimento* linguistico, gioca la sua parte nella provocazione concettuale di Godard.

Rimane un punto, ineludibile: **Godard crede ancora nella *Storia*. Crede ancora in quella tensione tra memoria e speranza impossibile, che rende il nostro presente non il luogo sempre nuovo e sempre uguale di un indefinito chiacchierare all'infinito, ma lo spazio possibile di una piccola o grande apocalisse**. E questa credenza nella Storia si traduce nella fiducia che si possa condividere un passato, ossia un archivio di immagini riproducibili tecnicamente, da riorganizzare e di cui segnare le dissonanze o i diversi possibili montaggi, i frammenti inesplorati, le virtualità non indagate.

Il cinema può essere arte all'ennesima potenza, ci può illudere che quello che stiamo vedendo e raccontando sia l'unica realtà possibile, nascondendo tutto l'ordito che ha preceduto la costruzione di quel testo (da Hollywood alla Mosfil'm, a ogni cinema di propaganda più o meno velata, più o meno legata a un potere politico, economico, culturale). O ci può costringere a scontrarci sui modi di produzione di quelle immagini, non soltanto per denunciarne la menzogna, come Godard nella sua fase più iconoclasta, ma per costruire attorno a esse un archivio e da lì una memoria condivisa. Tale condivisione non è uniformità. **Possiamo affacciarci ai balconi per ripeterci all'infinito che andrà tutto bene e chiedere alla tecnologia di superare le distanze. Ma esiste la possibilità di immaginare una comunità tecnica che si chieda quale idea di redenzione la attraversi, e si ponga questa idea attraverso le immagini che decide di custodire**.

Una comunità che interpreti il suo essere tecnico non nei termini del *quod debet esse*, attraverso la riduzione della forma di vita a una legge necessaria, a un funzionamento di un dispositivo immaginato come una macchina, che rende ogni manifestazione fenomenica equivalente, in quanto pezzo pronto a farsi mezzo per uno scopo, nello spazio uniforme del *senza-distacco* (Heidegger) e per questo paralizzata di fronte a ogni considerazione che si proponga come "tecnica". Piuttosto, come hanno immaginato i fratelli Dardenne in *Dans l'obscurité* (2007), un corto di due minuti che racchiude il respiro profondo del loro cinema, **una comunità che vede nella tecnica il lavoro delle mani, e che riconosca in quelle mani, prima ancora di essere un principio d'ordine, un'apertura verso l'altro, verso il fuori che ci precede, ci assedia, ci costringe**. Il fuori che può appunto contaminarci, ma può essere il volto (nel caso dei Dardenne, il volto *in lacrime*) che inaspettatamente converte il suo sguardo verso di noi.

> Zampe che graffiano e lacerano. Ali che sfiorano e carezzano. Non dicono mai niente prima. Calde e larghe nella stretta. Fredde e chiuse nella percossa. Dare, prendere, aprire, chiudere, proteggere, strangolare, lasciare, afferrare, spingere, trattenere, lanciare, mostrare, nascondere, legare, slegare, pregare, colpire. Eterna e inquietante incertezza delle mani

> (Dardenne 2009, p. 81).

Godard nel *Livre d'image,* come fa costantemente da decenni, si immerge nella complessità offerta dagli strumenti di riproducibilità meccanica delle immagini, desatura i colori, allarga o comprime le inquadrature, come in un contrappunto orchestra le diverse piste sonore, alterna immagini ad alta o bassa risoluzione. Non lo fa per esibire la potenza del dispositivo tecnico o per superare le distanze, ma per condurci a un'immagine di redenzione. Questa volta, è la danza sfrenata di un anziano che nasconde dietro la maschera la sua età. È il movimento vertiginoso del primo episodio de *Il piacere* (1952) di Ophüls. E quella danza sfrenata, rivista ai tempi della pandemia, sembra ricordarci che se il contatto ci espone al rischio, è sempre attraverso di esso, attraverso quell'imprevedibilità e assoluta contingenza, che l'animale tecnico riesce a immaginare una qualche forma di piacere. E di redenzione.

Riferimenti bibliografici

A. Cossery, *Ambizione nel deserto*, Spartaco, Caserta 2006.
L. Dardenne, *Dietro i nostri occhi. Un diario,* ISBN, Milano 2009.
D. de Rougemont, *Pensare con le mani. Le radici culturali della crisi europea*, Transeuropa, Massa 2019.
E. Said, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano 2013.