

NOMI PROPRI

# Perché dipingersi il volto di blu?

Il cinema di Jean-Luc Godard / parte II.

di *Sergio Benvenuto* – 28 Novembre 2022



## *Belle donne*

Godard deve parte del suo successo iniziale alle attrici da lui impiegate, Jean Seberg, Macha Méril, Anna Karina, Anne Wiazemsky... Donne spesso da lui amate e sposate. Grazie a lui alcune di queste attrici divennero star. Godard filmava le sue donne, i suoi significanti, con amorosa ironia. Godard ci mostra a lungo la faccia dell'attrice starring giusto per farcela ammirare. Truffaut disse che basta avere una bella donna da filmare, e il film è fatto. La trama di molti film famosi è giusto un alone attorno alla Bella che è il vero soggetto del film. **Godard ci ricorda questa funzione estatica del cinema: fotografare persone belle.** Certamente il cinema "americano" ha sempre valorizzato la bellezza di attori e attrici, ma questa valorizzazione veniva mascherata dalla narrazione, il fascino della diva doveva essere ipocritamente rubato alla story.

Godard colse tra i primi un cambiamento essenziale del modello di bellezza femminile che si produsse allora. Nei film "americani" prima del 1965, anche le attrici più avvenenti di allora oggi ci appaiono accuratamente imbruttite dai registi. Appaiono sfigurate da una sorta di cerone che dà a tutte la stessa pelle olivastra. Allora la bella donna andava

invecchiata, doveva apparirci come una quarantenne anche se aveva 25 anni. Si puntava all'intoccabilità giunonica della donna. Paradigma era Sofia Loren, che esibiva con ostentata maestà le sue zone erogene. Allora in Italia si diceva che erano *maggiorate*, un neologismo che appariva l'inverso di *minorate*. A partire dalla seconda metà degli anni '60, invece, la donna è bella quando appare squinzia, anche se ha 50 anni. Oggi, le belle donne sono quelle che restano adolescenti, *minorenni*, insomma imperfette.

### *Sgrammaticature*

**Insopportabili per il pubblico benpensante sono le sgrammaticature godardiane.** La reazione immediata, quando compare una sgrammaticatura, è: "Ma che cosa c'entra?". Sentii questa esclamazione quando vidi con un giovane amico per la prima volta *Le mépris*. Qui, mentre Piccoli e Lang discutono sul personaggio di Ulisse passeggiando per Capri, vediamo di tanto in tanto interpolarsi immagini di statue di dei greci, le quali – all'epoca sfregio inammissibile – erano colorate (come erano in effetti nell'Antichità). "Che c'entra?" urlò il mio amico. La sgrammaticatura è qualcosa che spezza la supposta linea continua del racconto. Come se in una melodia ogni tanto si intrufolassero suoni incongrui, smarritisi nella progressione musicale.

**Certe sgrammaticature godardiane sono idiosincratiche.** Ad esempio, il regista elimina d'un tratto la colonna sonora e ci piomba nel silenzio pesante del film muto, per poi tornare all'improvviso al sonoro. Oppure, la pellicola d'un tratto vira dal positivo al negativo, per poi tornare di nuovo al positivo. E a questo non riusciamo a trovare alcun significato. Talvolta Godard ci mostra una coppia, ma vediamo solo la nuca di lui che copre completamente il volto di lei. È regola di ogni scena d'amore che i volti di entrambi gli amorosi si vedano bene! Tranne che in *Les amants* di Magritte. Altra sgrammaticatura che manda in bestia: mentre una donna canta, la musica di fondo si spegne d'un tratto e sentiamo solo la voce canora, che ci appare allora ridicola, patetica, dato che solo il silenzio la sostiene.

**Eppure da tempo ci si era abituati a sgrammaticature famose, a quelle di Picasso in particolare.** In tanti ritratti picassiani sono spostati i tratti del volto, occhi, naso, bocca... rispetto alla loro "buona forma". Che cosa ci diletta di questi sistematici strafalcioni? Il fatto che riducano a "grammatica" ciò che prendiamo come buona forma del reale: con Picasso un ritratto, da fac-simile di un volto che era, diventa oggetto regolato da una sintassi diversa da quella del mondo percepito. Lo svarione grammaticale, quando è riuscito, rivela l'arte come costruzione, non come ricostruzione. E la successione narrativa non racconta la Storia, racconta storie.

**Certe sgrammaticature godardiane sono state adottate dal cinema "americano", ma grammaticalizzate. Anche l'errore può essere regolarizzato.** Per esempio, in *Kill Bill* Tarantino, mentre ci mostra l'eroina che da sola combatte all'arma bianca un mucchio di yakuza che sembrano cloni, la pellicola vira per un po' dai colori al bianco e nero. Perché qui lo "sbaglio" viene accettato dal pubblico? Perché gli si attribuisce ipso facto un senso espressivo: il duello impari comincia ad apparire troppo lungo, eppure questa lunghezza è necessaria, ragion per cui il regista connota il duello come routine deviandolo sul bianco-e-nero. Un film commenta sé stesso (è quel che fa ogni colonna musicale) e questo auto-commento del film – analogo a quel commento sulla tragedia stessa che faceva il coro tragico antico – viene accettato come riflessione "grammaticale".

**La via di Godard alla modernità, quindi, era essenzialmente di tipo trasgressivo: moltiplicare "gli errori".** Invece, un autore che adoravamo, Buñuel, all'epoca puntava soprattutto sulla sospensione del senso. *El angel exterminador* si svolge come un film tradizionale, ma non sapremo mai perché quei personaggi altolocati restino intrappolati in una prigione senza sbarre. Anche Godard sospende spesso il senso. Perché – mi chiese uno – quando alla fine di *Pierrot le fou* Belmondo si uccide, si dipinge prima il volto di blu? Possiamo trovarci molti sensi. È un anticipo dell'immagine del mare assoluto che chiuderà il film?... Ogni significazione è la benvenuta, resta però il fatto che questa parte finale ha un suo fascino. Perché? Perché qualcosa di così drammatico come il farsi esplodere senza lasciare traccia di sé è rappresentato come una messinscena teatrale, la farsa di un clown. Ci si fa una faccia finta per morire.

### *Sproloqui*

Il personaggio che parla parla, senza riuscire a focalizzare un solo tema, aveva già una storia nel teatro dell'assurdo (Beckett, Ionesco, Pinter). **Godard ci infligge sproloqui anche al cinema. È una delle "prove" imposte allo spettatore che verrà ripresa anche dal cinema "americano",** con le farneticazioni di certi personaggi di Tarantino o dei fratelli Cohen per esempio. Talvolta gli sproloqui in Godard sono duetti, apparenti schermaglie amorose ma evitando il *bantering*.

Altre volte gli sproloqui sono politici, per lo più cliché marx-leninisti. Queste lunghe lezioni ci divertivano perché davamo loro un senso ironico, ma poi abbiamo scoperto che Godard faceva sul serio: voleva davvero farci la lezione. Quando vidi *La chinoise* poco dopo la sua uscita, lo presi per una satira dei gruppetti maoisti che esistevano all'epoca, poi sapemmo che Godard era lui maoista. In un certo senso, è come se Godard fosse divenuto uno dei suoi personaggi che aveva satireggiato, come se Shakespeare

fosse diventato lui stesso Falstaff. Sproloqui narrativi sono i lunghi elenchi, che all'epoca dilagavano anche nei testi letterari. Liste che sembrano infinite. Ad esempio, i due soldati di *Les carabiniers* mostrano alle loro donne una valanga interminabile di cartoline di tutto il mondo. Il parlare a vanvera è una ritrattistica cinematografica: non ha importanza quel che il personaggio blaterante dica, l'importante è il suo parlare. Lo sproloquio è raffigurazione linguistica di un personaggio rivelato nella sua fragilità. Lo straparlare illustra la solitudine simbolica degli esseri umani: essi sono chiusi nel loro linguaggio, di fatto non dialogano, si risolvono in una parola che torna sul parlante stesso come un boomerang.

### *Digressioni*

«Tutto mettere in un film» diceva Godard. I suoi film non seguono mai una linea narrativa dritta: sono pieni di rami centrifughi, sembrano slittare in varie direzioni... Talvolta un film tracima verso la realtà stessa, appaiono di sfuggita attori e attrici famosi che fanno sé stessi... Come la realtà quotidiana, il film si inzuppa di imprevisti. Godard saccheggia disordinatamente immagini e segni della realtà. In *Deux ou trois choses que je sais d'elle* vediamo due uomini dietro un tavolo strapieno di libri di ogni genere in disordine. Uno di loro apre di volta in volta un libro a caso e legge una frase, l'altro la trascrive compunto, e vanno così avanti senza fine. Sono Bouvard e Pécuchet, i due bizzarri copisti del romanzo omonimo, incompiuto, di Flaubert. Alla fine i due eroi del romanzo decidono di copiare tutto lo scibile umano. Sono la profezia sarcastica di Wikipedia. **È chiaro che Godard considera sé stesso un Bouvard-e-Pécuchet: è come se volesse filmare tutto, qualsiasi cosa, ma in modo frammentario, come un'Enciclopedia che non abbia ancora trovato il suo ordine.**

Godard è l'unico finora che abbia tentato una *Storia del cinema* che sia essa stessa un film. *Histoire(s) du cinéma* è una sorta di Enciclopedia monumentale e buffonesca del cinema, dai frères Lumière fino a un certo cinema junk di oggi (dura 4 ore e mezzo). La storia del cinema è ormai entrata nella storia, per cui possiamo ricostruire altri film così come il cinema ha ricostruito la rivoluzione francese o la guerra del Vietnam. Non solo il mondo è diventato favola, come diceva Nietzsche, la favola è diventata mondo. Se si gira un film di vampiri, ad esempio, occorrerà rispettare tutti i tratti dell'epopea dei vampiri, la fedeltà al mito coincide con la fedeltà storica. Così le citazioni filmiche tipiche di Godard sono oggi divenute moneta corrente. Per esempio, si accusa spesso Sorrentino di aver copiato a piene mani Fellini nei suoi film: ma è proprio quello che lui voleva fare e che voleva dare a vedere.

Questa sua *Histoire(s)* è entrata nella lista semi-ufficiale dei 100 migliori film di tutti i

tempi [[Lista](#) di Sound and Sight, redatta ogni dieci anni dai grandi esperti mondiali di cinema] ovvero la *Storia del cinema* entra nella storia del cinema... Ricorda il paradosso di Russell delle collezioni di tutte le collezioni che non contengono sé stesse come membri. Ma il film della Storia del Cinema non può che essere un affastellamento. Quel che avvenne con la famosa carta della Cina a scala 1:1 descritta da Borges: una mappa che ha la stessa estensione di ciò che mappa. Di questa mappa, scrive Borges, restano solo spezzoni, frammenti sparsi tristemente per la Cina. **Il cinema di Godard è una serie aperta di residui del suo tentativo immane di un cinema che traduca in immagini-segni l'intera realtà.** Mettendo a nudo il significante, giungere a costruire un doppio del reale.

*Noia e rituale*

**La noia che i film di Godard soprattutto del periodo detto impegnato producono nello spettatore, viene evocata da chiunque detesti Godard.** Ho visto tantissimi film underground soprattutto americani, degli anni '60 e '70, e tutti erano noiosissimi ad arte. Spesso anche spropositatamente lunghi, come *Empire* di Andy Warhol, otto ore di immagine fissa sull'Empire State Building. Negli anni '70 si coltivava una provocatoria lentezza, in antitesi allo *speed* della vita moderna. Verso il 1972 un gruppo di studenti di cui facevo parte incontrò Godard alla proiezione di un suo film politico inguardabile girato con Jean-Pierre Gorin, cui seguì dibattito. Uno studente disse che si era annoiato a morte. Godard replicò che egli intendeva proprio annoiare il pubblico, perché il piacere cinematografico non lo distraesse da quel reale politico su cui voleva incidere.

Godard aveva debuttato col successo di *A bout de souffle* e aveva firmato alcuni film che non andarono malissimo al botteghino, ma poi raggiunse l'avanguardia più anedonica, non commerciabile. La scelta dell'impopolarità dopo la grande popolarità sorprese molti. Questa svolta militante del resto fu pandemica nell'arte dell'epoca. Quando si vedono le retrospettive di tanti artisti famosi, si nota che le loro opere tra fine degli anni '60 e la seconda metà degli '70 sono per lo più di denuncia politica. Per una dozzina d'anni l'arte d'avanguardia si volle bolscevica. Poi finì anche questa stagione, come finiscono tutte le stagioni.

**Ma perché era così importante per le avanguardie in quegli anni annoiare il pubblico?**

Massimi teorici di questa austerità erano stati Adorno e i filosofi francofortesi: più l'arte annoia il pubblico, più essa è pura e rivoluzionaria. Adorno esalta Schönberg proprio perché la dodecafonia non piace quasi a nessuno... Certo resta il piacere intellettuale, simile a quello che può dare la soluzione di un'equazione matematica. Il piacere intellettuale è riservato di fatto ai produttori d'arte. Ma anche il piacere intellettuale veniva sacrificato in quell'epoca: la Rivoluzione veniva identificata come rinuncia a tutti

i piaceri di quella che Guy Debord aveva chiamato «società dello spettacolo». C'era una hybris ascetica nell'impegno politico.

Questo compiacimento puritano si era già incrinato dopo che Barthes pubblicò *Il piacere del testo* (1973), poi sempre più il pensiero filosofico si è orientato verso una mistica del godimento. Dopo anche **Godard rinunciò all'anti-edonismo francofortese e tornò a un cinema ironico, e produsse anche qualche buon film, ma ormai non c'era più il *kairos***. Un giornalista italiano ha scritto che il pubblico chic va a vedere Godard come si va a un rituale, dato che poi lo stesso pubblico si annoia e alcuni si addormentano. È vero. Anche quando si assiste a uno spettacolo Noh in Giappone ci si annoia, gli stessi giapponesi spesso si appisolano, ma questo non toglie che si ami il teatro Noh. Perché è un rituale? No, i drammi Noh derivano da misteri religiosi ma non sono riti, anche se ne hanno la cadenza.

Negli anni 1960 e 1970 dilagò una passione per i rituali religiosi popolari. Il teatro d'avanguardia assunse forma di riti misterici (penso a Bread and Puppet Theatre di New York). Così un certo cinema divenne ritualista, anche la politica rivoluzionaria veniva rappresentata come un rituale. Ora, il rituale è qualcosa di noioso in sé. La messa cattolica, per esempio, soprattutto quando era in latino, era noiosissima. Eppure per tanti partecipare al rito è essenziale. Perché? Perché il rito non mira a divertire, ma pretende di essere atto performativo, di incidere sul reale. **Il cinema militante di Godard era noioso perché voleva essere parte dell'azione rivoluzionaria, non celebrazione idilliaca della Rivoluzione.** Ma quando l'arte vuole agire, quando vuole incidere direttamente sul reale (e non solo indirettamente, questo è scontato perché, come è noto, la vita imita l'arte), essa va incontro allo scacco: l'arte-azione si congela in rappresentazione barbosa, ovvero in rituale.

Eppure l'arte, agli albori, si voleva atto magico, efficace, non mera riproduzione dilettevole. Ma una volta che si è persa la fede nella magia, anche la fede nella magia rivoluzionaria, l'arte resta arte, desiderio struggente di efficacia. **Il fascino e il limite del cinema di Godard è che voleva cambiare il mondo, pur ridendo di esso.** In questo modo metteva a nudo quel fallimento che produce in noi il piacere dell'arte: l'arte dei moderni è la deliziosa rassegnazione alla sua [dell'arte] inutilità.