

FATA

# MORGANA

ISSN 2532-487X

*web*



Jean-Luc Godard

23

FATA  
**MORGANA**  
*web*

## **Fata Morgana Web**

**Jean-Luc Godard**

ISSN 2532-487X

**Direttore:** Roberto De Gaetano

**Comitato direttivo:** Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Marco Pedroni, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan, Francesco Zucconi

**Caporedattori:** Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Nausica Tucci

**Redazione:** Alma Mileto e Giacomo Tagliani (coordinamento), Samuel Antichi, Luca Bandirali, Simona Busni, Alessandro Calefati, Rosa Alba De Meo, Andrea Inzerillo, Stefano Oliva, Francesca Pellegrino, Pietro Renda, Gioia Sili, Chiara Scarlato, Antonio Tricomi

**Segreteria di redazione:** Roberta D'Elia (coordinamento), Alessia Cistaro, Gianfranco Donadio, Pierluca Gallo, Mariapia Greco, Martina Imbrogno, Sara Marando, Carmen Morello, Deborah Naccarato, Nadine Passarello, Mara Scarcella

**Web design and graphic concept:** Deborah De Rosa

**Social media manager:** Loredana Ciliberto

**Page layout:** Roberta D'Elia

**Fascicoli di *Fata Morgana Web*** a cura di Nausica Tucci

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano  
Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali  
Università della Calabria  
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano  
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

## INDICE

<b>JLG, RITRATTO A SETTEMBRE</b>	<b>4</b>
Luca Venzi	
<b>SCHERMI, GESTI, SUPERFICI E CORPI AL LAVORO</b>	<b>8</b>
Carmelo Marabello	
<b>IL PIÙ GRANDE ARTISTA DELLA STORIA DEL CINEMA</b>	<b>12</b>
Francesco Zucconi	
<b>TRE COSE DA RUBARE A “FINO ALL’ULTIMO RESPIRO”</b>	<b>16</b>
Luca Venzi	
<b>IMMAGINE, IMMAGINI, FIGURE</b>	<b>20</b>
Luca Venzi	
<b>IL LIBRO DELLE (NUOVE) IMMAGINI</b>	<b>22</b>
Pietro Masciullo	
<b>COMUNICARE AI TEMPI DELLA PANDEMIA</b>	<b>25</b>
Alessio Scarlato	
<b>DALLA PARTE DI GODARD</b>	<b>29</b>
Irene Calabrò	
<b>BARDOT, I COLORI E LA VIOLENZA DELLA FORMA</b>	<b>33</b>
Luca Venzi	
<b>MALINCONICA EUFORIA</b>	<b>37</b>
Daniele Dottorini	

## JLG, ritratto a settembre

Luca Venzi

In ricordo di Jean-Luc Godard.



Al termine/ di questa lunga impresa/ mi riuscirà di essere/ colui che ama  
cioè di meritare finalmente/ il nome che mi ero dato  
un uomo/ nient'altro che un uomo  
e che non ne vale nessuno/ ma che nessuno vale.  
*JLG/JLG - Autoportrait de décembre (Godard, 1994)*

Jean-Luc Godard è stato uno dei più grandi artisti del XX (e XXI) secolo. Emblema del cinema moderno, simbolo (con Truffaut) della Nouvelle Vague, ha rinnovato in profondità, più di una volta, con ineguagliata originalità, il linguaggio cinematografico, ha dedicato al cinema una meditazione sconfinata (difficile pensare sul cinema qualcosa che Godard non abbia pensato: accade lo stesso, credo, solo con Ejzenštejn) realizzando, tra corti, cortissimi e lunghi, una quantità impressionante di lavori, alcuni dei quali, come tutti sanno, leggendari. Nella ricerca, nella sperimentazione permanente, ha rintracciato il cardine operativo di tutto il suo lavoro, misurandosi, senza mai temerle, con le innovazioni della tecnica e sempre pensando di procedere per scarti radicali, per nuovi cominciamenti, ogni volta diversi. Film dopo film, lungo le linee di una proverbiale dimensione *riflessiva* del fare filmico, ha interrogato in tutte le direzioni possibili le potenzialità e i limiti del cinema, ma anche, sempre, la sua capacità di abitare il mondo, di muovergli incontro, di corrispondere al suo richiamo.

L'adolescenza dorata, un'iscrizione alla Sorbona, i veri banchi di scuola della Cinémathèque («Una sera andammo da Langlois. E la luce fu») dove, *en cinéphile*, ora povero e spiantato, impara il cinema a memoria, come tanti giovani intellettuali della sua generazione. Entrato nella banda hollywoodofila e oltranzista della "Gazette du cinéma", hitchcock-hawksiano come tutti i *jeunes turcs*, ai "Cahiers", è stato, come i suoi amici

della Nouvelle Vague formatisi sulla rivista dalla copertina gialla, allievo (eterodosso) di Bazin, del quale tuttavia, forse più degli altri (perfino più di Rohmer, e dello stesso Truffaut, che di Bazin è stato soprattutto un grande editore), non ha davvero mai smesso di meditare la lezione. La domanda-madre di Bazin (e della teoria del cinema *tout court*), *Qu'est-ce que le cinéma?*, è di fatto ciò che fonda e alimenta l'intera riflessione e tutto il cinema di Godard.

I suoi articoli ai "Cahiers" (e su "Arts") contengono già molti dei principali nodi del suo cinema e sono decisivi per comprenderlo in profondità: la meditazione sul rapporto tra la realtà e l'immagine, la relazione di circolarità tra il documentario e la finzione, l'indiscernibilità delle nozioni di etica ed estetica, la relazione del cinema con le altre arti. Tutti motivi d'ascendenza baziniana, riconfigurati dai *turchi* lungo le linee della *politique*, e da Godard radicalizzati con particolare coerenza e con marcata intensità. E già da questi scritti è forse possibile almeno intuire – nel transito dalla pagina alla pratica – l'articolazione di un pensiero duale sull'immagine che troverà nel montaggio (*mon beau souci*) il suo principio di determinazione.

Gli anni '60, quelli del (vero) passaggio all'atto, i più universalmente conosciuti di Godard, dall'avvento della Nouvelle Vague alle grandi prove del cineasta successive all'esaurimento del fenomeno, sono il periodo esteticamente più fiammeggiante del suo cinema: vi sfolgorano, susseguendosi a ritmi serrati, tra le altre, cose come *Fino all'ultimo respiro* (1960), *Questa è la mia vita* (1962), *Il disprezzo* (1963), *Il bandito delle 11* (1965), *Due o tre cose che so di lei* (1966). Una permanente indagine sul linguaggio cinematografico, fatta di film in film, invenzioni ovunque, la società contemporanea e l'arte, la vita da sola e la mercificazione del sensibile, la trasfigurazione delle forme generiche, la libertà e la morte, nel farsi di una scrittura che cerca dentro e fuori dal cinema le forme del pensiero e che nel cinema le ritrasforma in potenze della composizione.

*La cinese* (1967) presentava il *Maggio* ed era già il primo passo, ancora molto vago, verso una nuova fase: di lì a poco, cioè dopo il '68, l'etica (fenomenologica) del periodo Karina lascia il posto all'ideologia in nome della quale occorre uccidere l'estetica, almeno quella che governava il periodo precedente. Sono gli anni militanti del Gruppo Dziga Vertov, del connubio Godard-Gorin e di film tanto ardui e rigidi (come *Vento dell'est*, 1969, *Lotte in Italia*, 1970, *Vladimir et Rosa*, 1970 e altri) quanto da cima a fondo onesti e a loro modo sofferiti.

Seguono gli anni di Grenoble, densissimi di sperimentazioni: *Numéro deux* (1975) è il nome programmatico del nuovo inizio, il video diventa il mezzo per pensare il cinema e la società dei secondi anni '70, il lavoro di Godard assume una dimensione artigianale e solitaria – ma con il fondamentale apporto creativo di A.M. Miéville –, che dà, tra gli altri, lavori

utopici e radicali, come i televisivi *Six fois deux* (1976) e *France tour/détour deux enfants* (1978).

Con il ritorno al cinema propriamente detto, il regista si misura più esplicitamente che in passato con temi alti e gravi, con il sublime, con l'idea della luce come strumento di creazione, con il sacro, e porta a pieno compimento, film dopo film, la disgregazione del fatto narrativo avviata fin dagli anni '60: *Passion* (1982, tra le più grandi riflessioni godardiane sull'atto del comporre), *Prénom Carmen* (1983), *Je vous salue, Marie* (1984), notissimi, sono alcuni dei numerosi titoli di questa stagione, in cui si situano pure lavori come *Detective* (1985) o *Cura la tua destra* (1987).

Fino all'avvento delle *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), il più ambizioso di tutti i progetti del cineasta, lungamente immaginato negli anni, opera-matrice di tanti film successivi: una tempesta di immagini e suoni che ha la forma di un polittico in video in cui Godard convoca idealmente l'intera cultura occidentale per raccontare la storia del cinema (soprattutto delle sue mancanze) e quella del XX secolo (soprattutto dei suoi orrori), connettendo in tutte le combinazioni possibili immagini visive e/o immagini sonore e configurando l'ordine del senso negli interstizi di ciascuna connessione. È l'articolazione più radicale, più incandescente e più regolata di quello che Deleuze aveva già chiamato *il metodo del Tra* e che Godard descriveva spesso attraverso una nota definizione di Reverdy. Il rapporto con la Storia e con la memoria è centrale in questi anni (per esempio: *Allemagne année 90 neuf zéro*, 1991) e in tutti quelli a venire, ma non prescinde dall'interrogazione del presente (per esempio: *For Ever Mozart*, 1996).

La vena creativa, le ossessioni, gli stilemi dell'universo Godard si proiettano nel nuovo millennio con rinnovata intensità e con la coerenza di sempre: *Éloge de l'amour* (2001), *Notre musique* (2004), *Film socialisme* (2010) sono le tappe maggiori di questo periodo. A ottantaquattro anni, dopo averlo già sperimentato in un corto, gira un film in 3D, *Adieu au langage* (2014), ennesima meditazione sull'atto di creazione cinematografica, che mostra l'impressionante densità in cui ormai si compie la scrittura godardiana, sempre più ardua e stratificata, quasi in senso proprio cifrata. Quattro anni più tardi, con *Le livre d'image* (2018), il regista firma il suo ultimo lungometraggio. Leggenda della settima arte, ammirato dagli intellettuali, (quasi subito) abbandonato dal pubblico, il grande cineasta franco-svizzero è stato (molto presto) trattato come un autore-monumento i cui film, tuttavia (almeno da un certo momento in avanti), erano assai poco visti o perfino non visti affatto.

In tutto questo, anche quando si è chiuso nell'isolamento di Rolle (dove viveva dal '77), come grande guardiano del passato (del cinema, dell'arte in genere, di un umanesimo in via di sparizione), Godard ha sempre abitato pienamente il proprio tempo, ne ha colto i sussulti e le trasformazioni, spesso ha saputo prefigurarli. E il cinema, *l'enfance de l'art*,

è stato lo strumento per viverlo e per attraversarlo, nello sforzo incessante, disperato e in senso ampio politico, di contrastarne i vuoti e le contraddizioni, le derive e gli orrori.

Non c'è che da concludere questo breve, imperfetto ritratto di JLG, dettato, come ovunque è accaduto, nel mondo, dalla sua scomparsa. Cerco proprio in Godard il modo più giusto per farlo e mi ricordo di un suo piccolo testo (*Frère Jacques*) apparso sui "Cahiers" nell'aprile del 1960, in occasione della morte di Jacques Becker. «Facciamo finta d'essere commossi - vi scriveva Godard - poiché sappiamo, dopo *Il testamento di Orfeo* (Cocteau, 1960), che i poeti fanno finta di morire».

**Jean-Luc Godard, Parigi, 3 dicembre 1930 - Rolle, 13 settembre 2022.**



## Schermi, gesti, superfici e corpi al lavoro

Carmelo Marabello

Jean-Luc Godard: cronologie 1982-83.



*Et incarnatus est*

In una scena essenziale di *Passion* (1982) – scena madre, si sarebbe detto un tempo – Hanna Schygulla nella stanza di un albergo è invitata da Jerzy, il regista del film, a osservarsi, guardarsi: sullo schermo di un televisore analogico la sua immagine accoppiata alla voce altrà di un soprano interpreta l'aria *Et incarnatus est* della *Messa in Do minore* di Mozart. La voce del soprano si incarna lì nel volto dell'attrice tedesca, dialoga dallo schermo tv col volto di lei ritratto nello schermo cinema, con la resistenza di lei a guardarsi e riguardarsi, col tentativo di disincarnarsi dall'immagine filmata e rimediata nel video, la messa in scena del lavoro, dall'esprimersi del volto come lavoro. Chi lavora al cinema? Hanna o Isabelle Huppert, operaia, nel film? I gesti dell'amore e i gesti del lavoro sono una forma di contatto o una paradossale sublimazione, una finzione situata tra differenza e ripetizione? In fondo, come recitano i dialoghi del film, perché il film accada, la distanza tra amore e lavoro deve farsi nulla.

Il film deve farsi vista, il suono deve farsi vista, i corpi reincarnarsi in gesti o attese di gesti, le voci mediare e ri-mediarsi nello spazio asincrono del suono del film, disaccoppiandosi ai parlanti, traducendosi nel cinema di Godard come intervallo tra tempo e azione. Tra forme dell'incarnazione in immagine e senso, in memoria e suono. Eucaristia laica, comunione intellettuale ed emotiva richiesta al lavoro di chi guarda, allo spettatore infine.

*Della finzione possibile, del corpo plausibile*

La fiction è lo sguardo e il testo è l'espressione di questo sguardo, la sua didascalia. La fiction è, in realtà, l'espressione del documento, il documento è l'impressione. L'impressione e

l'espressione sono come due momenti differenti della stessa cosa; direi che l'impressione dipende da questo momento. Ma, quando si ha bisogno di guardare ad un documento, allora ci si esprime. E si tratta di fiction, ma la fiction è reale quanto il documento, è un momento diverso della realtà (J-L. Godard).

Il film che sarebbe interessante fare oggi sarebbe un misto che mostrasse in che cosa due gesti, il gesto di un amante e il gesto di un esquimese potrebbero assomigliarsi. Sarebbero dei documenti a partire dai quali si potrebbe immaginare una fiction che assumesse come base reale e scientifica questi documenti (J-L. Godard).

Questi due frammenti testuali, due estratti, in forma di citazione formano per così dire la scena della proto-*Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Il testo è stato pubblicato nel 1982, lo stesso anno di *Passion*. Tuttavia, la scena ha luogo nelle conferenze di Montreal del 1978. Essa prevede le proiezioni di estratti di film diversi, scelti da Godard, e illuminati da un'introduzione, accostati tra loro, confrontati ad un film, appunto di Godard: letti come premessa, riletti come archeologia, proiettati nel futuro dei possibili che un'immagine inesausta può produrre. La scena rimanda alla materialità di rulli, alla localizzazione di corpi e parole. Rimanda alla *table de montage* de *l'histoire(s)* allora a venire, oggi presenza cardinale, nella scena delle immagini di quanto è stato cinema, del come delle immagini in movimento rilette nell'alveo delle arti visive e culmine problematico di queste, nel rimodellamento del movimento come presa e cifra del mondo. Rimanda, infine, e soprattutto, ad un contrappunto di gesti e alla definizione e riproposizione del gesto come potenza e come evidenza: il gesto ritratto, il gesto del montaggio, qui inteso in senso lato, il gesto come orizzonte di corpi e fatti, il gesto come documento e finzione, come immagine azione, per un verso, come immagine *contrazione*, il regime dell'attesa la cui curva-tempo si fa ansa e ansia della narrazione, del *récit* come delle sua *ineventualità* in quanto forma spaziale e temporale di un atto.

In *Une véritable histoire du cinéma*, testo di Godard trascritto a partire da quel ciclo di lezioni conferenza tenute a Montréal nel 1978, *Nanuk* risuscita in Godard un curioso *refrain* culturale: l'analisi del movimento, il film come pratica possibile di una narrazione del movimento. Felix Régault commentando *Nanuk l'esquimese* (Flaherty, 1922), ne aveva apprezzato la fedeltà cinematografica della riproduzione dei passi, la cadenza del camminare sul ghiaccio: era il movimento come *marker* culturale della razza, segno, *evidence* filmabile e analizzabile. Ma anche l'ipotesi di un realismo elementare ed essenzialista al tempo stesso, di una lettura dell'azione filmica ancora nella cifra dell'«analogon».

Il movimento figurato di Godard, invece, diversamente, manifestava la volontà opposta: filmare il gesto per ritrovare l'universale, ripensare il

gesto del movimento per richiamare l'immagine alla sua condizione di leggibilità, nei fuochi molteplici dello sguardo. Gestì e segni da comparare, la possibilità del film come *documento*, la *sinossi*. Se la fotografia è, secondo una felice espressione di James Clifford, «the present becoming the past», il film sembra ingaggiare, nella rappresentazione del movimento, nella diacronia formale e strutturale tra movimento in tempo reale e tempo della narrazione, una sfida all'avvenire - avvenire dell'azione filmata, avvenire del gesto, avvenire narrativo di un tempo situato, sia *set* o *field*, che accade nel tempo.

Nell'esperienza della visione del film, infatti, si gioca una partita tra pre-visione dello spettatore, lusinga dell'anticipazione percettiva, e montaggio soggettivo delle immagini trascorse; doppio vincolo della costruzione del senso: vedo il gesto nel suo compiersi anche quando il gesto si sospende, rivedo quel gesto tra altri, mentre ulteriori movimenti, posture, azioni accadono narrativamente e temporalmente dinanzi ai miei occhi, nella ripetizione come definizione e misura, come arresto, prova alla ricerca della forma come idea, come accadeva con il corpo di Jagger in *One Plus One* (1968). Vedere quindi come esperienza temporale, oltre che spaziale. Vedere appunto la finzione documentaria di un gesto, la sua partecipazione volontaria alla ripresa, vedere lo scarto, la flagranza dell'inatteso, dell'imprevisto: ecco la finzione come momento diverso della realtà, come sublimazione e momento in senso fisico, nell'accezione della fisica classica, quasi. La finzione come sceneggiatura in atto di chi vede, di chi è dinanzi allo schermo.

*Vedere il mondo comunque: vedere una sceneggiatura*

1983: *Scénario de passion*, prodotto dalla televisione svizzera, è realizzato da Godard subito dopo *Passion*. Al lavoro dinanzi allo schermo Godard mette in scena l'idea di sceneggiatura. Il percorso del possibile, il movimento dello schermo bianco farsi immagine e suono, superficie dove il riflesso e l'ombra del corpo del regista abita e agita il popolo delle immagini azioni possibili del film. Le incarnazioni dei suoni, dei corpi attori, dei gesti, delle superfici mobili del film - immagini editate e inedite - convocate come immagini del possibile mettono in azione il film stesso come processo. La fabbrica dei gesti del lavoro e la fabbrica dei gesti dell'amore diventano risonanza: si incarnano nell'apparenza di un *tableau vivant* di Ingres, si incarnavano nel diegetico degli amori e dei tradimenti di Hanna e Jerzy, come di Michel e Isabelle, in *Passion*. Si facevano quadro di senso e inquadratura, memoria del quadro come pittura, necessità del quadro come luogo di formazione dell'immagine e di racconto multiplo di suono e senso, vista e intensità, azione attesa e azione compresa nello spazio dello schermo.

La pedagogia dell'immagine godardiana come ricordava Deleuze in *L'immagine-movimento*, ancora nel 1983, fa sì che tale funzione, quella del quadro, si espliciti e ne divenga superficie opaca, satura di informazioni, o semplicemente ridotta all'insieme vuoto, alla schermo bianco mallarmeano che *Scénario de passion* evoca ed esplicita nelle parole gesto di Godard. Gesto iconico ed esplosivo, alla consolle, dinanzi allo schermo, tra suono e immagine, anticipazione del gesto archeologico de le *histoire(s)*, del corpo Godard fatto gesto e laicamente incarnato alla moviola. «Et incarnatus est».

**Jean-Luc Godard, Parigi, 3 dicembre 1930 - Rolle, 13 settembre 2022.**

## Il più grande artista della storia del cinema

Francesco Zucconi

Jean-Luc Godard, una vita TRA le immagini.



Youtube è pieno di film di Jean-Luc Godard. Alcuni sono video realizzati in casa o in bottega, come un vecchio artigiano o un utente del web. Uno di questi mi fa compagnia da diversi anni e, ogni tanto, torno a guardarlo. È lo spot della ventiduesima edizione del Festival Internazionale del Documentario di Jihlava, in Repubblica Ceca. Dura un minuto. L'inquadratura è fissa su un tavolo di legno. In primo piano una mano – quella del regista stesso – sorregge un iPhone 6 o 7 di colore bianco. L'indice dell'altra mano fa scorrere verso sinistra e destra una serie di immagini eterogenee: foto private, celebri dipinti, disegni e scritte realizzate a mano (riconosciamo il tratto), il primo piano (si dice così anche con gli animali?) del cane, un autoritratto (come indicato nell'interfaccia, «a dicembre»). La voce off di Godard alterna borbottii, colpi di tosse, geografie, recriminazioni, politica, allusioni, utopie: “And even if nothing turned out how we'd hoped, it would not have changed what we'd hoped for”. Come è evidente, tutto il video è un esplicito rimando alla sperimentazione audiovisiva intrapresa dallo stesso Godard quantomeno a partire dagli anni ottanta. Eppure, quella che abbiamo davanti agli occhi è l'interfaccia di Photos, la principale applicazione per la visualizzazione di immagini su piattaforma Apple.

Del regista di origine svizzera si può dire di tutto e, del resto, di tutto e di più si è concesso lui stesso nelle molteplici dichiarazioni pubbliche, quasi sempre provocatorie, occasionalmente discutibili, costantemente discusse, molto spesso ciniche. Ma al di là della sua fama di critico radicale (ben più che *chic*), Godard è un pensiero e una pratica dell'immagine in movimento. È un'idea della critica intesa come perpetua creazione, perseguita e articolata – in modo finanche commovente – nel corso dei decenni.

Fin da *Fino all'ultimo respiro* (1960), il suo cinema è un tentativo di raccontare lo scorrere del tempo e la vita stessa che continuamente sfugge o viene sottratta a sé stessa da altri dispositivi (mediatici, politici, giudiziari, sociali, culturali). Contro la tentazione di celebrare un Godard intransigente purista, il suo lavoro artistico si inserisce e confronta da subito, con straordinaria eleganza, con un'immanenza della vita e del quotidiano irrimediabilmente mediatizzati (su tutti, si riveda *Il maschio e la femmina*, 1966 e, più in generale, tutti i film pre-sessantotto). Ma non lo fa con l'attitudine del cinico o con l'appagamento dello *zappeur*, né tantomeno si abbandona all'impressione di leggerezza offerta dal flusso, dalla rassicurante protezione del medium. Fare un film è piuttosto un corpo a corpo con la positività degli altri dispositivi, dei quali il cinema ha la capacità di operare un *détournement*, qui inteso come tattica estetica affermativa e alternativa alla polarizzazione dialettica (l'*ET*, il *tra* le immagini su cui si concentrerà il Gilles Deleuze cinematografico, allievo di Godard).

Se il rapporto tra tecnologia, comunicazione/propaganda e forme di vita è da subito centrale, la fine degli anni sessanta si caratterizza per la collaborazione con Jean-Pierre Gorin e la fondazione del Gruppo Dziga Vertov. Un passaggio alla militanza – nella complessità assunta da tale termine nel contesto culturale francese dei primi anni Settanta – che arriverà a piena maturazione (e ripensamento) con *Ici et ailleurs* (1976) quando, anche grazie al confronto con Elias Sanbar e Anne-Marie Miéville, Godard comprende la necessità di concepire il *film militante* come *film di montaggio*: osservare ogni immagine proprio in quanto immagine e non come rappresentazione della causa in questione. È dunque focalizzando il tema dello sguardo come problema eminentemente geografico e politico che Godard saprà anticipare alcune delle questioni successivamente emerse nel quadro del pensiero post-coloniale.

Nel moltiplicarsi di progetti di diverse forme e formati, mentre si afferma la tecnologia video, gli anni ottanta vedono l'apertura del cantiere *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998): un progetto abissale, come può esserlo il tentativo benjaminiano di spazzolare contropelo gli archivi visivi, sonori e letterari della cultura occidentale, dando forma a un'unica grande opera in otto episodi. Un rimontaggio del Secolo che va a fondo di questioni storiche e filosofiche come il rapporto tra immagine e potere, la legittimità della violenza, la cecità dei media di fronte allo sterminio nazista, la creazione come resistenza. Una riflessione per immagini senza precedenti, capace di riorientare le forme della creatività contemporanea: l'affermazione di un'estetica dell'archivio nelle arti visive e audiovisive, lo sviluppo del *found footage* cinema e le varie forme di sperimentazione intermediale. Dopo le *Histoire(s)*, Godard si renderà del resto partecipe di tale onda creativa, facendo di ogni nuovo film – da *For Ever Mozart* (1996) a *Notre musique* (2004), da *Film socialisme* (2010) a *Adieu au langage* (2014), fino a *Le livre d'images* (2018) – un'occasione per riflettere sul carattere delle

comunicazioni che consumiamo, sulla persistenza di vecchie retoriche all'interno di immagini dall'apparenza nuova, sulle potenzialità inesplorate delle tecnologie.

Per fare critica al di là del linguaggio verbale, sembra dirci Godard, dall'inizio alla fine, occorre accettare il rischio insito nella lavorazione di qualcosa di inevitabilmente sporco, come un'immagine che si agita all'interno di un dispositivo tecnologico; qualcosa di sempre eccessivo, ridondante, triviale, strumentalizzabile. A tale condizione di impurità corrisponde dunque un investimento nel processo di messa in forma: un lavoro sulle sfumature cognitive e sensibili, con il fine di valorizzare la capacità dell'immaginazione di porre domande, mettere in crisi certezze, indagare le soglie tra ciò che si ritiene lecito e ciò che è «proibito». In altre parole, contro le scorciatoie nelle quali rischia talvolta di perdersi l'idea di militanza, scorciatoie prese dallo stesso Godard in alcune dichiarazioni pubbliche, la sperimentazione estetica del suo cinema non è mai secondaria all'impegno politico. A rendersi sempre e comunque necessaria è l'invenzione di un'*estetica della critica* (inscindibile da una critica dell'estetica), a maggior ragione quando l'obiettivo che si intende perseguire è l'esercizio critico stesso.

Nei giorni successivi alla morte di Jean-Luc Godard, qualche giornale ha parlato della scomparsa di un mostro sacro del secolo scorso e, con lui, della fine del Novecento cinematografico. Forse non hanno visto i suoi film: i corpi dei personaggi che si liberano in balli anomali e coordinati; i taglienti gesti di montaggio che mai come oggi sembrano trovare riscontro nei nostri gesti, impegnati come siamo a tagliare corto e continuamente provare a ricucire; le grafiche e, più in generale, la composizione delle immagini, infinite volte riprese e saccheggiate nella comunicazione visiva degli ultimi decenni, nelle interfacce stesse dei nuovi media. Quanto è certo è che chi parla di Godard al passato non ha visto lo spot del Festival di Jihlava, il piccolo film che citavo in apertura, dove il regista scorre immagini pubbliche e private, forzandoci a tenere insieme (in chiave critica e autocritica) l'estetica del montaggio inaugurata nel cantiere delle *Histoire(s)* e l'estetica del quotidiano digitale di tutti noi, nelle applicazioni delle aziende di Mark Zuckerberg e Steve Jobs. Perché una delle questioni con le quali è più difficile fare i conti è che Godard non ha soltanto rinnovato il cinema e le arti, ma ha prefigurato le svolte mediatiche del nuovo millennio e indirettamente influenzato i campi della cultura e della comunicazione, l'affermazione del settore terziario e dei lavori cognitivi: quegli stessi ambiti contro i quali, continuamente nel corso degli anni, avrebbe scagliato le sue invettive.

In più di sessant'anni di carriera, il regista nato a Parigi il 3 dicembre del 1930 e morto a Rolle il 13 settembre scorso ha ispirato biografie monumentali e infiniti saggi critici. Solo in questa settimana siamo in tanti ad aver provato a schizzare un ritratto capace di sintetizzare una vita tra le

immagini. Ma la verità è che ci vorrebbe Giorgio Vasari – storico, biografo e critico di giganti come Leonardo Da Vinci, Piero Della Francesca, Michelangelo Buonarroti – per inquadrare e collocare questo genio in bilico tra due secoli, capace di lavorare come nessun altro tra l’analogico e il digitale, tra l’industria del cinema e il sistema delle arti.

Anche chi non ha mai visto un suo film, anche chi si prende gioco della sua au(c)torialità non può non aver goduto – indirettamente e inconsapevolmente, in quel domino che sono le forme e le pratiche sociali – delle sue invenzioni. Creatore di forme che pensano, creatore *tout court*: Jean-Luc Godard, il più grande artista della storia del cinema.

**Jean-Luc Godard, Parigi, 3 dicembre 1930 – Rolle, 13 settembre 2022.**



## Tre cose da rubare a “Fino all’ultimo respiro”

Luca Venzi

Il primo capolavoro di Godard, in versione restaurata nelle sale italiane.



Dall’inizio di ottobre 2021 gli spettatori italiani hanno la possibilità, e la fortuna, di vedere in sala nientemeno che *Fino all’ultimo respiro* (1960, *À bout de souffle*) di Jean-Luc Godard. Si tratta dell’edizione restaurata da StudioCanal e CNC presso il laboratorio “L’Immagine Ritrovata” della Cineteca di Bologna, già presentata nel 2020 all’interno del festival “Il Cinema Ritrovato” per i sessant’anni del film e che ora, in omaggio a Jean-Paul Belmondo, recentemente scomparso, la Cineteca ha scelto per inaugurare la nuova stagione del suo progetto “Il Cinema Ritrovato. Al cinema”, che riporta in sala grandi classici restaurati.

Quali delle cose che informano l’identità storica, estetica, culturale di *Fino all’ultimo respiro* andremo dunque soprattutto a vedere e a rivedere in sala? Meglio: quante cose è *Fino all’ultimo respiro*? E quante di queste cose, che hanno impegnato generazioni di cinefili, di critici, di storici, di studiosi, di studenti, prodotto fiumi di pensieri, di pagine, di discorsi, modellato sguardi e visioni e segnato per sempre la storia del cinema, si vedono ancora bene, a distanza di tanto tempo dalla detonante apparizione del film?

Prima vera impressionante declinazione audiovisiva, dopo le prove corte, della sterminata meditazione, tutt’ora in corso, sul cinema e sulla sua capacità di dire la vita, di uno dei più grandi artisti del XX secolo e dell’inizio del XXI, emblema tra i più potenti, sicuramente tra i più celebri, del cosiddetto cinema moderno, film-bandiera, con *I quattrocento colpi*, della Nouvelle Vague francese, e ancora segno marcatissimo, il più plateale e il più sfrontato, di un ampio, stratificato rivolgimento del linguaggio cinematografico che per vie tra loro assai diverse (*Roma città aperta* e il neorealismo da un lato, *Quarto potere* dall’altro) era già stato avviato e che con i giovani dei “Cahiers” passati all’atto, e con i loro amici della riva sinistra, trovava la sua più consapevole manifestazione, *Fino all’ultimo*

*respiro* è tutte queste cose e molte altre ancora e come accade a tutti i grandi capolavori, è già sempre un'opera e i discorsi che l'accompagnano, un testo e la sua critica, *l'arte e la teoria dell'arte*, come proprio diceva, *en critique*, riconoscendo l'assunto nei film che amava, un giovane Jean-Luc Godard.

Mi guarderò bene, allora, anche solo dal provare a enumerare *tutte le cose* che il film si è fatto capace di *dare* al cinema e ai discorsi sul cinema e in occasione di questa sua imperdibile apparizione in sala proverò invece a *prendere* da *Fino all'ultimo respiro* soltanto tre di quelle cose, da "rubargli" e da tenere strette e portare con sé, per il presente e per il tempo che viene. Si tratta nell'ordine di un'idea, di un sentimento e di un'inquadratura.

La prima è *un'idea del cinema* (e insieme, ovviamente, un'idea del mondo, a volersi accordare con la felice levità della nota affermazione di Truffaut). Il suo nucleo più propriamente speculativo non è che il centro della grande riflessione di Bazin, che aveva pienamente compreso il carattere duale dell'immagine filmica analogica: essa è allo stesso tempo trascrizione di un dato sensibile ed elaborazione della sua forma; è già sempre documentaria (è un'imbalsamazione di una parte di mondo colta nella sua durata) e già sempre finzionale (è un artificio, il dispiegamento di un linguaggio, l'azione di un immaginario che, dice Bazin, si nutre della realtà cui progetta di sostituirsi). Realtà e immagine, imbalsamazione e linguaggio, documento e finzione si dispongono in un rapporto di coalescenza. Con Bazin, i *jeunes turcs* nei loro scritti leggono a partire dal binomio realtà-immagine la coappartenenza di documentario e finzione, su cui molto insistono - Godard lo fa più di tutti - e la Nouvelle Vague, così variegata nelle sue manifestazioni, trova probabilmente proprio nella piena coscienza di questa coappartenenza, meglio, nella *sovraesposizione* dell'una (la realtà, la documentalità) e dell'altra polarità (la forma, la finzionalizzazione), *nella valorizzazione discorsiva della loro reciprocità*, pur con tutte le differenze di grado e di stile, da film a film e da autore a autore e con la riva sinistra a pensare in termini *politici* e testimoniali ciò che la riva destra pensava in termini *fenomenologici*, il suo principio federatore. Questa sovraesposizione presenta con Godard la sua manifestazione più radicale: *Fino all'ultimo respiro*, da questo punto di vista, ne è un magnifico manifesto, con le sue strade in cui brucia l'ottuso continuare del sensibile e la sua poderosa articolazione formale che, nel suo insieme, frantumava tutta intera una retorica cinematografica. Tanto per fare un singolo esempio, il mosso e intenso *long take* - poco prima che Michel conduca Patricia all'appuntamento col giornalista - che accompagna i due giovani in mezzo alla vita indeterminata, alla vita senza nome, ai passanti che guardano in macchina e punteggiano ovunque l'inquadratura, ne è una potente modellizzazione.

La seconda è *un sentimento del cinema* e precisamente il sentimento di libertà con cui, qui e nella Nouvelle Vague *tout court*, il cinema è pensato e praticato. Impressiona davvero ancora oggi, a tanti anni di distanza - è il

suo tratto senz'altro più vistoso –, l'incondizionata libertà immaginativa, tecnico-formale, espressiva e in senso ampio elaborativa che a livelli diversi informa *Fino all'ultimo respiro*. Rossellini e Renoir, naturalmente, per i *turcs*, avevano soprattutto ispirato un sentimento di libertà pienamente accordato a uno stile, un sentimento che, al di là dei modelli, più in generale muove, come tante volte è stato scritto, la gran parte dei film della Nouvelle Vague. Ma anche in questo caso, la condivisione di un assunto con l'insieme del movimento si componeva in termini di radicalità: la permanente e quasi sistematica trasgressione della regola è la regola e la potenza della scrittura del film, del tutto libera – «Facciamo vedere che tutto è permesso», dirà Godard – di comporsi nei modi e nelle forme più diverse. E tuttavia in *Fino all'ultimo respiro*, come poi sempre in Godard, la libertà è già intimamente legata a uno stratificato rigore formativo, a un senso severo, calibratissimo della scrittura. La poderosa dimensione entropica della formatività godardiana – di cui l'uso sistematico o perfino totalizzante della citazione è la cifra più evidente –, non si dà se non in quanto inscritta in un compiuto controllo della composizione. Anche di questo *Fino all'ultimo respiro*, lo si sarebbe compreso meglio più tardi, si configurava come un segno inaugurale.

Tra un'idea del cinema e un sentimento del cinema si situa infine, lo dicevo, un'inquadratura: vi compare un giovane, giornale in mano, *lunettes noires* e pipa in bocca, magro ed elegante, che guarda fuori campo. È Godard, nella sua celebre apparizione nel film. Non ha ancora compiuto ventinove anni. Si sporge e guarda verso Poiccard. Alla notizia della scomparsa di Belmondo, tra molte altre, mi si è fatta avanti questa immagine di Godard giovane, che lo guardava, lì nella finzione, per indicarlo alla polizia, ora – trasformata nella mia mente come in un processo di *morphing*, col grande cineasta affaticato nel corpo e nella voce dal peso degli anni, ma sempre nell'atto di sporgersi e guardare – per proteggerlo, come ha detto più volte dei suoi compagni di cinema scomparsi. Ma in quella inquadratura, più in generale, c'è lo sguardo di Godard. Da quella tarda estate del 1959, in cui il film fu girato, al più recente lungometraggio del regista, *Le livre d'image* (2018), quello sguardo ha modellato sessant'anni di cinema e inciso un segno profondissimo nella sua storia, senza mai smettere un solo istante di estendere per ogni via, nel segno di un'inesauribile sperimentazione, di un'infaticabile ricerca, una meditazione, cominciata con la cruciale esperienza della pratica critica nel decennio 1950, sull'identità del cinema e sulla sua capacità di abitare il mondo. Per Godard, come per tutti i grandi moderni, da Rossellini a Resnais, da Antonioni a Herzog, ecc., guardare il mondo significa proiettare su di esso un desiderio e far tornare in immagine, diceva Daney, la sua qualità morale.

Di questo sguardo – della lezione altissima e irripetibile di quella leggenda del cinema che è JLG – il cinema del nostro tempo e del tempo che

viene ha davvero bisogno. Come ha bisogno di libertà e di rigore. E di continuare a trovare nel suo rapporto col mondo, nella sua capacità di dire la vita, come una parte ampia e importante del cinema contemporaneo dimostra in più modi di voler fare, il nucleo incandescente delle sue invenzioni.

***Fino all'ultimo respiro.* Regia: Jean-Luc Godard; soggetto: François Truffaut; sceneggiatura: Jean-Luc Godard; fotografia: Raoul Coutard; montaggio: Cecile Decugis, Lila Herman; scenografia: Claude Chabrol; musiche: Martial Solal; interpreti: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Henri-Jacques Huet, Roger Hanin, Claude Mansard, Liliane Dreyfus, Jean-Pierre Melville; produzione: Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie; distribuzione: Euro International Films; origine: Francia; durata: 90'; anno: 1960.**

## Immagine, immagini, figure

Luca Venzi

*Fino all'ultimo respiro* di Jean-Luc Godard.



Una pin-up di spalle disegnata dentro un riquadro vuoto, una bambola tra le mani raccolte dietro la schiena, la testa voltata: guarda verso di noi, da dietro una spalla. È la prima pagina di un giornale umoristico per uomini, "Paris Flirt", segnatamente quella del numero 137 del 12 settembre 1959. La pagina riempie pressoché per intero l'inquadratura. Sopra l'immagine (o sotto, perché chi parla è dietro il giornale) la voce di Michel Poiccard...

Comincia così, lo sanno tutti, la rivoluzione fiammeggiante, radicale, plateale di *Fino all'ultimo respiro*. E comincia così, *per davvero* (dopo i corti degli anni 1955-1958), con questa inquadratura saturata da un giornale, l'inaudita carriera, tuttora in corso, di uno dei più grandi creatori di immagini del XX (e XXI) secolo, Jean-Luc Godard. Che cosa è dunque questa immagine, la prima del primo, leggendario lungometraggio di Godard?

Essa è prima di tutto un *muro*: in barba a ogni regola dell'*establishing shot* posta in cima alla sequenza (e, in particolare, in cima al film), per orientare, secondo la retorica hollywoodiana, l'attività inferenziale di chi guarda, *Fino all'ultimo respiro* comincia con l'ostruire lo sguardo dello spettatore, cui nega l'immediato orientamento spaziale e la simultanea corrispondenza di volto e voce. Di più: il soggetto che appare nella zona centrale dello schermo, la figura femminile disegnata, guarda di fatto in macchina. Il muro cala (il giornale si abbassa), compare la faccia da noir di Belmondo che fuma, guarda di lato, si passa il dito sulle labbra, ma la fatica ermeneutica dello spettatore moderno trova qui una delle sue cifre più limpide. In questo senso, la prima immagine del primo Godard è la *figura di un rivolgimento linguistico*.

E tuttavia questo muro è appunto l'immagine di un'immagine. Dentro l'inquadratura c'è un'altra inquadratura, quella della pin-up voltata di

spalle. Certo che richiama Patricia, ma c'è dell'altro, in verità, da vedere. Disposte una sotto l'altra, sui due lati della pagina (e dell'inquadratura), ci sono altre immagini: le vignette umoristiche che contornano la figura della ragazza, ulteriori inquadrature nell'inquadratura. *Mai un'immagine unica, sempre almeno due immagini*, avrebbe detto più tardi Godard (e Daney gli avrebbe fatto eco, da par suo). Inoltre – Godard non può non averlo notato –, le immagini disposte in colonna somigliano molto evidentemente a una pellicola cinematografica, così come, tutta intera, la copertina-schermo che le contiene.

Insomma, la prima immagine di *Fino all'ultimo respiro* è una figura del cinema. Nei primi secondi del suo primo lungometraggio Godard fa quello che farà sempre: parla del cinema e della sua natura. E del suo costitutivo rapporto col mondo. Perché – la cosa è fondamentale – quella immagine Godard l'ha trovata il giorno delle riprese dell'inquadratura in questione. È la prima pagina di "Paris Flirt" acquistato prima di girare (anche se il regista aveva già subito stabilito che Michel avesse in mano una copia, ma quale?, di quello stesso giornale) e di cui, progettando il film (rielaborando il soggetto fornitogli da Truffaut), non poteva conoscere il contenuto.

È il lavoro della contingenza che determina, di fatto, l'impianto figurativo dei primi istanti di *Fino all'ultimo respiro*. In questo senso, quella che apre il film è una *figura del cinema di Godard e di tutto il cinema moderno*. Che ha messo al centro dei suoi pensieri il rapporto fondativo, ineludibile, tra il farsi del sensibile e il dispiegarsi della forma. Tra la vita e la messa in forma della vita. Che è quello che il cinema è sempre stato.

***Fino all'ultimo respiro*. Regia: Jean-Luc Godard; soggetto: François Truffaut; sceneggiatura: Jean-Luc Godard; fotografia: Raoul Coutard; montaggio: Cecile Decugis, Lila Herman; musiche: Martial Solal; interpreti: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg; produzione: Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie; distribuzione: Euro International Films; origine: Francia; durata: 90'; anno: 1960.**

## Il libro delle (nuove) immagini

Pietro Masciullo

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



*L'esperienza interiore è ormai proibita dalla società in generale  
e dallo spettacolo in particolare.  
Voi avete parlato di omicidio.  
Quello che chiamano immagini diventa l'omicidio del presente.*

Parlava così il vecchio professore di *Adieu au Langage* sfogliando il corposo libro di immagini firmato da Nicolas de Staël. E Jean-Luc Godard sembra ricominciare proprio da quel preciso *movimento* nel suo film successivo: “La condizione umana è pensare con le mani”, dice, perché l’uomo inizia a riconoscersi come tale quando giunge alla postura eretta, liberando gli arti superiori da mansioni puramente motorie e lasciandoli finalmente *liberi* di trasformare il mondo, sperimentare, scoprire la tecnica... montare elementi? Insomma cosa c’è di più contemporaneo del pensare in immagini attraverso le mani, in era di *touch screen* e tele-azione perenne? Ecco allora: Godard riparte dall’istintiva manualità del montaggio per arrivare solo successivamente all’ebbrezza del pensiero, inseguendo ancora una volta quell’originaria dialettica “tra la violenza dell’atto di rappresentazione e la calma insita nella rappresentazione stessa”.

Iniziamo a sfogliare *Le livre d'image*, allora, dal primo capitolo: il “Remake” (della nostra memoria). Godard è sempre più consapevole della piena disponibilità delle immagini che il Novecento ci ha lasciato in eredità, quindi cerca apertamente una “*morale dell’archivio*” che gli consenta di appropriarsi di qualsiasi frammento del passato (perché “è il frammento a dire la verità”, dice Brecht), istituendo liberissimi raccordi tra le fonti. Il cinema è la nostra memoria condivisa, certo, quindi è dal cinema che bisogna ripartire. Invocando un’etica dell’immagine-in-movimento con i suoi indiscussi profeti – Rossellini, Straub, Renoir, Buñuel, Vigo, Ray, Tourneur, Ford, Hitchcock, ecc., tornano e

ritornano *significando* nuovamente – in un film di puro montaggio che riporta Godard a quelle collisioni moltiplicate di parole-e-immagini sperimentate a partire dalle *Histoire du cinéma*.

Ecco perché *Le livre d'image* (chiaramente l'estensione di un discorso portato avanti negli ultimi trent'anni con rara coerenza) non può che aprirsi con la pellicola che scorre in moviola, rallenta, viene slabbrata dal fotogramma, ma tenta ancora di dire la verità 24 fotogrammi-al-secondo in una *traccia visibile* da riattivare. E allora le ansie nucleari che detonano sulla spiaggia di *Un bacio e una pistola* diventano nuovamente nostre; la guerra imminente che balena in quel singolo dettaglio de *La regola del gioco* ci turba ancora; le macerie morali di *Germania anno zero* o la fine della storia di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* sono ancora lì, all'orizzonte, le riconosciamo... poco prima di ritrovare la pace nell'epifania improvvisa de *L'atalante*, immergendoci nuovamente in quell'acqua/schermo che moltiplica il nostro sguardo in un desiderio tutto potenziale. Insomma "dall'omicidio del presente a opera delle immagini" ci si può redimere solo attraverso le immagini: Godard continua a parlare, cita i libri sacri delle grandi religioni monoteiste per poi aprire il *libro delle immagini in movimento* che ha dato forma (e sta dando forma) alla nostra modernità.

Quali sono le figure ritornanti? Le *mani*, appunto, che dal primo pittogramma preistorico sino ai dettagli nei dipinti di Leonardo hanno pensato e fatto pensare. Ma poi il Novecento ha imposto la riproducibilità tecnica e quindi non può che essere la figura del *treno* a testimoniare questo scarto. Il treno nel cinema – da *The General* di Keaton a *Berlin Express* di Tourneur in una lunghissima e sublime sequenza d'infinite ritornanze – diventa la figura centrale che estende le mani dell'uomo sul secolo della (seconda) tecnica. Questi treni si muovono sulle rotaie della Storia, dalla Germania all'Est Europa, dall'Africa al West americano, confrontandosi con la civilizzazione e l'abominio, con la vita e la morte, per poi trovare nuove stazioni lì dove l'uomo ha deciso di rendere le *costituzioni* (laicamente) sacre. Ed ecco balenare il frammento di *Alba di Gloria* di John Ford: il giovane Lincoln si siede a leggere la Costituzione Americana con la purezza di sguardo di Henry Fonda, utopia pura, contrapposta alla divinità della Guerra che deflagra da Sarajevo al Vietnam. *The horror, the horror*. I piedi dello stesso Henry Fonda si agitano ora nella cella de *Il Ladro* di Hitchcock, meditando scelte etiche già iscritte nelle stesse inquadrature (i suoi epocali primi piani che facevano pensare il giovane critico Jean-Luc Godard).

La guerra al terrore del nuovo millennio, infine. La lunga riflessione sul mondo arabo – dalla purezza di riti e miti antichi, sino al complesso coacervo di tensioni presenti – si apre con la chiave rubata da Ingrid Bergman in *Notorius*. Il volto teso della Diva per eccellenza diventa la *chiave* per far emergere il trauma dell'immagine-virale-senza-sguardo che ci bombarda da ogni schermo: i video di propaganda del terrorismo internazionale (minacciosamente marchiati a fuoco) penetrano come lame



l'immaginario del cinema con la potenza perturbante della bassa definizione. Immagini da interpretare e poi rimontare provocatoriamente, in un perenne  *Ici et ailleurs* che esige ancora un pensiero in divenire per compensare quei lunghi fotogrammi in nero.

Insomma: Jean-Luc Godard orchestra l'ennesima sinfonia audiovisiva a cui non è minimamente necessario fornire interpretazioni vincolanti (tantomeno dopo una singola visione festivaliera che come un eco si fa sentire di sala in sala, di film in film). Bisogna semmai accompagnare queste immagini in un discorso quotidiano, creando personali raccordi tra le cose della vita. E fuori dalla sala, intatte, ecco le potenze contemporanee di uno sguardo sul mondo inalterato nel tempo: *oltre* ogni ragionamento sugli archivi e sul montaggio intermediale, *oltre* ogni riflessione sulla sopravvivenza delle immagini (della memoria) e ben *oltre* ogni romanticismo cinefilo "nouvelvaghiano", se si sposta appena appena il punto di osservazione, ci si trova di fronte un uomo di 88 anni che *maneggia* le immagini come un qualsiasi ventenne nel XXI secolo. Godard monta e parla, tossisce e sbraita, costruendo personali atlanti/bacheche donate a qualsiasi ulteriore *remix* social(e), portando pienamente a compimento quella riflessione filosofica partita negli anni '80 delle *Histoires* per diventare ora pura pratica ("pensare con le mani") nel nuovo millennio dell'immaginazione interattiva. E un nuovo libro si apre.

«Oggi invece, la storia è quella che trasforma i documenti in monumenti, e che, laddove si decifravano delle tracce lasciate dagli uomini e si scopriva in negativo ciò che erano stati, presenta una massa di elementi che bisogna poi isolare, raggruppare, rendere pertinenti, mettere in relazione, costituire in insiemi» (Michel Foucault 1999).

### Riferimenti bibliografici

M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 1999.

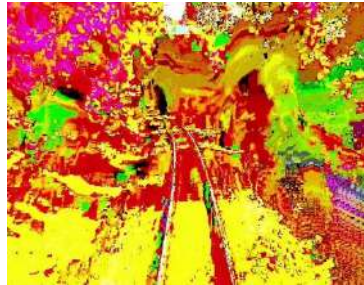
P. Montani, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.

**Le livre d'image. Regia: Jean-Luc Godard; sceneggiatura: Jean-Luc Godard; fotografia: Fabrice Aragno; montaggio: Jean-Luc Godard; produzione: Casa Azul Films, Ecran Noir Productions; distribuzione: BiM Distribuzione; origine: Svizzera, Francia; durata: 85'; anno: 2018.**

## Comunicare ai tempi della pandemia

Alessio Scarlato

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



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 RaiPlay (proviamo a immaginare un ignaro spettatore curioso, nell'epoca della narritività 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 affacciarsi 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, trattenerne,  
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.

***Le livre d'image*. Regia: Jean-Luc Godard; sceneggiatura: Jean-Luc Godard; fotografia: Fabrice Aragno; montaggio: Jean-Luc Godard; produzione: Casa Azul Films, Ecran Noir Productions; distribuzione: BiM Distribuzione; origine: Svizzera, Francia; durata: 85'; anno: 2018.**

## Dalla parte di Godard

Irene Calabrò

*Le Studio d'Orphée* di Jean-Luc Godard.



*Occorre strappare ogni volta ai dispositivi – a ogni dispositivo –  
la possibilità di uso che essi hanno catturato.*

*La profanazione dell'improfanabile  
è il compito politico della generazione che viene.*

Giorgio Agamben

Nel 1970 Jean-Luc Godard rilascia un'intervista a Marcel Martin per la rivista "Cinéma". Parlando a nome dei suoi compagni del gruppo "Dziga Vertov", Godard chiarisce il compito politico del collettivo di registi francesi nato dopo l'esperienza del maggio parigino: tentare di destituire le logiche di produzione della società capitalista a partire da una riflessione sulla produzione cinematografica. A differenza del cinema militante dell'epoca che, secondo Godard, "si definisce come un tentativo di diffondere i film in maniera alternativa", per il gruppo "Dziga Vertov" fare cinema politicamente significa partire dalla produzione di un film per poi regolarne la distribuzione. Cinquant'anni dopo l'intervista realizzata da Martin, Godard ci induce, ancora una volta, a riflettere intorno alla possibilità di produrre e distribuire un film dentro (e fuori) le logiche capitalistiche. La riflessione nasce in seno alla distribuzione dell'ultimo film di Godard, *Le livre d'image*, premiato dalla giuria del Festival di Cannes 2018 con la *Special Palme d'Or*.

In un'intervista rilasciata ai critici dei "Cahiers du Cinéma", Nicole Brenez, collaboratrice di Godard, chiarisce il motivo per cui non è possibile proiettare *Le livre d'image* al cinema: le sale cinematografiche non sono sufficientemente equipaggiate per restituire i diversi strati di suono che compongono l'immagine sonora del film. Alla questione del suono si accompagna la necessità della resa dinamica del colore, fondamentale nel

lavoro pittorico-artigianale che Godard compie in *Le livre d'image* (ricordiamo che il primo titolo scelto da Godard per il suo ultimo lungometraggio è *Tentative de bleu*). Brenez evidenzia, dunque, come le questioni tecniche legate al film siano strettamente collegate alle sue esecuzioni – “come un brano musicale” – nei diversi luoghi in cui il film viene ospitato. I luoghi svizzeri e francesi – perlopiù teatri – che ospitano e hanno ospitato *Le livre d'image*, inventano nuovi modi di disporre dello spazio, di montare e rimontare supporti e formati, permettendo una nuova esposizione-espansione del film. “Andiamo verso un’amplificazione – dice Brenez – quindi il montaggio si estende ed esplose nella realtà”.

*Le Studio d'Orphée*, l'atelier di Godard trasferito, in modo permanente dal 4 dicembre 2019, da Rolle alla Fondazione Prada di Milano, è l'unico luogo in Italia in cui è possibile guardare *Le livre d'image* e nove cortometraggi realizzati dal regista dopo il 1988. Due locali compongono l'atelier di Godard: una sorta di *foyer* (che riprende la dimensione teatrale dell'esposizione europea del film), dove i visitatori-spettatori possono muoversi liberamente osservando da vicino gli oggetti-feticcio dell'ormai consacrato Papa del cinema, e la stanza adiacente che ospita il materiale tecnico, i libri, i dipinti, i premi, i pennelli e le altre cianfrusaglie di Godard.

I visitatori-spettatori che varcano la soglia dello studio di Orfeo trovano qualcosa di singolare di fronte ai propri occhi: dei paletti di delimitazione in legno non permettono di muoversi liberamente all'interno dello spazio. Poche sedute (destinate agli altrettanti pochi visitatori che giornalmente possono visitare l'atelier e assistere alle proiezioni dei “prodotti” cinematografici di Godard) costringono i visitatori a divenire solamente degli spettatori inchiodati al proprio posto. Le passeggiate di uno spettatore-*flâneur* vengono così interrotte: l'ospite (*hospes*) scopre di essere un nemico (*hostis*), uno straniero che deve rimanere estraneo tanto alla produzione del film quanto alla sacralizzazione degli oggetti di Godard. Il sacro studio di Orfeo-Godard diviene, dunque, un luogo di culto dove l'esposizione del film, dei cortometraggi, e degli strumenti da lavoro del regista assumono un inedito valore culturale, annullando la distinzione benjaminiana tra il valore culturale e il valore espositivo di un'opera.

La delimitazione e la composizione dello spazio dell'atelier di Godard ci invita, però, a non arrenderci di fronte alla brama sacralizzante e museificante del luogo che ospita i lavori del regista. Per riflettere sulle immagini di *Le livre d'image*, infatti, è necessario partire da una presa d'atto (e di “posizione”) del modo in cui fruiamo del film nello spazio che è stato costruito secondo il volere di Godard. Il regista, però, sembra sorridere e invitarci a sorridere di fronte all'operazione sacralizzante e restrittiva dell'istituzione che lo ospita.

Chi si accomoda sulle sedute dello studio di Orfeo guarda la proiezione del film e dei cortometraggi dalla parte di Godard: infatti ancor prima di vedere i monitor che riproducono le immagini, lo spettatore ha di

fronte a sé il tavolo da lavoro del regista. Nella scomoda postazione che siamo obbligati a occupare, Godard ci invita a riflettere su come la distribuzione di un film sia strettamente legata alla sua produzione.

Raccogliendo i segni disseminati da Godard e dai suoi collaboratori, nel tentativo di indagare la singolare delimitazione dello spazio dell'atelier, scopriamo che Fabrice Aragno, in un'intervista rilasciata a Joachim Lepastier per i "Cahiers du Cinéma", rivela come l'idea che sottende il penultimo lungometraggio di Godard, *Adieu au langage* (2014), sia alla base anche della distribuzione (che rende infinita la post-produzione) di *Le livre d'image*: permettere allo spettatore di trasformarsi in un montatore. Lo spettatore, infatti, è chi, secondo il Godard dello *Scénario du film Passion* (1982), vuole vedere e ricevere (*rece-voir*) l'immagine; dunque la creazione di un nuovo modo di accoglienza del film da parte delle istituzioni che lo ospitano è il lasciapassare fondamentale per la ricreazione dello stesso film da parte dello spettatore.

Per questo Godard, come riferisce ancora Aragno, decide di trasferire il suo atelier a Milano: per "permettere alla gente di guardare il film così come lo guarda lui". Nel momento in cui la distribuzione del film di Godard incontra la sua produzione, Aragno evidenzia come questa nuova pratica cinematografica si situi all'opposto della parola americana *shooting*, dove la cattura dell'immagine, e la sua conseguente proiezione, uccidono lo spettatore. La distribuzione-produzione di *Le livre d'image*, invece, permette allo spettatore di fare cinema, ricevendo e ricreando la luce che proviene dal film e proiettando quella stessa luce nella realtà.

Nelle nuove connessioni che crea tra parole e immagini, tra immagini e cose e tra parole e cose, Godard profana anche l'utilizzo quotidiano della TV: se nello *Scénario du film Passion* affermava che coloro che parlano in televisione non guardano mai l'immagine perché le danno sempre le spalle, nello spazio (delimitato) del suo atelier, Godard costringe gli spettatori a prendere il suo posto, a diventare l'Orfeo che decide di non voltare mai le spalle all'immagine.

Di fronte all'immagine, lo spettatore di *Le livre d'image* può iniziare il suo montaggio che si estende nella realtà: è lo spettatore, infatti, a creare (infinitamente) il senso del film, decidendo quali rapporti sussistono tra la fotografia di Franz Kafka, appoggiata alla parete sinistra della stanza, e il quarto capitolo di *Le livre d'image* intitolato "Lo spirito delle leggi"; tra il disegno di una ballerina che esegue un'*arabesque*, appeso accanto al monitor più grande, e la dinamicità vorticoso dei colori del film; tra gli innumerevoli strati di tappeti che ricoprono il pavimento della stanza e gli strati di voci, musiche e rumori che compongono l'immagine sonora di *Le livre d'image*; tra le scure pennellate sul soffitto della stanza e l'immagine di un'esplosione che apre il film.

Nello studio di Orfeo, dunque, lo spettatore prende il posto di Godard. Nello scambio infinito messo in atto dalla produzione cinematografica



godardiana, però, è importante chiarire che lo scambio – il cambiamento di posizione per prendere posizione – non ha nulla a che vedere con la produzione tardo-capitalistica. Lo scambio a cui ci conduce l'operazione godardiana è, piuttosto, la convergenza dell'io-regista e dell'io-spettatore verso un nuovo soggetto (collettivo), che – come il “soggetto-nietzschiano” di Gilles Deleuze e Félix Guattari in *L'anti-Edipo* – si crea dal passaggio di ognuno attraverso i diversi nomi della storia che formano la costellazione dei nomi dello studio di Orfeo (tra i quali Hannah Arendt, Franz Kafka, Michelangelo Antonioni, Roxy – il cane di *Adieu au langage*): “Tutti i nomi della storia, sono io...”

Passando attraverso tutti “i nomi della storia”, lo spettatore diviene un “autore come produttore” che, per dirlo con Walter Benjamin, si trova a riflettere intorno a una questione: qual è la posizione di un'opera nei rapporti di produzione di un'epoca? La riflessione intorno alla questione conduce non solo a un cambiamento della funzione-autore, ma anche a una decisiva trasformazione degli spettatori in collaboratori dell'autore, se non in veri e propri autori. Così facendo, *Le livre d'image*, l'ultimo – a detta del regista – film di Godard, inaugura una nuova pratica tanto cinematografica quanto critica. La piccola scatola con dentro una lampadina, posizionata alla destra della scrivania, che ricorda la scatola luminosa del Godard *alias* Professor Pluggy che in *King Lear* (1987) “inventava il cinema”, ci indica la strada da percorrere per rivoltare il mondo ricreando il cinema.

### Riferimenti bibliografici

- AA. VV. Événement. *Le livre d'image de Jean-Luc Godard*, in “Cahiers du cinéma”, n. 759 (ottobre 2019).
- W. Benjamin, *L'autore come produttore*, in Id. *Opere complete. Scritti (1934-1937)*, Einaudi, Torino 2004.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2014.
- N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Books, Milano 2004.
- G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002.
- J-L Godard, *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, minimum fax, Roma 2018.
- C. Resta, *L'estraneo. Ostilità e ospitalità nel pensiero del Novecento*, Il melangolo, Genova 2008.

\*Le immagini presenti nell'articolo sono foto di Agostino Osio per Fondazione Prada.

## Bardot, i colori e la violenza della forma

Luca Venzi

*Le mépris* (restaurato) di Godard.



Uno dei Godard più grandi, senza dubbio dei più celebri. Uno dei capolavori dei cosiddetti anni Karina (1960-1967), gli anni in cui, in continuità con la cruciale esperienza della critica e dei primi corti, prende materialmente avvio, film dopo film, l'inaudita, incessante e tuttora ininterrotta meditazione godardiana sull'atto stesso del comporre, su tutti gli elementi in dotazione all'immagine filmica, sull'identità del cinema come sistema espressivo, sul suo costitutivo commercio col mondo.

Il film è *Le mépris* (1963), da Moravia - si fatica a dire *Il disprezzo*, in ragione della nota versione italiana che non era che il massacro di ciò che il regista aveva fatto -, che a distanza di cinquantquattro anni dalla sua realizzazione, la Cineteca di Bologna, col progetto "Il Cinema Ritrovato al cinema", ha portato nelle sale italiane, naturalmente nella sua versione originale sottotitolata, mai distribuita nei nostri cinema, restaurata da StudioCanal.

Opera già *postuma* della Nouvelle Vague, la cui esperienza come fenomeno collettivo si era appena conclusa, *Le mépris* sembrava portarne a compimento un sogno nemmeno tanto segreto e nemmeno tanto sorprendente, quello di realizzare un film coi mezzi di una grande produzione: e tuttavia i compensi destinati agli attori, allo stesso Godard, a Moravia, avevano asciugato sensibilmente il budget a disposizione - che pure restava più ricco di quello degli altri lavori godardiani del periodo - e il regista non dispose di fatto di mezzi troppo diversi, per girare il film, da quelli con cui allora lavorava (Bergala 2006).

Questa coproduzione internazionale firmata Godard è in ogni caso il suo film più narrativamente composto, più scritto, più conchiuso e lineare. Con esso Godard rileggeva Moravia via Rossellini - *Viaggio in Italia* (1954) è quasi un'ombra drammaturgica del film - e lo faceva comprimendo in

modo marcatissimo l'estensione della vicenda narrata (da nove mesi circa a due giorni), modificando talora radicalmente i personaggi principali (Battista diventa l'americano Prokosch, i Molteni una coppia di francesi a Roma, il regista Rheingold nientemeno che Fritz Lang in persona, più la traduttrice dal nome stendhaliano-rosselliniano Vanini, derivata da una figura minore), strumenti di un poderoso multilinguismo; ripensando, attraverso la meditazione moraviana sull'*Odissea*, gli stessi concetti di classicità e modernità del cinema; orientando infine attorno al personaggio di Camille, e alla sua trasformazione interiore, l'intero asse immaginativo e configurativo del film. Quest'ultimo passaggio, decisivo, costruisce di fatto *Le mépris* come la storia degli ultimi due giorni di vita di una donna che *muore due volte*: moralmente (è l'insorgenza del disprezzo) e fisicamente (lo schianto, nel finale, dell'Alfa Spider di Prokosch).

Questo accentrato costruttivo su Camille è composto per il tramite di uno straordinario lavoro sul corpo di Bardot - e cioè sulla sua cieca bellezza, con cui Godard modella molto in profondità la durezza impenetrabile del personaggio - e sull'elemento del colore - la celebre gamma godardiana, rosso, bianco/giallo, blu. O più esattamente per il tramite della loro vertiginosa combinazione che, nell'amplissima sequenza dell'appartamento romano - quella in cui Camille, compreso il proprio sentimento per il marito, muore alla vita, impietrisce, diventa una statua affettiva -, trova il suo principio di determinazione.

Questo e molto più che questo abbiamo rivisto incontrando, nei suoi passaggi nelle nostre sale, il *Mépris* di Godard. Uscendo da una delle due proiezioni romane, mi sono domandato, molto semplicemente, se nel film ci fossero immagini attraverso le quali guardare questo nostro tempo audiovisivo *del dopo* - postmoderno, post-cinematografico, post-mediale - e a partire dalle quali interrogarlo, per qualche via, criticamente e produttivamente.

Ne ho individuate diverse e per motivi ogni volta differenti, ma qui farò riferimento a un solo momento del film e segnatamente alla sua celeberrima, vera e propria *ouverture*, successiva al segmento dei titoli di testa parlati e della frase pseudo-baziniana del *mondo accordato ai nostri desideri*. Tutti ricordano quella apertura: il corpo nudo di Bardot distesa di spalle sul letto, il dialogo con Piccoli che ne celebra ogni singola parte, la musica di Delerue, l'inquadratura intrisa di rosso, poi dominata dal bianco/giallo, poi interamente immersa nel blu. Una poderosa, sorprendente *esposizione*, all'attenzione e allo sguardo, di due elementi della rappresentazione, appunto il corpo statuario di Bardot e il colore. Lo spettatore non può non accorgersi dell'uno e dell'altro: il film non è nemmeno cominciato ed egli si misura con la brusca mostrazione della completa nudità di una diva in una folgorante scena policroma (Marie 1995) di rara intensità plastica e figurativa. È un'apertura perentoria, aggressiva, perfino *violenta*, come molto opportunamente ha notato Cerisuelo (2006).

Una sorta di grande attrazione visuale posta in cima al discorso del film. La scena, come è noto, è stata imposta a Godard, assieme a un altro inserto (e a un'ulteriore sequenza, poi non entrata nel film), egualmente improntato alla nudità in combinazione con fondi monocromi situato nella macro sequenza dell'appartamento, in particolare dai suoi finanziatori americani.

Ma il regista, pur nel quadro di quello che si configura come uno scontro, può corrispondere in modo mirabile a quella imposizione: è esattamente sul corpo di Bardot e sul colore come istanza trasfigurante che egli ha fin lì lavorato per conseguire le strategie formative profonde mobilitate dal film. Dirà poi che in quell'apertura aveva mostrato Bardot e non ancora, propriamente, Camille. La prima è una statua vivente, la seconda una statua che muore (Venzi 2013). È il centro poetico e configurativo del film quello che, senza saperlo, gli americani gli chiedono di esporre. E Godard lo fa, aprendo *Le mépris*, per il tramite di una disposizione violenta delle forme, di una potente, ineludibile *attrazione* che reca in sé l'ampio processo di *astrazione* compositiva che l'intero film si incaricherà di mettere in atto. Insomma in questa violenza del comporre è l'unità di pensiero che muove il film che viene alla forma. L'attrazione – l'assunto è, ad evidenza, profondamente eizenštejniano – è qui l'autentico punto di innesco di più ampi, più complessi, più articolati processi di astrazione.

Quante volte, nel cinema del nostro presente, ci misuriamo con qualcosa del genere? Quante volte nel nostro tempo audiovisivo così profondamente incentrato sull'attrazione, talora fondato sulla sua presenza, il neoformalismo che in larga parte lo sostanzia promuove *in forme autenticamente violente*, ma fuori dallo statuto ludico, combinatorio, autoreferenziale che spesso lo muove – in cui dietro un'attrazione non c'è che se stessa o al limite un'altra attrazione –, contenuti di pensiero che si facciano capaci di orientare, regolare, fondare il funzionamento complessivo di un intero film? Non molte, certo, ma il lettore si è certamente accorto che il mio ragionamento procede per via di provocazione.

Lui ed io sappiamo che la violenza delle immagini che ci circondano è davvero troppo spesso quella del rappresentato e quasi mai quella del rappresentare. Che invece ha abitato un tempo largo e cruciale del cinema e segnato molti dei suoi esiti più alti. E tuttavia se il cinema è stato violento e spesso crudele – muovendo dal regime della sensazione unicamente per giungere a quello, ben più complesso, del sentire (Montani 2007) –, le sue immagini passate ci restano accanto per darci ancora da pensare, per parlarci al presente, per indicarci percorsi da riprendere o da ricominciare. Come fa questo *Mépris* che, su grande schermo, nello splendore del restauro, brilla ancora come una stella, sotto i nostri occhi.

## Riferimenti bibliografici

- A. Bergala, *Godard au travail. Les années 60*, Cahiers du cinéma, Paris 2006.  
M. Cerisuelo, *Le mépris*, Les Éditions de la Transparence, Chatou 2006.  
M. Marie, *Le mépris*, Nathan, Paris 1995.  
P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.  
L. Venzi, *Le mépris, il corpo e il colore*, in «Studi Novecenteschi», n. 86, 2013.

***Le mépris*. Regia: Jean-Luc Godard; sceneggiatura: Jean-Luc Godard; soggetto: Alberto Moravia (romanzo); fotografia: Raoul Coutard; montaggio: Agnès Guillemot; musiche: Georges Delerue (versione francese), Piero Piccioni (versione italiana); interpreti: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Giorgia Moll, Fritz Lang; produzione: Compagnia Cinematografica Champion (Italia), Les Films Concordia (Francia), Rome Paris Films (Francia); distribuzione: Interfilm; origine: Italia, Francia; durata: 105' (versione francese), 86' (versione italiana); anno: 1963.**

## Malinconica euforia

Daniele Dottorini

Tra Godard e Varda.



Paradossi temporali. Le luci si spengono in sala, inizia la proiezione. Sullo schermo scorrono immagini di corpi mobili, quasi danzanti, vitali. Samy Frey, Anna Karina, Claude Brasseur si muovono sullo schermo, girovagano, vanno nei caffè, danzano insieme, corrono lungo i corridoi del Louvre, progettano una rapina, falliscono, si tradiscono, qualcuno fugge verso una nuova vita, qualcuno muore. Le immagini di *Bande à part* (1964) di Jean-Luc Godard, recentemente restaurato e reimmesso nel circuito delle sale, scorrono ora, sul grande schermo, facendo rivivere allo spettatore una sensazione che accompagna i personaggi e che di fatto li attraversa, come attraversa ogni immagine del film: l'euforia.

Era stato Serge Daney a dire che se c'era qualcosa che accomunava un pugno di film della *Nouvelle Vague* era l'euforia, la sensazione non solo di portare una ventata d'aria fresca nello stagnante sistema del cinema industriale, ma anche l'allegria consapevolezza di volerlo fare a pezzi, scomporlo e distruggerlo. Euforia allegra, non spensierata. Nelle immagini di *Bande à part* si riverberano i movimenti folli di Claude Chabrol, quelli errabondi di Rohmer, e quelli danzanti di Jacques Demy. Muoversi, in tutte le direzioni, in tutti i modi, con falsa ingenuità, ma con la consapevolezza che il movimento è al tempo stesso creativo e destabilizzante.

Altri tempi forse, si dirà: è difficile vedere oggi immagini che possano anche solo lontanamente porre il movimento a fondamento della loro composizione. Ci sono, ovvio, ma forse più presenti in altre forme di cinema, lontane apparentemente da quelle degli autori delle due rive della Senna. Godard riappare dunque, riappare come immagine già realizzata ma che è comunque impossibile percepire come passato. Paradossalmente, ma non troppo, riappare come film contemporaneo, cioè come film che da

una posizione non adeguata alle tendenze del momento mostra un movimento che ci parla, ci interroga.

Ci interroga perché ci sorprende, ci fa riscoprire un piacere del cinema che a volte tarda a farsi riconoscere nelle tante immagini attuali (e attuale non è la stessa cosa di contemporaneo). Basta vedere non solo la celeberrima corsa lungo i corridoi del Louvre, ma anche l'attimo di silenzio al caffè, dove ogni traccia della colonna sonora viene bandita, oppure i movimenti continui dei tre personaggi nelle stanze della villa dove viene tentata la rapina, dove uscire di campo, rientrare, muoversi senza sosta sono i gesti non di una efficace coordinazione di un gruppo di rapinatori, ma il segno di un tempo cinematografico nuovo, del gusto del gesto come puro piacere dello sguardo, del rifiuto dell'immagine come portatrice di azione.

La coreografia del ballo al caffè lo mostra con una evidenza flagrante: l'estrema serietà con cui i tre protagonisti danzano coordinati sulla musica ritmata di Michel Legrand, il continuo *décadrage* con cui Godard li filma in piano sequenza, lo schiacciare delle dita e il battere delle mani, i rumori in sottofondo e la voce over che racconta i pensieri dei tre formano una dialettica apertissima tra precisione e imperfezione, una messa in scena "reale" del *musical* aperta appunto all'indeterminatezza e all'aleatorietà della vita. C'è in *Bande à part*, insomma, una declinazione vitale e al tempo stesso malinconica dell'euforia filmica della *Nouvelle Vague*, un prendersi carico dell'istanza fondante di un cinema che faceva del piacere del filmare la sua ragion d'essere e, al tempo stesso, la consapevolezza che quell'euforia stava necessariamente tramontando, o stava mutando in altro. Odile e Franz fuggono dopo la morte di Arthur, fuggono verso un paese lontano, le loro avventure saranno narrate in un altro film (che Godard non farà mai), ma il gioco, la consapevolezza vitale del cinema come potenza attraverserà sempre il lavoro di Godard, anche in quei film che più disperatamente mettono l'accento sul fallimento del cinema come redenzione della realtà e della Storia.

Impossibile allora non riproporre la stessa domanda, interrogare le tracce di quell'euforia fondante nel viaggio filmico di Agnès Varda e il fotografo JR lungo le strade della Francia e della Svizzera alla ricerca di villaggi e di volti a partire dai quali creare opere, incontrare vite. *Visages, Villages* è un film *on the road* e al tempo stesso un film che interroga il movimento, il falso movimento del cinema mettendolo alla berlina. Il viaggio, in cui i due registi passano di villaggio in villaggio alla ricerca di volti da fotografare e incollare in enormi gigantografie sui muri delle case o delle fabbriche via via incontrati nel corso dell'itinerario, si rivela ben presto una sorta di controcampo alle immagini godardiane di *Bande à part*. Ciò che nel film di Godard è l'affermazione di un cinema che malgrado tutto attesta la propria vitalità, nel lavoro di Varda e JR diventa la ricerca delle tracce di quell'euforia nei luoghi e nei territori che il cinema non cessa di attraversare. Per far questo, Varda e JR diventano personaggi del loro stesso

racconto. La regista de *Les plages d'Agnès* (2008) e il fotografo urbano si mostrano come personaggi marcati, delineati dagli elementi da cui non si separano mai: il nero degli abiti, gli occhiali da sole e il cappello di JR contrastano con i colori sgargianti, i capelli bicolore e il sorriso malinconico di Varda. I loro dialoghi, costruiti come un commento a due di ogni tappa, viso o situazione incontrata, diventano le tracce (scritte e poi recitate) di una sceneggiatura scritta a posteriori, ispirata dal viaggio compiuto dai due.

Un viaggio di ricerca, si diceva, di ricerca delle tracce. Ma tracce di cosa? Di un modo di pensare e fare cinema, capace di respirare l'euforia vitale del mondo. È questo che commuove nel film: la ricerca incessante, nonostante tutto. Ma proprio perché incessante, proprio perché si tratta di ritrovare le tracce contemporanee della vitalità del cinema (e di ogni immagine), il viaggio è frammentato, il montaggio frenetico, i salti evidenti. Ci si sofferma brevemente in ogni villaggio, si incontrano persone, si dialoga brevemente con loro, si osserva la costruzione dell'opera e le reazioni degli abitanti, che si ritrovano spesso ritratti sui muri dei loro villaggi. Ed ecco dei bambini giocare con quelle immagini, una donna commuoversi, un operaio mostrare la propria gioiosa sorpresa. Le prime tracce appaiono, si palesano come la capacità del cinema di cogliere i dettagli della vita, l'attenzione dello sguardo, il gesto che contiene il senso. È incessante questo movimento, mai ci si sofferma troppo, o mai si sceglie di lasciare che la camera osservi i tempi vuoti, le attese, i silenzi. Le parole riempiono lo schermo, siano quelle delle persone catturate dai microfoni o quelle dei due autori che non cessano, come personaggi di una commedia surreale, di dialogare-commentare.

Due momenti però scartano rispetto a questo *découpage* serrato: quando Varda e JR si trovano nel piccolo cimitero in cui è sepolto Cartier-Bresson («Quella precisione nel cogliere il momento giusto», commenta ammirata Varda), e, soprattutto, nella sequenza in cui avviene il mancato incontro (che si rivela però un vero incontro) con Jean-Luc Godard. Ancora una volta Godard appare, ma attraverso la forma ironica della scomparsa. Nella finestra della sua casa a Rolle, in cui Varda e JR vanno nella speranza di incontrarlo, il regista (il regista filosofo solitario, come lo chiama Varda) non si fa trovare. Al suo posto, una traccia. Una frase scritta sul vetro della finestra, che allude ad un momento vissuto insieme (lui, Karina, Varda e Jacques Demy): la traccia, appunto, di un vissuto.

È un invito. È ciò che dà senso a tutto il film, che costringe a rivederlo tutto volgendo indietro la memoria, dimenticandosi dei salti, del gioco ripetitivo delle installazioni: è ciò che indica un cammino. Si tratta cioè di continuare la ricerca delle tracce di quell'euforia che *Bande à part* metteva in scena in modo magistrale. Ma cercare le tracce non significa dichiararne la scomparsa, mostrare ciò che rimane come reperto museale, dichiarare la scomparsa di uno sguardo, no. Significa appunto credere ancora in quelle immagini, credere ancora nel cinema.