



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia delle Arti e dello Spettacolo

CICLO XXXIII

*Godard teorico, Godard elettronico. L'identità dell'immagine cinematografica
e gli «anni video» (1975-1980)*

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06

Dottorando

Dott. Fabio Alcantara

Tutore

Prof. Gianluca Venzi

Coordinatore

Prof. Andrea De Marchi

Anni 2017/2020

Indice

Introduzione	p. 4
I. Alla ricerca del cinema perduto. Il primo Godard: un pensiero dell'immagine, l'immagine di un pensiero	p. 11
1. «La più coraggiosa delle operazioni intellettuali». Su una sequenza di <i>Une femme mariée</i>	p. 11
2. <i>Qu'est-ce que le réalisme (au cinéma)?</i>	p. 16
3. Uno sguardo sul <i>reale</i> : la <i>verità</i> del cinema	p. 21
4. <i>Qu'est-ce que le cinéma (moderne)?</i>	p. 36
5. L'«ontologia» si fa stile: il cinema della Nouvelle Vague	p. 41
6. Dalla <i>realtà</i> fenomenica alla <i>verità</i> fotogenica	p. 51
7. I film degli «anni Karina»: una teoria nell'immagine	p. 56
8. Duplicità e politica dell'immagine	p. 75
II. Verità della rivoluzione e scadimento dell'immagine. Il Godard politico	p. 82

1. Dalla politica dell'immagine a un'immagine politica: due o tre cose da ripensare...	p. 83
2. Perdere il mondo, trasformare il reale	p. 99
3. <i>Addio al cinema</i> : dalla dualità alla pedagogia	p. 110
III. Alla ricerca di un reale perduto, il cinema in video	p. 120
1. Il fuoricampo, l'interstizio, il reale. Gli anni Settanta di Godard e un problema di definizione	p. 120
2. Il volto della finzione: <i>Letter to Jane</i>	p. 138
3. Tra «Mao» e i «video»: <i>Ici et ailleurs</i>	p. 144
4. Ripartire dal cinema: <i>Numéro deux</i>	p. 156
5. <i>Ça va trop vite (en marchant vers le Cinéma): Comment ça va ?</i>	p. 170
IV. L'immagine ritrovata (in video): per una televisione cinematografica	p. 178
1. Tra «Karina» e il «video»: un sogno televisivo, un'utopia cinematografica	p. 178
2. Tra il sé e l'altro: <i>Six fois deux</i> e (è) un'idea di autenticazione	p. 191
3. Il mondo nell'immagine (di un bambino): <i>France tour détour deux enfants</i>	p. 211

V. Immagini e controllo. Gli anni video e il cinema	
come atto di resistenza	p. 219
1. Strategie di dominio e atti di resistenza: cinema, televisione, creazione	p. 219
2. Sopra e sotto la comunicazione, <i>Six Fois Deux</i> : il lavoro televisivo e l'amore del cinema	p. 227
3. «Una forma che pensa» la forma. Ancora sulla duplicità dell'immagine	p. 243
4. Analisi di <i>France tour détour deux enfants. Deuxième mouvement – Lumière/Physique</i>	p. 252
4.1. <i>Ralentir/Les «monstres»</i> (00'' - 4'41'')	p. 252
4.2. <i>Vérité</i> (4'42'' – 16'45'')	p. 257
4.3. <i>Histoire</i> (16'46'' – 25'15)	p. 261
4.3.1 - 16'46'' – 20'47''	p. 261
4.3.2 - 20'48'' – 21'45''	p. 265
4.3.3 - 22'15'' – 24'51''	p. 270
5. Tra un'immagine politica e una politica dell'immagine: l'identità del cinema	p. 280
Bibliografia	p. 292

Introduzione

«Nel suo lavoro, il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l'operatore invece penetra profondamente nel tessuto dei dati. Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è totale, quella dell'operatore è multiformemente frammentata, e le sue parti si compongono secondo una legge nuova. *Così la rappresentazione filmica della realtà è per l'uomo di oggi incomparabilmente più significativa, poiché, precisamente sulla base della sua intensa penetrazione mediante l'apparecchiatura, gli offre quell'aspetto, libero dall'apparecchiatura, che egli può legittimamente richiedere all'opera d'arte*»¹.

Sembrano provenire da un tempo davvero recondito i pensieri che Walter Benjamin dedica nei suoi scritti a un dispositivo cinematografico di cui presagisce le grandi possibilità artistiche: potenziale avanguardia di una prossima «*politicizzazione dell'arte*»², prima di tutto, e luogo in cui potrà delinarsi «una nuova *regione della coscienza*»³. Tuttavia, ad oggi, della benjaminiana «dinamite dei decimi di secondo»⁴ – di fatto mai liberatasi «dalle catene del suo sfruttamento capitalistico»⁵ – non sembra balenare che qualche sporadica scintilla, tra i fuochi di uno smisurato spettacolo pirotecnico imbastito dall'audiovisivo contemporaneo. Come ha scritto Francesco Casetti, rispetto al secolo scorso, «sono cambiati il tempo e lo scenario»⁶ e di

¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura dattiloscritta*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti – A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 40.

² *Ivi*, p. 49.

³ Id., *Replica a Oscar A. H. Schmitz*, in *ivi*, p. 262.

⁴ *Ibid.*

⁵ Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *ivi*, p. 36.

⁶ F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, p. 295.

conseguenza «anche il cinema è cambiato»⁷ non più, dunque, l'«oggetto [...] più importante di quella dottrina della percezione che presso i Greci aveva il nome di estetica»⁸, ma immagine tra le altre che non soltanto ha ormai irrimediabilmente perduto «il suo ruolo di guida all'esercizio scopico»⁹, ma che ha finito addirittura per divenire qualcos'altro rispetto a quel che era: «*Cinema due, se volete*»¹⁰. E tuttavia, andando oltre alla necessità di indagare – lo fa al meglio ancora Casetti¹¹ – la persistenza di certe pratiche propriamente cinematografiche all'interno del nostro presente – e, beninteso, ce ne sono di notevoli –, il pensiero di Benjamin ci suggerisce di interrogare il nostro rapporto con il dispositivo filmico innanzitutto in termini propriamente estetici (nel senso, etimologico, utilizzato dal filosofo) e, solo a partire da un simile presupposto epistemologico, rilevare la possibilità o meno che una qualche identità propriamente “artistica” del cinema possa effettivamente ancora sussistere all'interno del generale regime anestetizzante che contraddistingue il contemporaneo¹². Si tratta dunque di continuare a riflettere attorno ai nodi di un annoso problema di definizione che oggi più che mai è necessario porsi, a fronte della decisa affermazione della serialità televisiva all'interno del mercato audiovisivo e, soprattutto, della stessa progressiva inclusione della riflessione sul cinema nel più vasto e meno definito orizzonte della *cultura*¹³. A partire da simili presupposti, le parole di Jean-Luc Godard, quasi fossero un monito, non possono dunque che iniziare sin da ora a disporre le trame di questo studio a lui dedicato: «La culture n'est pas l'art. La culture, c'est du commerce»¹⁴. Si impone dunque con forza la necessità di ripensare, ancora una volta, l'opera di un autore che da sempre – esibendo in tal senso tratti di assoluta eccezionalità – declina il proprio lavoro nei termini specifici di una approfondita esplorazione della peculiarità “artistica”, piuttosto che meramente culturale, del dispositivo filmico. Il problema stesso di una

⁷ *Ibid.*

⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura dattiloscritta*, in Id., *Aura e choc*, cit., p. 47.

⁹ F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 294.

¹⁰ *Ivi*, p. 295.

¹¹ Id., *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

¹² Alla questione ha dedicato pagine importanti Pietro Montani, cfr. soprattutto P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010.

¹³ Come ha scritto ancora Casetti, parlare di cinema «non è più tanto di moda [...]: il dibattito più recente tende infatti a inserire il fenomeno nel quadro più vasto dell'intrattenimento, dei fenomeni urbani, dello sviluppo dei mezzi di comunicazione e di trasporto, o dei processi di produzione e di riproduzione sociale». F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 11.

¹⁴ J.-L. Godard, *Godard/Amar. Cannes 97 [1997]*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, a cura di A. Bergala, Cahiers du cinéma, Paris 1998, p. 413.

concettualizzazione dell'arte nel contemporaneo abita di fatto in profondità la riflessione sulle immagini condotta dal cineasta e, con ogni evidenza, configura uno dei principali movimenti elaborativi delle monumentali *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998; *Id.*). Qui, tuttavia, il regista pare essere sin troppo netto in tal senso: il cinema non è né un'arte, né una tecnica, bensì *un mistero*. La problematicità teorica di una simile affermazione mette però in evidenza le articolazioni di un pensiero più complesso di quanto non suggerisca il suo tono perentorio. Come ha fatto notare Alessia Cervini, per Godard l'immagine filmica «non è arte, se questa è intesa classicamente come geniale creazione dal nulla, puro atto di invenzione: il cinema deve infatti sempre farsi carico del debito che esso ha contratto, sin dalle origini, con un reale che chiede di essere messo in forma»¹⁵. È dunque in simili territori che bisognerà tentare di rintracciare i principi di una ricerca estetica che, fino ai più recenti *Adieu au langage* (2014; *Adieu au langage – Addio al linguaggio*) e *Le livre d'image* (2018; *Id.*), non smette di rilanciare, con ostinata coerenza, i termini di un'a profonda riflessione sullo stesso statuto identitario del dispositivo filmico. Si tratta, nello specifico, di una questione che concerne il carattere sostanzialmente *doppio* dell'immagine cinematografica analogica, vale a dire il suo essere sempre *traccia* del dato sensibile e, simultaneamente, *elaborazione formativa* dello stesso, una dimensione costitutiva del cinema – certo, prima dell'avvento del digitale – alla quale in questo studio ci si riferirà largamente in termini di «duplicità»¹⁶ dell'immagine filmica.

¹⁵ A. Cervini, «*Montaggio mio dolce affanno*». *L'arte e la messa in forma dell'universo*, in A. Cervini – A. Scarlato – L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini, Cosenza 2010, p.136.

¹⁶ Il termine è impiegato da Pietro Montani in *Duplicità dell'immagine, discontinuità, interattività* (in «Close up. Storie della visione», 14, 2003, pp. 6-14) e approfondito, in tutta la sua densità filosofica, ne *L'immaginazione intermediale*, al fine di descrivere l'intreccio che, nelle immagini prodotte tecnicamente, si verifica tra un'«opzione riproduttiva o referenziale» e un'altra «costruttiva o performativa» (P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. 35). Si osserverà come l'orizzonte concettuale cui qui ci si riferisce costituisca di fatto il nucleo fondativo della riflessione sul cinema di André Bazin. Come ha osservato Giorgio De Vincenti, pur non servendosi – d'altronde come Bazin – del termine in questione, è qui che risiede l'aspetto più produttivo della lezione del critico di Angers, ovvero nell'affermazione, critica e teorica, di un cinema inevitabilmente scisso tra i poli del linguaggio e della realtà e che «sempre si nutre di questo rapporto, quale che sia la proporzione che in esso troviamo tra le due componenti» (G. De Vincenti, *Cahiers du cinéma. Indici ragionati 1951-1969*, Marsilio, Venezia 1984, p. XV). Una lettura del pensiero di Godard, come del resto di quello di Bazin, a partire dalla nozione di duplicità o dualità dell'immagine cinematografica è sviluppato su più livelli e attraverso definite polarità concettuali - realtà/forma, documento/finzione, etica/estetica - nei lavori di Luca Venzi, tra cui cfr. almeno L. Venzi, *Introduzione*, in *Id.* (a cura di), *Nouvelle Vague. Forme, motivi, questioni*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2009, pp. 9-41 e *Id.*, «*Tutta questa chiarezza, tutta questa oscurità*». *Cinema, testimonianza, formatività*, in A. Cervini – A. Scarlato – L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema*, cit., pp. 15-65. E' tenendo sullo sfondo, o all'occorrenza richiamando, il quadro teorico che definisce quella lettura, che il presente lavoro intenderà la nozione di duplicità dell'immagine

Dagli anni Sessanta fino al suo ultimo film, Godard non ha mai smesso di rilanciare e riconfigurare, in un'ininterrotta avventura della forma¹⁷, una meditazione sul cinema che proprio nella permanente interrogazione della sua identità, come sulla sua capacità di parlare del mondo, definisce il suo tratto fondativo. In questo quadro, le pagine che seguono si riferiranno ai cosiddetti «anni video» (1975-1980¹⁸) di Godard, all'interno di un percorso già di per sé icastico, come a un momento di autentica incandescenza teorica, a un periodo della produzione dell'autore – per definizione – “fuori” dal cinema e spesso relegato all'ambito della “sperimentazione”, che tuttavia richiede di essere pienamente compreso – è il principale sforzo di questo studio – nei termini, solo apparentemente paradossali, di un vero e proprio *ritorno al cinema* attraverso il video. Ancor prima che le immagini del cineasta possano finalmente tornare allo splendore formale degli anni Ottanta e subito dopo la digressione politico-militante degli «anni Mao», il periodo «video» sembra delinarsi infatti come un vero e proprio ricominciamento (*numéro deux*) che riprende direttamente i nodi di una riflessione sul cinema e sulla sua identità duale rimasta interrotta negli «anni Karina». È dunque in una *teoria dell'immagine cinematografica*, che è innanzitutto un'*etica della forma*¹⁹, che potremmo rintracciare il *fil rouge* che tiene insieme gli oscuri e spesso misconosciuti «anni video» e le più

filmica, della quale, perlustrandolo le fasi cruciali della riflessione e della pratica artistica del Godard degli anni '60 e '70, proverà a interrogare la densità teorica ed espressiva, ma anche e soprattutto politica, in particolare per comprendere i cosiddetti anni video del regista, che di questo studio costituiscono il principale oggetto di indagine.

¹⁷ Quella di Godard è infatti, come ha osservato Alovisio, un'«opera multiforme, estesa lungo un arco di più di sessant'anni [...], con decine e decine di titoli che si differenziano e si stratificano per diversità di durata (dal singolo minuto di *Une catastrophe*, 2008, alle dieci ore di *Six fois deux*, 1976), di formati (dal 4/3 di *Le petit soldat*, 1960, al Cinemascope di *Il disprezzo*, *Le mépris*, 1963), di supporti (pellicola, video magnetico, digitale ecc.), di generi sperimentati e disarticolati (noir, musical, film di guerra ecc.), di formati produttivi (lungometraggi di finzione, documentari su commissione, serie televisive, spot, trailer, video-saggi ecc.)». Cfr. S. Alovisio, «Non c'è che da vivere – e da filmare». *Appunti sulla vita (e i film) di Jean-Luc Godard*, in Id. (a cura di), *Jean-Luc Godard*, Marsilio Editori, Venezia 2018, p. 10.

¹⁸ Si riporta qui la canonica periodizzazione fornita da Alain Bergala, com'è noto approvata dall'autore franco-svizzero, e riportata in J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, a cura di A. Bergala, Cahiers du cinéma, Paris 1985. Se il debutto in sala di *Numéro deux* (1975; *Id.*) designa gli inizi degli «anni video», il termine al 1980 – apparentemente piuttosto protratto, considerato che nell'autunno del 1979 il cineasta ha già realizzato le riprese di *Sauve qui peut (la vie)* (1979-1980; *Si salvi chi può (La vita)*) – fa riferimento all'effettiva diffusione televisiva di *France tour détour deux enfants* [1977-78; Francia, giro/Deviazione due bambini] che, sebbene risulti di fatto ultimato nella primavera del 1978 e venga proiettato per la prima volta nel gennaio del 1979 al Festival di Rotterdam, giunge sugli schermi di Antenne 2 – compimento del progetto originario – soltanto il 4 aprile del 1980.

¹⁹ P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., *passim*.

celebrate finzioni godardiane: è innanzitutto un preciso *pensiero sul cinema* ad attraversare e a trascendere le tassonomie storiografiche e stilistiche che scandiscono l'opera di Godard.

È proprio in linea con una simile prospettiva che il *primo capitolo* di questo lavoro prende le mosse a partire non solo dalla prima fase della produzione propriamente cinematografica del regista ma, muovendo un passo indietro, da quel momento seminale in cui «scrivere significava già fare del cinema»²⁰. È dunque, precisamente, alla redazione dei «Cahiers du cinéma» degli anni Cinquanta – dove «la ricerca complessiva di un'idea di cinema, al di là della semplice critica dei film, chiama in causa [...] la costruzione di una “teoria” sul cinema»²¹ – che bisogna scorgere, nel segno dell'istitutivo insegnamento di Bazin, il principale nucleo teorico che informa in profondità la creazione godardiana. Qui gli importi conoscitivi implicati in quel «*formalismo ontologico*»²² che è frutto dell'elaborazione del critico di Angers attorno al «paradosso estetico del cinema»²³, viene assunto e tenacemente messo alla prova dai *jeunes turcs*, prima in una tenace battaglia critica contro le derive letterarie del cinema francese, poi direttamente dietro la macchina da presa, opponendo alle malie della sceneggiatura la gravidanza conoscitiva di un'immagine capace di andare incontro all'alterità del mondo. Se il cinema della Nouvelle Vague ritrova quindi una comune ragione identitaria nella «marcata esibizione della costitutiva coalescenza di realtà e immagine»²⁴, proprio Godard rappresenta di certo colui che più di ogni altro prolungherà, nel corso degli anni Sessanta, le istanze profonde del movimento. Sarà dunque essenziale, nel corso del capitolo, discutere le specifiche articolazioni poetiche ed elaborative attraverso cui il regista si impegna in una specifica operazione di riproposizione e, al tempo stesso, di riconfigurazione del pensiero di Bazin. La

²⁰ «Ai Cahiers ci consideravamo tutto come futuri registi. Frequentare i cine-club e la cineteca significava già pensare in termini di cinema e pensare al cinema. Scrivere significava già fare del cinema: tra lo scrivere e il girare c'è solo una differenza quantitativa, non qualitativa», J.-L. Godard, *Entretien. Les Cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers film* [1962], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit.; tr. it., *Intervista con Jean-Luc Godard*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 174

²¹ G. De Vincenti, *Il cinema e i film. I «Cahiers du cinéma» 1951-1969*, Marsilio, Venezia 1980, p. 14.

²² G. De Vincenti, *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 80-81.

²³ A. Bazin, *Théâtre et cinéma* [1951], in Id., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958-1962; tr. it., *Teatro e cinema*, in *Che cosa è il cinema?*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, p. 176.

²⁴ L. Venzi, *Introduzione*, in L. Venzi (a cura di), *Nouvelle Vague. Forme, motivi, questioni*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2009, p. 23.

questione della duplicità, ancora abitata dal fervore cinefilo, è dunque – letteralmente – messa a soggetto dal cineasta nelle opere degli «anni Karina», in una continua verifica delle sue stesse possibilità di sussistenza in un contesto visivo già sottoposto a rapide e radicali trasformazioni.

La progressiva svolta politica dell'opera godardiana – le cui precipue articolazioni concettuali vengono già disposte in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966; *Due o tre cose che so di lei*) – è dunque in tal senso discussa nel *secondo capitolo* e descritta come l'unico vero e proprio allontanamento da parte del cineasta dai territori del cinema, che tuttavia deve ancora una volta essere inteso innanzitutto in termini strettamente teorici: abbandono della ricerca attorno alla questione della dualità dell'immagine e scadimento della stessa attraverso la perdita dell'inclinazione *documentaria* che progressivamente viene sostituita dalle urgenze di una “*finzione materialista*”. È dunque, certo per via di paradosso, che si potranno così riconoscere tra i complessi e spesso indigesti lavori “vertoviani” i film più “di finzione” di tutta la filmografia di Godard: l'immagine rivoluzionaria cessa – per quanto concerne i suoi effetti di senso – di essere doppia, la pedagogia prende il posto della ricerca artistica, l'*istanza testimoniale* cede il passo alla *costruzione del discorso* militante.

È in quest'ottica che dunque si potranno accostare proprio le enigmatiche opere «video» al vitalismo estetico degli «anni Karina», scrutando nelle rinnovate possibilità manipolatorie sottese dall'elettronica i gangli di un'ostinata e sofferta operazione di riaffermazione della forza documentaria dell'immagine filmica. Come ha scritto Giovanna Grignaffini, gli anni Settanta di Godard rappresentano «il concretizzarsi di una *traversata*, fatta a partire dal riconoscimento che l'unico sapere reale che un lavoratore delle immagini e dei suoni può produrre e insegnare è quello relativo ai modi di produzione delle immagini e dei suoni»²⁵. È dunque ancora una volta alla matrice teorica baziniana che bisogna tornare per rintracciare la radice profonda di questo saper fare: è la questione della duplicità a imporsi con decisione nei film che Godard e Anne-Marie Miéville realizzano nel corso degli anni Settanta. L'intermedialità discorsiva tra documentario e finzione diviene dunque, per Sonimage, riferimento essenziale di un lavoro che si propone innanzitutto di recuperare il fremito di un *sentire* propriamente cinematografico (una

²⁵ G. Grignaffini, *Lettera a un produttore di immagini* [1977], in AA. VV., *Godard in Italia. Un'antologia*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema/Il Castoro, Milano 1998, p. 90.

verità del cinema) all'interno di un contesto mediale, sociale e culturale ancora una volta radicalmente trasformato. Se da un lato a cambiare sono inevitabilmente, come si è detto con Casetti, il tempo e lo scenario, dall'altro ciò che per il cineasta franco-svizzero rimane da sempre immutato ha invece a che fare con l'essenza più intima del dispositivo filmico, la cui resilienza è di volta in volta messa alla prova attraverso un prolungato e ininterrotto processo di riconfigurazione elaborativa e poetica. È dunque un simile assunto che informa i successivi tre capitoli di questo lavoro dedicati agli «anni video», descritti come fondamentale momento di riscoperta (del mondo) e rinnovamento dell'immagine cinematografica all'interno dell'opera di Godard. Riscontrando in quest'ultima, ancora una volta, una sostanziale porosità tra le diverse «fasi», è quindi a partire da *Letter to Jane – An Investigation about a Still* [1972; Lettera a Jane. Analisi di una fotografia] che, nel *terzo capitolo*, verrà discussa la specifica disposizione creativa del Godard degli anni Settanta, poi effettivamente messa alla prova in *Ici et ailleurs* (1974-76; *Id.*), *Numéro deux* e *Comment ça va ?* (1976; *Id.*), i tre mediometraggi del periodo che, lavorando *tra* il cinema e il video, riaffermano con decisione la necessità di un'immagine duale, capace di riaccogliere tra le sue pieghe (nel suo fuoricampo, che torna a farsi sentire) la consistenza di un reale perduto. Nel *quarto capitolo* vengono dunque discussi i lavori che concludono gli «anni video», *Six fois deux* [1976; Sei per due] e *France tour détour deux enfants*. Non sarà da riferire a un certo gusto del paradosso dell'autore se proprio queste produzioni, seriali e televisive, vengono considerate all'interno di questo studio come le opere più rilevanti del periodo in questione, compiuto esito della ricerca di Sonimage e risolutivo approdo dell'immagine godardiana – alla televisione e in video – ai territori del cinema. Quella tentata da Godard e Miéville, infatti, altro non è che l'utopia di una *televisione cinematografica*: decisiva riaffermazione della duplicità all'interno del piccolo schermo, riscoperta di quell'alterità del reale (indagata a fondo attraverso la forma dell'intervista) che sempre abita l'immagine filmica. Il *quinto capitolo* sottopone dunque a verifica i risultati di questo itinerario critico e teorico, accostando un più disteso percorso analitico tra le due serie allo studio dettagliato di uno dei «movimenti» di *France tour détour*. Si tenterà dunque di scorgere nei lavori televisivi di Sonimage il più compiuto esito degli «anni video», decisivo ritorno dell'opera godardiana a un pensiero sull'identità del cinema che si realizza all'incrocio tra le ragioni di un'*immagine politica* profondamente coerente con il proprio contesto storico e filosofico, e quelle di una *politica dell'immagine* finalmente di nuovo centrata sulla cruciale questione della duplicità.

I. Alla ricerca del cinema perduto. Il primo Godard: un pensiero dell'immagine, l'immagine di un pensiero

1. «La più coraggiosa delle operazioni intellettuali». Su una sequenza di *Une femme mariée*

Al volgere della prima mezz'ora di *Une femme mariée* (1964; *Una donna sposata*) di Jean-Luc Godard, un prolungato *full shot* ci introduce al salotto in cui Charlotte e il suo compagno, Pierre, intrattengono l'amico Roger [fig. 1]. Assistiamo ai convenevoli di rito: l'ospite si complimenta per la residenza, la coppia ne celebra i pregi: la distanza dalla città e la possibilità di «respirare al ritmo della natura, come nei secoli passati». All'amenità del contesto abitativo corrisponde d'altra parte l'eccellenza tecnologica del corredo domestico, dominato dall'avveniristico Tele-Avia: «la tecnica dell'aviazione al servizio della televisione». Privilegio di Pierre, che gli aerei li conduce per lavoro, e che abbiamo visto poco prima planare su una pista d'atterraggio insieme allo stesso Roger. Anche quel volo, racconta l'aviatore, si è svolto nel segno dell'innovazione tecnologica e, del pilota automatico che li ha riportati in Francia dalla Germania, Pierre esalta soprattutto le straordinarie capacità di *ricordare* oltre le umane possibilità: «È fantastico pensare che la prima cosa che si insegna a una macchina è la memoria. Per registrare il passato». Immediata e concisa la risposta di Charlotte: «Il passato non è divertente, il presente è più importante». È a partire da questo momento che qualcosa sulla scena sembra irrimediabilmente cambiare. L'unità dell'azione, apparentemente immutata, viene di fatto sottoposta a processi di astrazione che trasformano i tratti della sala borghese in

un vero e proprio *spazio qualsiasi* nel quale si agitano i primi piani dei personaggi ora introdotti da alcuni cartelli («la memoria», «il presente», «l'intelligenza» [fig. 2]) che producono specifiche riconfigurazioni discorsive e di senso. Proseguendo – apparentemente – sul filo delle precedenti riflessioni, Pierre discute ora dunque dell'importanza della *memoria* storica, dei rischi dell'oblio, della persistenza del ricordo. Segue, per bocca di Charlotte, l'elogio del tempo *presente*: la celebrazione dell'istante, sempre irrimediabilmente sfuggente. Tra le due posizioni, la nozione di *intelligenza* espressa da Roger pare porsi come *un preciso spazio di mediazione esplicitamente votato al compromesso*: «la più bella, la più coraggiosa delle operazioni intellettuali». Ma ecco che allora, introdotto dal cartello «l'infanzia», un altro personaggio si fa inaspettatamente avanti sulla scena [fig. 3]: «Per farlo. Primo, ci si pensa. Secondo, si calcola tutto. Terzo, si avvisano tutti. Quarto, si fa. Quinto, si compra la pittura. Sesto, si controlla tutto. Settimo, si dipinge. Ottavo, si ricontrolla tutto. Nono, si lavora ancora un poco. Decimo, lo si mette in movimento».

Proprio le parole di Nicolas, il piccolo di casa, apparentemente del tutto incoerenti, ci offrono alcune delle coordinate essenziali a orientarci all'interno delle nuove direttrici di senso che il dialogo pare ormai aver delineato.

Indifferente rispetto al procedere della trama, la scena appena descritta dischiude all'interno del film in questione un momento di intensa e inattesa densità riflessiva, esponendo, nei modi di un didascalico teatro filosofico, alcune delle più rilevanti direttrici teoriche che informano l'intera opera di Jean-Luc Godard. Per quanto la descrizione dell'abitazione (immersa nella natura, ma con una spiccata vocazione tecnologica) e le successive parole di Pierre (circa una tecnica istruita a «registrare il passato») offrirono già, a dire il vero, alcuni decisivi indizi, è soprattutto nella stessa complessiva trasfigurazione delle identità dei personaggi che si rivela un movimento di pensiero che pare articolarsi attorno alla fondamentale questione dell'identità dell'immagine filmica. Se dunque, da un lato, la dissertazione tematizza evidentemente alcune questioni proprie di una modernità cinematografica che, diremmo con Deleuze, ha ormai scoperto «legami [...] che mettono i sensi liberati in rapporto diretto con il tempo»²⁶, d'altra parte il dialogo esibisce in maniera ancor più specifica i nodi di un più preciso posizionamento che contraddistingue a fondo la pratica filmica godardiana. Nel suo insieme la sequenza pare infatti direttamente configurarsi come una metafora dello stesso processo di creazione

²⁶ G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985; tr. it. Id., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017, p. 22.

cinematografica con un esplicito riferimento al paradigma teorico della *duplicità* dell'immagine, che identifica quest'ultima come lo specifico spazio d'incontro tra un'istanza attestativa (inscritta nella stessa "base fotografica" del dispositivo) e il lavoro di una formatività che, invece, non può che fare riferimento al desiderio manipolatorio proprio di una soggettività autoriale. È dunque proprio attivando una specifica dicotomia tra le possibilità di registrare il passato e di carpire l'istante, che la coppia formata da Pierre e Charlotte pare dunque figurativizzare le stesse specifiche identitarie di un'immagine inevitabilmente scissa tra la fissazione automatica del sensibile e una altrettanto necessaria esigenza elaborativa che tradisce ogni pretesa di oggettività. Se da un lato la memoria viene infatti descritta dall'uomo come innanzitutto esposta ai rischi dell'oblio e della falsificazione²⁷, d'altra parte la stessa aspirazione di "presa" sul presente espressa da Charlotte pare essere perennemente frustrata dall'intervento di un elemento razionale²⁸. Le criticità appena esposte possono dunque trovare scioglimento nella seconda coppia di personaggi, figure di un'operatività creatrice in grado di problematizzare le istanze realiste proprie della mera prestazione riproduttiva. A confermare la specificità filmica di questo atto di creazione è innanzitutto la stessa identità di uno dei due attori in questione. Nelle parole di Roger Leenhardt («sorte de préfiguration de l'auteur complet de cinéma, où il avait été critique, théoricien, producteur et réalisateur»²⁹), Godard delinea infatti i tratti di un'«intelligenza» autoriale propriamente cinematografica, specifico luogo elaborativo di un *compromesso* finalizzato, come afferma Roger, a «dire che il mondo non è così semplice, che il mondo non è totalmente assurdo». La figura di Roger Leenhardt, di nuovo in quanto *operator* capace di *mediare tra le forze* che abitano l'immagine filmica, vedrà più avanti nell'opera di Godard – e nel corso di questo lavoro – un suo più rilevante compimento, ma è bene sottolineare come, già qui, il critico e cineasta rappresenti le ragioni di una prestazione immaginativa specificamente cinematografica i cui esiti vengono descritti (nella loro concreta dimensione genetica e produttiva) attraverso le parole del piccolo Nicolas. Per

²⁷ La questione è direttamente esplicitata nel riferimento preciso a una memoria specificamente storica e ai campi di sterminio, un tema che diverrà centrale nel corso dell'opera di Godard. Qui, Pierre discute dell'oblio degli accusati del processo di Norimberga, i nazisti che «non si ricordavano di nulla» ma anche – secondo una *storia* che il personaggio attribuisce a Rossellini – quello degli stessi deportati per i quali, dieci anni dopo, «la memoria era una falsa memoria».

²⁸ «Perciò mi piace il presente, perché nel presente non ho tempo per riflettere, non posso pensare. [...] No, non riesco a capire il presente, è più forte di me. Quello che mi piace, che mi interessa, questa cosa che mi sfugge, che non riesco a controllare nel presente. Ed è per questo che mi piace. Vorrei controllarla, perché penso, non posso non pensare e perché non sono un animale. A volte mi dispiace non esserlo. Sono belli gli animali, sono naturali, i loro gesti. ... Però noi dobbiamo comprendere».

²⁹ A. Bergala, *Godard au travail. Les années 60*, Cahiers du cinéma, Paris 2006, p. 218.

Godard – sarà una metafora frequente³⁰ – l’*opera* «c’est l’enfant»³¹: il discorso del bambino – altrimenti decisamente oscuro – non fa che descrivere, con una tipica metafora pittorica, la serie di processi di ideazione («ci si pensa [...], si calcola tutto»), produzione («si avvisano tutti [...], si compra la pittura»), effettiva realizzazione («si dipinge») e persino distribuzione («lo si mette in movimento») che informano l’atto di creazione cinematografica.

All’interno di un’abitazione scissa tra natura e tecnica, il dialogo tra i quattro personaggi si fa dunque metafora di un’immagine il cui statuto è profondamente segnato da un’indubbia ambiguità, alla cui supposta “oggettività” fotografica deve essenzialmente fare da contraltare la consapevolezza che, come ha scritto André Bazin, «d’altra parte il cinema è un linguaggio»³².

³⁰ È innanzitutto nella monumentale opera video *Histoire(s) du cinéma*, che la metafora del cinema come «infanzia dell’arte» viene approfondita e messa direttamente al centro dei precisi processi elaborativi che il film dispone. Sul dispiegamento di tale movimento discorsivo all’interno delle *Histoire(s)*, cfr. L. Venzi, «Tutta questa chiarezza, tutta questa oscurità», in A. Cervini – A. Scarlato – L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema*, cit., pp. 24-27.

³¹ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma. Godard fait des histoires* [1988], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, a cura di A. Bergala, Cahiers du cinéma, Paris 1998, p. 163.

³² A. Bazin, *Ontologie de l’image photographique* [1945], in Id., *Qu’est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, Paris 1958-1962; tr. it. *Ontologia dell’immagine fotografica*, in *Che cosa è il cinema?*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, p. 10.



fig. 1 – Un dialogo sul cinema



fig. 2 – Roger Leenhardt



fig. 3 – L'opera c'est l'enfant

2. *Qu'est-ce que le réalisme (au cinéma)?*

Muovendo alcune delle proprie articolazioni precipue attorno alla questione, prettamente baziniana, dell'imbalsamazione del tempo, la *suite* godardiana appena discussa delinea dunque una riflessione sull'intima vocazione al realismo propria del dispositivo cinematografico, discutendo innanzitutto alcuni nodi aporetici particolarmente esemplari che sembrano fondare il rapporto tra il mondo e un'immagine filmica inevitabilmente doppia. Si tratta dunque per Godard di discutere un pensiero sul cinema le cui ragioni profonde devono essere rintracciate alla redazione dei «Cahiers du cinéma» degli anni Cinquanta e, specificamente, proprio nella fondamentale elaborazione teorica di André Bazin. La complessità delle questioni emerse nella sequenza godardiana lascia intendere, di fatto, come perda facilmente di consistenza la sin troppo scolastica opposizione che vedrebbe il fondatore dei «Cahiers» come il più rappresentativo esponente delle ragioni di un cinema “realista” in contrapposizione a posizionamenti formalisti. In Bazin, così come in Godard, la questione del realismo trova infatti una sua compiuta definizione in un orizzonte essenzialmente duale che, come ha suggerito da Giorgio De Vincenti, sarà bene definire, piuttosto, nei termini di un «*formalismo ontologico*»³³, formula che, nella sua ossimorica pregnanza, ben descrive la complessità dello stesso «paradosso estetico del cinema»³⁴ riflettendo «la radicalità, in Bazin, sia della ineluttabile formatività di qualunque atto creativo sia della proprietà più profonda del dispositivo»³⁵. Se da un lato è certamente innegabile l'apporto della riflessione baziniana rispetto alla messa in rilievo dello statuto riproduttivo-fotografico di un dispositivo che «prima ancora di rappresentare la realtà, vi partecipa al punto da riproporne tutto lo spessore e la consistenza»³⁶, bisogna tuttavia considerare come l'ineccepibile rilevanza di tali premesse non possa in alcun modo prescindere da una precisa contestualizzazione all'interno dell'articolata teorica baziniana. Se è vero che la questione che ruota attorno al reale al cinema rivela di per sé dei nodi particolarmente problematici, questo avviene in modo più che mai evidente, come osserva Marco Bertoncini,

³³ G. De Vincenti, *Lo stile moderno*, cit., p. 81.

³⁴ A. Bazin, *Théâtre et cinéma* [1951]; tr. it., *Teatro e cinema*, in *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 176.

³⁵ G. De Vincenti, *Lo stile moderno*, cit., p. 81.

³⁶ F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bombiani, Milano 1994, p. 37.

«proprio in Bazin, che ha fatto della questione del realismo una sorta di cardine attorno al quale impostare l'intero corpus dei suoi scritti sul cinema, ma che non ha mai dato al termine una definizione univoca, né lo ha utilizzato per denominare sempre il medesimo oggetto teorico»³⁷.

Certi malintesi attorno alla questione baziniana del rapporto tra cinema e reale hanno inevitabilmente condotto a marcati fraintendimenti, e tuttavia stupisce in tal senso come proprio alcuni tra gli scritti più celebri, importanti, e al contempo esplicativi del pensiero baziniano siano potuti andare incontro a simili equivoci. Il riferimento va in particolare al già citato *Ontologia dell'immagine fotografica*, breve saggio tanto prezioso quanto talvolta travisato, che costituisce di fatto una fondamentale introduzione al pensiero del critico di Angers. «L'immagine può essere sfocata, deformata, scolorita, senza valore documentario, ma essa proviene attraverso la sua genesi dall'ontologia del modello; essa è il modello»³⁸: ecco il passaggio incriminato. È qui, soprattutto, che la celebre questione del “realismo ontologico”, dell'identità tra la fotografia e l'oggetto della sua rappresentazione, ritrova le proprie ragioni e, nel contempo, rischia di incorrere in fin troppo facili interpretazioni. Come ha osservato Daniel Morgan, ciò che va innanzitutto evitata è proprio una rigida lettura dell'argomento indessicale³⁹, accogliendo invece l'utilizzo del termine “ontologia” da parte di Bazin in una più ampia prospettiva psicologica e fenomenologica. Come ha scritto Jonathan Friday:

«Bazin's intellectual orientation with regard to ontology is not, however, that of a philosopher in the analytic tradition who might, for example, appeal to identity conditions as the basis of determinations of an object's nature. For Bazin, ontology is a topic addressed

³⁷ M. Bertocini, *Teorie del realismo in André Bazin*, LED, Milano 2009, p. 11.

³⁸ A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., 8

³⁹ «The basic postulate of the index argument is here: the image is formed by a casual process that depends for its effect not on criteria of resemblance but on the process of generation. But when Bazin says, “it is the model,” how are we understand *that?* [...] Bazin's denial of an ontological distinction between image and object raises an obvious question: what it mean for an object in a photograph to be identical (ontologically, not just visually) to the object photographed? Bazin seems to say that our desire to speak of the content of a photograph as if we were present to it – “She's in front of the building,” “He's wearing a red shirt,” “See?” – registers not a temptation but an ontological fact», D. Morgan, *Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics*, in «Critical Inquiry», 32/3, 2006, pp. 450-451.

phenomenologically [...]. The simplest characterization of phenomenological ontology sees this method as the attempt to grasp and understand the contents of the world through an investigation of the way they present themselves to consciousness. To discover what a thing is, to grasp its being, is to give a lucid description of its appearance to consciousness. [...] To explore the ontology of the photographic image is therefore to explore how photographs present themselves to consciousness and to reveal their nature by careful description of what they are for us in experience»⁴⁰.

«Questa genesi automatica ha sconvolto radicalmente la psicologia dell'immagine»⁴¹, scrive Bazin, e dunque, come sottolinea ancora Friday: «the heart of the identity thesis is the description of the psychological response to indexical signs produced in the manner of an impression of object to surface»⁴². Un simile punto di vista conduce inevitabilmente a problematizzare la nozione baziniana di realismo per intenderla, come ha osservato Grignaffini, nei termini di «un assioma che si sviluppa in tre movimenti ciascuno dei quali attiva e circoscrive altrettante nozioni di realismo»⁴³: un *realismo psicologico* («il desiderio di vincere la morte [...] attiva [...] una domanda di realismo»⁴⁴), un *realismo tecnico* («la domanda di realismo si “oggettiva” in una macchina capace di darle materialmente corpo»⁴⁵) e un *realismo estetico* (l'ambito «del linguaggio e quindi degli autori»⁴⁶). Soltanto la copresenza di questi tre aspetti configura in Bazin il realismo dell'immagine cine-fotografica analogica che dunque, come scrive Dudley Andrew, «is not primarily a stylistic category»⁴⁷, bensì «an automatic effect of photographic technology drawing on an irrational psychological desire»⁴⁸. Su queste basi, il

⁴⁰ J. Friday, *André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 63/4, 2005, pp. 339-340.

⁴¹ «L'oggettività della fotografia – prosegue – le conferisce un potere di credibilità assente da qualsiasi opera pittorica. Quali che siano le obiezioni del nostro spirito critico siamo obbligati a credere all'esistenza dell'oggetto rappresentato, effettivamente ri-presentato, cioè reso presente nel tempo e nello spazi» A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 8.

⁴² J. Friday, *André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery*, cit., 345.

⁴³ G. Grignaffini, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La pelle e l'anima. Astruc, Bazin, Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut: intorno alla nouvelle vague*, La casa Usher, Firenze 1984, p. XXI.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ D. Andrew, *Foreword to the 2004 Edition*, in A. Bazin, *What is cinema?*, vol. I, a cura di H. Gray, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2005, p. XV.

⁴⁸ *Ibid.*

lavoro della composizione agisce rivelando quella che Maurizio Guercini definisce nei termini di una super-percezione:

«Insomma, la credenza spontanea dello spettatore nella realtà della immagine innesca un sorprendente meccanismo di realizzazione ontologica, accordandole quella quantità d'essere di cui essa è costitutivamente sprovvista e ch'essa sollecita in virtù della propria genesi tecnica, delle proprie motivazioni psicologiche profonde e della propria configurazione formale. [...] È proprio questa partecipazione ontologica al reale, infatti, che permette alla immagine di svelarne, nella interazione con la percezione dello spettatore, una densità e una ricchezza altrimenti invisibili al nostro sguardo. [...] La percezione cinematografica – percezione indiretta del mondo – trascende la percezione reale e si configura come una super-percezione»⁴⁹.

L'immagine filmica si configura dunque come qualcosa che si lega al mondo in una maniera quantomeno duplice: il reale è infatti da un lato il congenito punto di partenza della sua prestazione riproduttiva, mentre dall'altro si costituisce come il termine di un più complesso processo di rivelazione che l'immagine porta a compimento. Bisognerà dunque osservare come in Bazin si delineino esattamente due nozioni di realtà che sarà bene distinguere, come fa efficacemente Bertoncini, nei termini di realtà₁ e realtà₂. Alla prima bisognerà riferire quello che per Bazin è il «continuum sensibile di cui la pellicola riprende una sagoma insieme spaziale e temporale»⁵⁰, ovvero «*tutto ciò che può lasciare una traccia fisica sulla pellicola impressionata [...] attraverso un processo rigorosamente meccanico e automatico*»⁵¹. L'esito del lavoro di ri-composizione discorsiva di questi stessi frammenti di realtà fenomenica riprodotta afferisce invece alla realtà₂ e al campo del realismo estetico; qui: «*la realtà è tutto ciò che c'è*»⁵². Bertoncini, quindi, chiarisce meglio il portato onnicomprensivo della sua

⁴⁹ M. Guercini, *Immagine e realtà: Un confronto fra André Bazin e Maurice Merleau-Ponty*, «Dianoia», 11, 2006, p. 281.

⁵⁰ A. Bazin, *Mort tous les après-midi* [1951]; tr. it., *Morte ogni pomeriggio*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 31.

⁵¹ M. Bertoncini, *Teorie del realismo in André Bazin*, cit., p. 42.

⁵² *Ivi*, p. 43.

definizione, riferendosi a più specifiche evidenze testuali baziniane⁵³ e sottolineando come proprio la questione dell'interazione tra la realtà₁ e la realtà₂ rappresenti di fatto la chiave di volta dell'intero paradigma teorico. Torniamo dunque, in altre parole, al fondativo rapporto tra l'istanza riproduttiva e quella formativa in seno all'immagine. L'assoluta rilevanza della questione ci permette di sopravanzare il limite imposto dalla semplice argomentazione indessicale e di inquadrare l'argomento del "realismo ontologico" all'interno di una più ampia dimensione teorica che definisce all'interno dell'orizzonte della duplicità la più profonda specificità estetica e identitaria di un'immagine che si configura nei termini di un «risultato stilistico che si ottiene quando si mira a rivelare la realtà₂, utilizzando i frammenti di realtà₁ che la ripresa meccanica fornisce»⁵⁴. Se infatti consideriamo come fine ultimo di ogni pratica artistica quello di *rappresentare* – certo, nei modi più disparati – qualcosa della realtà₂, soltanto alle immagini cine-fotografiche è concesso di farlo «attraverso la *riproduzione* della realtà₁»⁵⁵ (alla quale le arti non fotografiche rimandando soltanto per via mimetica o simbolica). È un dato non necessariamente da considerare in termini positivi⁵⁶, ma è comunque ineludibile⁵⁷: il cinema «giunge alla realtà₂ grazie all'accesso privilegiato che ha presso la realtà₁»⁵⁸, onore e

⁵³ Lo studioso riassume così i caratteri della realtà₂ secondo Bazin: a) cose del mondo fisico (quindi la stessa realtà₁); b) qualità morali, estetiche, affettive; c) la realtà sociale e politica; d) entità metafisiche; e) gli stessi caratteri di ambiguità che il concetto di reale porta con sé. Cfr. *ivi*, p. 44.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ivi*, p. 119.

⁵⁶ Si pensi, a titolo di esempio, all'iconoclastica esperienza cinematografica di Carmelo Bene. Per Bene, fortemente consapevole delle peculiarità teoriche del dispositivo, come ha scritto Emiliano Morreale, le immagini filmiche «sono manchevoli non perché non riuscirebbero a raggiungere la terrena sacralità del reale, ma al contrario perché vittime dell'inganno della rappresentazione, pesanti, parte di un rigido rapporto col reale». E. Morreale, *Prefazione*, in C. Bene, *Carmelo Bene. Contro il cinema*, a cura di E. Morreale, Roma, Minimum Fax, 2011, p. 7.

⁵⁷ Il paradigma di cui si sta discutendo fa ovviamente riferimento a un preciso momento della storia del cinema – oggi, suggerisce Casetti, sarebbe addirittura più sensato parlare di «Cinema 2» (cfr. F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., pp. 293-301) – e soprattutto all'orizzonte delineato dall'immagine cine-fotografica analogica. Le cose sono irrimediabilmente cambiate – quantomeno da un punto di vista tecnico-teorico – con l'avvento del digitale in quanto, a fronte della nozione di duplicità sinora descritta, l'immagine numerica opera infatti un decisivo squilibrio nei rapporti di forza tra il desiderio formativo dell'operatore e l'alterità del reale, estendendo in maniera pressoché illimitata lo spettro di possibilità della manipolazione. Per una più approfondita articolazione di tali problematiche, cfr. L. Venzi, *Estetica del cinema. Note sull'età del digitale*, in M. Mazzocut-Mis - E. Tavani (a cura di), *Estetica dello spettacolo e dei media*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2012, pp. 199-214. Per un più generale inquadramento della questione, si veda almeno il fondamentale testo di B. Stiegler, *L'immagine discreta* [1995]; tr. it. *L'immagine discreta*, in J. Derrida – B. Stiegler, *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.

⁵⁸ M. Bertoncini, *Teorie del realismo in André Bazin*, cit., p. 44.

onere con cui ogni interrogazione sul dispositivo cinematografico deve necessariamente confrontarsi.

3. Uno sguardo sul *reale*: la *verità* del cinema

Emerge dunque con ogni evidenza l'importanza che, accanto alle ragioni del realismo tecnico-psicologico, la componente stilistica assume all'interno di un simile quadro teorico:

«se lo scopo principale del cinema non è quello di mummificare la realtà, è sicuramente quello di comprenderla. La potenzialità riproduttiva deve essere sfruttata per dare vita a un processo che, garantendo la possibilità di preservare il reale, consente di studiarlo, analizzarlo e, per usare la formulazione baziniana, farlo “significare di più”, fornendo agli spettatori una serie di stimoli che li porti a riflettere e indagare ciò che li circonda. Laddove la mummificazione del reale è un risultato automatico e necessario del procedimento cinematografico, la *comprensione* del reale necessita dell'intervento attivo del cineasta»⁵⁹.

Ragionando attorno alla specifica messa a punto del concetto di «cinema della realtà» che, a partire dal pensiero di André Bazin, trova terreno fertile ai «Cahiers du cinéma» degli anni Cinquanta, bisognerà dunque considerare la profonda meditazione compiuta dalla rivista attorno al concetto di “autorialità” cinematografica, come suggerisce Giovanna Grignaffini, in un'accezione più strettamente teorica:

«provando cioè a pensare la nozione di autore come funzione che contribuisce a determinare la stessa specificità del cinema. E che proprio attraverso questa strada ritrova di fronte a sé, come altro polo dialettico della questione, la nozione di realismo. [...] Il fatto è che la novità, essa sì importante, che serpeggia negli scritti di Astruc, Rohmer, Bazin, Rivette, Truffaut e

⁵⁹ *Ivi*, p. 92.

Godard non va ricercata sul versante di un discorso sull'*autore* – entità astratta e interscambiabile – ma su quello di un discorso sull'*autore cinematografico*, entità concreta e non esportabile in nessuna altra forma di rappresentazione artistica. Parlando di “stile”, i critici dei “Cahiers” avevano concentrato la loro attenzione sul come l'autore può dire, sbarazzando il campo da tutti quegli ingombranti cosa dire legati alla storia, al soggetto, alla vicenda narrata ecc. Non era un movimento fine a se stesso, era solo la porta capace di lasciar intravedere il profilo di un nuovo *cosa dire*»⁶⁰.

Come si evince dalla concisa genealogia suggerita dalla studiosa, quella sull'autore è una riflessione che – al di là di mitologiche trame cinefile e di micidiali incursioni polemiche⁶¹ – trova, all'interno della tradizione francese cui si sta facendo riferimento, una sua fondamentale introduzione nella *caméra stylo*. È infatti proprio Alexandre Astruc a suggerire l'idea di un cinema che

«si svincherà a poco a poco dalla tirannia del visivo, dall'immagine per l'immagine, dall'aneddoto brutto, dal concreto, per diventare un mezzo di scrittura flessibile e sottile al pari del linguaggio scritto. Quest'arte [...] non resterà a zappare eternamente questo piccolo campo del realismo e del fantastico sociale che gli è stato concesso ai margini del romanzo popolare, quando non se ne fa il terreno d'elezione dei fotografi»⁶².

È affascinante ed estremamente rivelatore notare come la visione del critico, seppure apparentemente distante da qualsiasi inferenza “ontologica”, si collochi a pieno titolo all'interno della medesima linea di pensiero sul realismo cinematografico che è ora al centro

⁶⁰ G. Grignaffini, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La pelle e l'anima*, cit., p. XXXII.

⁶¹ Il riferimento è ovviamente alla cosiddetta «*politique des auteurs*» che, come ha sottolineato Antoine de Baecque, deve essere adeguatamente contestualizzata: «Questa idea ha una storia (compare, o scompare, a seconda dei momenti) e si pratica come *politica*, con i suoi difensori e i suoi avversari, le sue regole e le sue circostanze. La politica degli autori ha un padre, François Truffaut, una data di nascita, il mese di febbraio del 1955, e si basa su un manifesto, l'articolo che difende il film di Jacques Becker, *Ali Baba*, articolo dal titolo esplicito: *Ali Baba et la “Politique des Auteurs”*», A. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, Cahiers du cinéma, Paris 1993; tr. it. *Assalto al cinema*, il Saggiatore, Milano 1993, p. 97.

⁶² A. Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo* [1948]; tr. it. *Nascita di una nuova avanguardia: la caméra stylo*, in G. Grignaffini (a cura di), *La pelle e l'anima*, cit., p. 49.

dei nostri discorsi. Nelle capacità di astrazione proprie del dispositivo Astruc intravede infatti le possibilità di un'immagine a cui niente è precluso: «La meditazione più spoglia, un punto di vista sulla produzione umana, la psicologia, la metafisica, le idee, le passioni: proprio questa è la sua competenza»⁶³, insomma, un'immagine capace di accedere pienamente a quella realtà che «è tutto ciò che c'è», compresa e rivelata dal cinema «in quei movimenti di macchina che legano tra loro gli oggetti e i personaggi agli oggetti»⁶⁴, inevitabile disposizione tecnica cui si ricongiungono le illimitate possibilità espressive di un autore che «scrive con la macchina da presa»⁶⁵. Simili presupposti, troveranno ai «Cahiers» compiuta formulazione, orientando criteri interpretativi e valutativi secondo una concezione per cui è «nel modo particolare che possiede il regista di far significare la realtà, che risiede il principio del suo stile e [...] la sua gerarchia»⁶⁶. Proprio tale assiomatica premessa configura dunque all'interno della rivista un esercizio critico che, al di là delle singole disposizioni individuali, si iscrive all'interno di un'ampia visione teorica d'insieme che, come osserva De Vincenti, impone sempre

«una prima drastica distinzione [...]: quella tra i registi consapevoli della contraddizione, del paradosso estetico su cui si basa l'arte cinematografica (consapevolezza ricavata a posteriori dallo stile della *mise en scène*) e i registi che viceversa non si rendono conto del paradosso o non lo sottolineano, non ne fanno elemento fondante del proprio stile»⁶⁷.

E tuttavia, a valle di un simile presupposto, proprio delle differenti inclinazioni e preferenze di giudizio interne alla rivista bisognerà valutare ragioni e ripercussioni speculative che, nell'ambito della nostra riflessione, finiscono per assumere un valore tutt'altro che accessorio. Il riferimento è evidentemente rivolto ora a quella *politique des auteurs* considerata a ragione come il momento di maggiore distanza tra i *jeunes turcs* e un Bazin che, piuttosto, non mancò di esprimere il suo favore nei confronti di una «politica delle opere»⁶⁸. Nonostante le divergenze tra i “turchi” e il critico di Angers si produssero, come affermerà lo stesso Rohmer,

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ivi*, p. 50.

⁶⁵ *Ivi*, p. 51.

⁶⁶ G. Grignaffini, *Introduzione*, in *ivi*, p. XXV.

⁶⁷ G. De Vincenti, *Il cinema e i film*, cit., p. 102.

⁶⁸ A. de Baecque, *Assalto al cinema*, cit., p. 107.

più sul piano dei gusti che non su quello delle idee⁶⁹, il portato più strettamente teorico della questione risiede nel fatto che, d'altra parte, la stessa programmatica impostazione della politica degli autori – seppure elaborata in un contesto essenzialmente critico e di certo non priva di debolezze – pare rivelare un valore concettuale che non può essere ridotto alla radicalità di una certa postura cinefila. O, per meglio dire, quest'ultima – del tutto distante dalle dinamiche del fandom e del feticismo spesso tipiche del contemporaneo – porta in dote, semmai, il segno stesso di un certo complessivo ripensamento dell'arte cinematografica, declinato da parte dei “giovani turchi” nei modi di un peculiare riposizionamento della teoria baziniana. Si osserverà con Antoine de Baecque, a tal proposito, come la specificità *politica* (principale bersaglio del biasimo baziniano⁷⁰) della *politique des auteurs* si articoli essenzialmente in tre punti:

«primo elemento: il *volontarismo dell'amore*. Secondo: il contenuto del film non ha valore assoluto, perché il soggetto di un film è la sua *messa in scena*. Solo di questa deve parlare il critico. Terzo: si segue un' *opera nel suo farsi*, il che implica certamente un giudizio dopo ogni film, ma soprattutto prossimità, intimità con l'autore. La politica degli autori si costruisce dunque sulla volontà di intimità con un creatore di cui si difendono tutti i film, anche quelli disprezzati per il loro genere o i loro difetti: dal momento che ama un autore, il critico vede ovunque il suo marchio»⁷¹.

Se da un lato il culto della *mise en scène* implica già di per sé l'articolazione di un più rigoroso e specifico posizionamento critico, è negli altri due tratti segnalati da de Baecque che si annidano i timori baziniani di un «culto estetico della personalità»⁷², alimentati dalla constatazione dell'assenza di una precisa sistematizzazione teorica della *politique*. E tuttavia, è

⁶⁹ «Nous nous n'avons pas dit grand-chose d'important sur la théorie du cinéma, nous n'avons fait que développer les idées de Bazin. En revanche, je crois que nous avons trouvé les bonnes valeurs, et les gens qui sont venus après nous ont ratifié nos goûts: nous avons imposé des cinéastes qui sont restés et qui, je crois, resteront», in É. Rohmer, *L'ancien et le nouveau. Entretien avec Éric Rohmer*, in «Cahiers du cinéma», 172, 1965, p. 41.

⁷⁰ Come precisa de Baecque, riferendosi al testo baziniano intitolato alla *politique des auteurs*, «quel che Bazin rimprovera alla linea Truffaut-Rohmer in questa “disputa di famiglia” non è il fatto di promuovere degli autori, ma di presentarsi come una politica, vale a dire di proporre un “dogma dell'infallibilità dell'autore”», A. de Baecque, *Assalto al cinema*, cit., p. 108.

⁷¹ *Ivi*, p. 99.

⁷² A. Bazin, *De la politique des auteurs* [1957]; tr. it., *Sulla politique des auteurs*, in G. Grignaffini (a cura di), *La pelle e l'anima*, cit., 74.

proprio in questa sorta di oltranzismo cinefilo dei “turchi” che bisogna rilevare i fondamenti di un nuovo modo di pensare la relazione tra l’immagine filmica e il mondo, alimentata da una profonda consapevolezza della funzione del cinema all’interno del contesto produttivo e culturale della Francia degli anni Cinquanta. Si tratta in particolare di valutare, in un complesso sistema di scarti e analogie rispetto al pensiero di Bazin, quelle che per i “turchi” rappresentano le peculiari finalità “veritative” di un’immagine filmica rispetto alla quale il discorso critico, seppur sempre orientato all’interno dell’orizzonte teorico baziniano, sottopone la nozione di stile a specifiche rimodulazioni. Se da un lato sono senz’altro giuste le osservazioni di Morgan per cui «while Bazin’s realism is oriented by the ontology of the photographic image, it is not determined by that ontology and remains open to a range of style and genres»⁷³ (e, allo stesso tempo, «realism is not a particular style, lack of style, or set of stylistic attributes, but a process, a mechanism – an achievement»⁷⁴), d’altra parte la riflessione sul realismo estetico sembra, in Bazin, rivolta in maniera privilegiata alla questione della relazione tra l’immagine e il mondo fenomenico⁷⁵. In tal senso, a proposito delle possibilità costruttive del cinema, Bazin, oltre a distinguere preliminarmente tra espedienti prettamente filmici⁷⁶ e altri invece meno specifici⁷⁷, sembra tra i primi accordare una certa predilezione per quelli in grado di rivelare un più alto “coefficiente realistico”, ovvero che, in altre parole, «rispettando il carattere metonimico del mondo e mostrando ciò di cui narrano nella sua unità spazio-temporale, nella sua complessità e ambiguità, assecondano la realtà₁ per giungere alla realtà₂»⁷⁸. È dunque in questa prospettiva che il Neorealismo italiano si configura – quantomeno, plasticamente, all’interno della sua

⁷³ D. Morgan, *Ontology and Realist Aesthetics*, in «Critical Inquiry», 32.3, 2006, pp. 458-459.

⁷⁴ *Ivi*, p. 445.

⁷⁵ Si tratta di un argomento scivoloso, ed è dunque utile tornare a precisare, ancora una volta, la distanza dei nostri discorsi da ogni possibile interpretazione ingenua del realismo baziniano. Al di là di un certo interesse per il “reale” che pertiene più che altro al giudizio critico, la questione “identitaria” della riproduzione è innanzitutto, come ha risolutivamente argomentato De Vincenti, «giocata da Bazin nell’articolazione di un particolare rapporto forma/materiali, che il cinema massimamente tra le arti favorirebbe, in cui i materiali (la “realtà”, meglio *le* “realtà”) vengono per così dire conservati nella loro materialità, esibiti come tali, e come “spostati” dal relais costituito dall’universo semantico del cinema» (G. De Vincenti, *Lo stile moderno*, cit., p. 75). Ogni successiva nostra riflessione non potrà dunque prescindere dal presupposto che nei suoi scritti (è ciò che fonda la decisiva meditazione baziniana sul rapporto tra il cinema e le altre arti) il critico di Angers «intende per “realtà” non solo quella fenomenica ma anche quella costituita dai materiali culturali lavorati dal film» (*ivi*, p. 81).

⁷⁶ «Fondati su elementi tecnici che il cinema non condivide con le altre arti e che lo differenziano da esse (processo fotografico, obiettivi e focali, montaggio, ecc.)», M. Bertocchini, *Teorie del realismo in André Bazin*, cit., p. 110.

⁷⁷ «Che il cinema condivide con le altre arti e in particolar modo con il teatro (recitazione, trucco, scenografia, soggetto, sceneggiatura, ecc.)», *ibid.*

⁷⁸ *Ivi*, p. 136.

prima importante formalizzazione editoriale – come il compimento della riflessione baziniana. Certo, su questo punto Bazin non lascia spazio ad alcuna ambiguità: merito dei cineasti italiani è quello di aver ribadito che «non c'è stato “realismo” in arte che non fosse prima di tutto profondamente “estetico”»⁷⁹ e l'attenzione per la registrazione del mondo nei loro film «non comporta affatto una regressione estetica, ma al contrario un progresso dell'espressione, un'evoluzione conseguente del linguaggio cinematografico, un'estensione della sua stilistica»⁸⁰. L'immagine neorealista non è certo ingenua trasparenza del reale⁸¹ e, tuttavia, sembra rappresentare per Bazin il compimento di un certo *dovere morale* del dispositivo filmico nei confronti del mondo. Genuinamente riluttante a ogni intransigenza ideologica, Bazin infatti, come ha scritto Dudley Andrew, è «the kind of viewer to notice and enjoy unforeseen details of nature in even the most contrived and convention-filled Western»⁸², che dunque nella sua riflessione «never condemned outright the conventions of genres, but he praised most often those films that use conventions to stimulate revelations of a real (that is, unconventional) nature»⁸³. Da questo punto di vista potremmo dunque affermare con Andrew che «Bazin is no longer interested in a realistic cinematic art, but in reality itself»⁸⁴. Negli scritti sul cinema italiano, dunque, emerge proprio il fatto che

«Bazin loved neorealist films not because of what they told him of cinema, but because of what they told him of reality. His penchant for films with as little abstraction as possible derived from his desire to see images of reality itself flash on the screen. [...] In neorealism he found a movement dedicated in both its photography and its dramaturgy precisely to unforeseen»⁸⁵.

⁷⁹ A. Bazin, *Le Réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération* [1947]; tr. it., *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 285.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Come ha chiarito Morgan a proposito del concetto, centrale nella riflessione baziniana sul Neorealismo, di «immagine-fatto»: «Facts do not enter a film with a preexistent meaning that is simply reproduced; they emerge in the way style confers (new) signification on physical reality», D. Morgan, *Ontology and Realist Aesthetics*, cit., p. 463.

⁸² D. Andrew, *André Bazin*, Columbia University Press, New York – Oxford 1978, p. 106.

⁸³ *Ivi*, p. 104.

⁸⁴ *Ivi*, p. 105.

⁸⁵ *Ivi*, p. 106.

Come scrive Bertoncini,

«gli scritti baziniani infatti, più che permeati da un amore per il cinema, sono attraversati da un amore per il reale che il cinema stesso è in grado di rivelare compiutamente: il cineasta è colui che, privilegiato ascoltatore del mondo, è incaricato di cercare il battito pulsante della vita in ciò che decide di riprendere»⁸⁶.

All'interno della complessa stratificazione del senso sussunta nell'ambito di un'irriducibile *ambiguità*, la realtà², che per Bazin è il fine ultimo dell'elaborazione cinematografica, è nel pensiero del critico non soltanto profondamente legata alla riproduzione della realtà fenomenica del mondo ma anche, in un certo senso, alla sua "celebrazione". Come sottolinea ancora Andrew infatti, «Bazin's intellectual predispositions neorealism was not merely an arbitrary starting point for his theories [...] but the healthiest strain of a certain tradition of cinema which Bazin, the Christian existentialist and member of *Esprit*, was eager to cultivate and promulgate»⁸⁷. Bazin è dunque, nelle parole di Bert Cardullo, «an intellectual and a Christian – better, a Christian intellectual»⁸⁸, la cui evidente prospettiva pedagogica⁸⁹ è certamente permeata da un'inclinazione spiritualista che ne orienta in profondità la riflessione estetica:

«In Bazin's view, it's this objective quality of the photograph – the fact that it is first of all a sensory datum and only later perhaps a work of art – which gives the medium its privileged relationship with the real. It follows that both photography and its spawn, the motion picture, have a special obligation toward reality. Their principal responsibility is to document the world

⁸⁶ M. Bertoncini, *Teorie del realismo in André Bazin*, cit., p. 41.

⁸⁷ D. Andrew, *André Bazin*, cit., pp. 105-106.

⁸⁸ B. Cardullo, *Defining the Real: The Film Theory and Criticism of André Bazin*, in A. Bazin, *André Bazin and the Italian neorealism*, a cura di B. Cardullo, Continuum International Publishing Group, New York 2011, p. 4.

⁸⁹ Come osserva Bertoncini, «in quanto dispositivo privilegiato di accesso al reale, il cinema è investito di un ruolo sociale al quale non sembra potersi sottrarre. I film assumono quindi una sorta di statuto pedagogico nei confronti degli spettatori, su due livelli strettamente correlati. In primo luogo, bisogna infatti considerare il cinema come rivelatore di realtà; in secondo luogo, invece, bisogna prendere in esame il *modo* in cui la realtà viene rivelata, che può positivamente costringere lo spettatore a un'inedita attenzione nei confronti dello schermo cinematografico». M. Bertoncini, *Teorie del realismo in André Bazin*, cit., p. 51.

before attempting to interpret or criticize it. And for Bazin, this moral duty is ultimately a sacred one – the photographic media being, in effect, preordained to bear endless witness to the beauty of the cosmos. [...] Such spiritual sensitivity and its enablement through film are central to Bazin's view of film as obligated to God, to honor God's universe by using film to render the reality of the universe and, through its reality, its mystery-cum-musicality»⁹⁰.

È dunque all'interno di una tale disposizione morale che il principio della duplicità dell'immagine incrocia e si sovrappone a un'altra fondamentale polarità che informa tanto la visione di Bazin quanto le pratiche della modernità. Ed è proprio nell'orizzonte delineato dalla questione della coappartenenza dell'etica e dell'estetica in seno all'immagine filmica, che bisognerà tentare di cogliere le specifiche rimodulazioni cui il pensiero di Bazin è sottoposto già alla redazione dei «Cahiers» negli anni Cinquanta. Come ha scritto Luca Venzi:

«Semplificando molto e per brevità, si dirà che in Bazin la questione del legame tra etica ed estetica, sempre inquadrata dentro la grande riflessione sul rapporto tra realtà e immagine, ha innanzitutto e essenzialmente a che fare con quello che per lui costituisce il più pieno compimento di quel rapporto, vale a dire con il problema di *una scrittura realistica della realtà* (la più compiuta *estetica della realtà* passa per un'*etica* della visione), laddove per i “giovani turchi”, pur a partire dal fondativo rapporto di specularità realtà/immagine, e, come in Bazin, essenzialmente in correlazione con le polarità incrociate del documento e della finzione, essa si iscrive, più in generale, nel quadro di una indagine sulla *mise en scène* come unico ed autentico contenuto del film. Per i giovani critici, la qualità morale della *mise en scène*, cui essi assegnano un primato assoluto, si misura sia che essa si confronti con temi di genere, con narrazioni e intrecci codificati, sia che modelli temi più gravi e rilevanti»⁹¹.

È quindi precisamente attraverso la riconfigurazione dell'argomento etico che i “turchi” compiono una vera e propria operazione di prolungamento e riarticolazione della lezione del

⁹⁰ B. Cardullo, *Defining the Real*, in A. Bazin, *André Bazin and the Italian neorealism*, cit., p. 5.

⁹¹ L. Venzi, *L'amore è una morale: Godard critico*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», 27, 2015, pp.149-150.

maestro. Se infatti, per Bazin, l'*amore per il cinema* è innanzitutto sostenuto da un profondo *amore per il reale*, la risoluta postura cinefila dei *jeunes turcs* configura piuttosto, come ha scritto Venzi, una vera e propria *morale del cinema*. Come ha osservato Antoine de Baecque, la cinefilia si definisce in tal senso come

«un moment d'apprentissage du cinéma [...]. Car apprendre à voir, c'est déjà faire des films; apprendre à voir, c'est construire une représentation du monde où la volonté et la pratique du cinéaste sont en germe. Cet apprentissage du regard à impliqué une double invention, prise dans le temps qui mène de la critique à la réalisation, de la cinéphilie à la Nouvelle Vague : la cinéphilie a "inventé" un cinéma qu'elle a aimé, jusqu'à la folie parfois, qu'elle a défendu, y compris jusqu'à l'aveuglement ; elle a également "inventé", dans le même mouvement créateur, son propre cinéma à venir»⁹².

Il germe della cinefilia moderna trova dunque terreno fertile ai «Cahiers du cinéma», definendo l'elaborazione di una pratica critica vissuta come «liberazione della cultura cinematografica (e del giudizio di valore) dai vincoli del contenuto, per fondare invece un pantheon di autori a partire dal primato della messa in scena»⁹³. Negli scritti dei futuri cineasti della Nouvelle Vague l'indagine sulla *mise en scène* non fa appello a una soggettività priva di vincoli, ma è presupposto cinefilo della critica, articolazione specifica di uno sguardo rivolto al corpo vivo dell'immagine per poterne scorgere l'anima duale che la definisce⁹⁴. Se da un lato non si vuole certo sminuire il peso di quella «esplicita tendenza ad esibire il carattere convenzionale e arbitrario dell'attribuzione di valore estetico»⁹⁵ propria della politica degli autori, occorre d'altra parte sottolineare come la stessa impostazione cinefila dei critici corrisponda, di fatto, a una precisa consapevolezza teorica che proviene da Bazin. È in tal senso che la principale battaglia condotta dai "turchi" sul terreno della politica culturale e

⁹² A. de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2003, pp. 24-25.

⁹³ R. Menarini, *Il discorso e lo sguardo. Forme della critica e pratiche della cinefilia*, Diabasis, Parma 2018, p. 15.

⁹⁴ «Per definire uno stile cinematografico bisogna sempre tornare alla dialettica della realtà e dell'astrazione, del concreto e del concetto», G. Grignaffini, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La pelle e l'anima*, cit. p. XXV.

⁹⁵ A. Costa, *Scusi, dov'è l'autore. Ovvero: Que rest-t-il de nos auteurs?*, in L. Venzi (a cura di) *Nouvelle Vague*, cit., p. 79.

cinematografica francese deve essere essenzialmente intesa proprio come uno scontro per l'affermazione di una peculiare idea di cinema precipuamente fondata sulla congenita relazione tra l'immagine e il reale. Nella sua più celebre dichiarazione di guerra alla *tradition de qualité*, François Truffaut denuncia proprio in questi termini quella pratica dell'adattamento letterario che

«mira a fare del realismo, lo distrugge sempre nel momento stesso in cui finalmente lo afferra, preoccupata com'è di imprigionare gli individui in un mondo chiuso, barricato da formule, giochi di parole e luoghi comuni, e non di lasciare che questi individui si mostrino quali sono, sotto ai nostri occhi»⁹⁶.

Come sottolinea Giovanna Grignaffini, a emergere nel testo di Truffaut è proprio

«la differenza fondamentale tra “idea letteraria” e “idea di messa in scena” dal momento che esse si muovono esattamente agli antipodi rispetto a quell'oggetto primario del linguaggio cinematografico che è la realtà e il suo linguaggio: la prima lo ignora, la seconda lo accoglie come fonte primaria della propria ispirazione»⁹⁷.

Il cinema della *mise en scène* è dunque quello che stabilisce, prima di tutto, un produttivo dialogo con il *reale* che vorrebbe restituire in una *forma*. Come ha rilevato Giorgio De Vincenti, nella loro critica-cinefila i *jeunes turcs* «partono tutti dalla premessa del “paradosso estetico” del cinema, ma la sviluppano secondo linee diverse»⁹⁸, riarticolando il pensiero di Bazin entro una più ampia riflessione sulla *mise en scène* che informerà profondamente le loro diverse pratiche negli anni Sessanta. Analizzando un significativo articolo di Rohmer, De Vincenti osserva proprio come quest'ultimo – «pur difendendo le opere americane di Renoir sulla base

⁹⁶ F. Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma française* [1954]; tr. it. *Una certa tendenza del cinema francese*, in Id., *Il piacere degli occhi*, Marsilio Editori, Venezia 1988, p. 190.

⁹⁷ G. Grignaffini, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La pelle e l'anima*, cit., p. XXXIII.

⁹⁸ G. De Vincenti, *Il cinema e i film*, cit., p. 103.

della nozione baziniana di realismo come dialettica di coscienza e realtà»⁹⁹ – metta in atto un cruciale «superamento del realismo come unica possibilità di poesia al cinema [...] addirittura con l'avvertenza di non temere più i pericoli del "lirismo" e della trasfigurazione del reale»¹⁰⁰, aprendo dunque deliberatamente alla piena valorizzazione di quella componente formativa che avrebbe dischiuso due possibilità nella futura elaborazione dei giovani critici. Da un lato quella, perseguita dallo stesso Schrérer, di «restare a metà strada, privilegiando un discorso di stile rispetto a un discorso che per certi versi avrebbe coinvolto la teoria stessa del cinema, e proseguendo a livello di stilistica e di poetica il discorso baziniano sulla dialettica coscienza-realtà»¹⁰¹. Dall'altro l'eventualità di un più radicale ripensamento della riflessione di Bazin che «consisteva nello spingere il discorso sulla via del rapporto del cineasta con il proprio mezzo espressivo, elevato ormai a "referente" privilegiato nei confronti della stessa realtà "naturale"»¹⁰²; è questa la via percorsa da Rivette e, soprattutto, dallo stesso Godard. Quest'ultimo, come rileva ancora De Vincenti,

«più degli altri giovani baziniani, è convinto fin dall'inizio dell'incontrovertibilità di un dato di fondo: non esiste nulla al di fuori dell'artificio, che non implichi perciò la considerazione del linguaggio e delle sue strutture. Ne discende una nozione di cinema che, partendo dalla valutazione positiva del ruolo dialettico che nel procedimento cinematografico ha la realtà fotografata, sostituisce progressivamente a quest'ultima la *realtà della fotografia*, e imposta per questa via una pratica cinematografica che si fa discorso sul cinema e attraverso il cinema»¹⁰³.

Già negli anni in cui, per Godard, «scrivere significava già fare del cinema»¹⁰⁴ la portata di un simile "spostamento referenziale" può essere rilevata in tutta la sua evidenza in alcuni scritti che ci restituiscono la misura di un approccio critico precisamente situato tra la devozione cinefila tipica della "politica degli autori" e un'inclinazione teorica che, permutazione della

⁹⁹ *Ivi*, p. 104.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 104-105.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 105.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ivi*, pp. 113-144.

¹⁰⁴ «Ai Cahiers ci consideravamo tutto come futuri registi. Frequentare i cine-club e la cineteca significava già pensare in termini di cinema e pensare al cinema. Scrivere significava già fare del cinema: tra lo scrivere e il girare c'è solo una differenza quantitativa, non qualitativa», J.-L. Godard, *Intervista con Jean-Luc Godard*, cit., p. 174.

riflessione baziniana, afferma la legittimità di una certa – per quanto, lo si vedrà a breve, soltanto apparente – arbitrarietà del giudizio di valore. Vero e proprio manifesto di un simile posizionamento può essere considerato l'*incipit* di un celebre articolo dedicato al cinema di Bergman in cui, celebrando i registi più cari, il critico espone le ragioni dei suoi stessi fondamenti valutativi:

«Nella storia del cinema ci sono cinque o sei film di cui piace fare la critica con queste sole parole: “È il più bello dei film!” Non c’è elogio migliore. [...] Dire che sono i più bei film è dire tutto. Perché? Perché è così. E solo il cinema può permettersi senza falsa vergogna questo ragionamento infantile. Perché? Perché è il cinema. E perché il cinema basta a se stesso. Per vantare i meriti di Welles, Ophuls, Dreyer, Cukor, e perfino di Vadim basta dire: è cinema! [...] Vi immaginate invece un critico che vanti l’ultima opera di Faulkner dicendo: è letteratura; o di Strawinsky, di Paul Klee dicendo: è musica, è pittura? [...] Perfino Jean Vilar, quando rabbercia *Il Cid*, arrossirebbe a scrivere sui manifesti: questo è teatro! Mentre “questo è cinema!” è, più ancora che la parola d’ordine, il grido di guerra tanto del venditore quanto dell’amatore di film. Insomma, fra tutti i suoi privilegi, quello di erigere la propria esistenza a ragion d’essere e fare, così, dell’etica la propria estetica, non è ultimo per il cinema»¹⁰⁵.

Seppure nei toni intransigenti tipici della *politique*, non è ad approssimazioni metodologiche che bisognerà riferire le posizioni godardiane. Se da un lato la semplicistica tautologia («basta dire: è cinema!») è infatti di certo il segno dell’usuale atteggiamento *cinéphile* che presiede al giudizio, d’altra parte la stessa rivela i gangli di una precisa argomentazione o, per l’appunto, di una «morale». Avvalersi della polarità etica/estetica per descrivere le specifiche identitarie dell’arte cinematografica significa infatti per il futuro cineasta affermare un ben determinato posizionamento teorico che, a partire dall’istitutivo insegnamento baziniano, sembra assumere il principio della duplicità come orizzonte preciso e privilegiato attraverso il quale pensare e descrivere le possibilità elaborative del mezzo cinematografico. Per Godard, come scrive in un famoso articolo su Rouch:

¹⁰⁵ Id., *Bergmanorama* [1958]; tr. it., *Bergmanorama*, in *Il cinema è il cinema*, cit., p. 97.

«Tutti i grandi film di finzione tendono al documentario, così come tutti i grandi documentari tendono alla finzione. [...] Bisogna scegliere fra l'etica e l'estetica, beninteso. Ma è non meno beninteso che ciascun termine comporta una parte dell'altro. E chi opta decisamente per l'una trova alla fine *necessariamente* l'altra»¹⁰⁶.

Etica ed estetica si stringono nell'immagine filmica in un inscindibile rapporto di coappartenenza e, sovrapponendosi alle nozioni di documentario e finzione, costituiscono i termini specifici di una duplicità attraverso cui il cinema di Godard e dei grandi moderni prosegue e approfondisce, spesso esibendo tratti di straordinaria consapevolezza teorica, la riflessione baziniana sulla realtà e l'immagine. Quel cinema meritevole del più conciso e significativo degli encomi, è dunque semplicemente il "vero" cinema «in cui viene a evidenza il paradosso estetico che ne è la radice»¹⁰⁷ e che muove entro un orizzonte poetico in cui, come scrive Venzi, «l'agire etico richiama evidentemente il versante del rispetto del reale, del documentario, dell'attestazione; l'agire estetico quello della costruzione dell'immagine, della finzione, della formatività»¹⁰⁸.

In un altro testo di poco precedente a *Bergmanorama* e dedicato a un altro cineasta prediletto, Godard riferisce di nuovo il proprio elogio alle ragioni di una sorta di ovvietà: «il cinema è Nicholas Ray. [...] *Vittoria amara* è quello che è»¹⁰⁹, scrive il critico. E tuttavia, al di là dell'espedito retorico, il ragionamento godardiano non manca di approfondire cosa sia *questo cinema* che ancora si mostra in grado di «erigere la propria esistenza a ragion d'essere». In linea con una commutabilità lessicale tipica del cineasta franco-svizzero¹¹⁰, la riflessione sul film di Ray si articola dunque nei termini della polarità realtà/finzione:

¹⁰⁶ Id., *L'Afrique vous parle de la fin et des moyens*. Jean Rouch, *Moi, un noir* [1959]; tr. it., *L'Africa vi parla del fine e dei mezzi*, in *Il cinema è il cinema*, cit. pp. 141-142.

¹⁰⁷ G. De Vincenti, *Il cinema e i film*, cit., p. 103.

¹⁰⁸ L. Venzi, *Introduzione*, in L. Venzi (a cura di), *Nouvelle Vague*, cit., p. 28.

¹⁰⁹ J.-L. Godard, *Au-dela des étoiles*. Nicholas Ray. *Amère victoire (Bitter Victory)*[1958]; tr. it., *Al di là delle stelle*, in *Il cinema è il cinema*, p. 93.

¹¹⁰ La questione della duplicità dell'immagine è centrale in Godard e, nel corso del suo lavoro, viene ampiamente declinata. Come ha scritto Venzi, infatti, il cineasta agisce in tal senso «moltiplicando negli anni, e fino alla tarda maturità, le definizioni degli elementi di questo rapporto – documento/finzione, etica/estetica (anch'essa già centrale, via Sartre, in Bazin), dovere/diritto, messa/preghiera, ricerca/spettacolo, tutte in definitiva derivanti dalla polarità matrice baziniana [...]. Nel lessico di Godard [...] i termini realtà e documentario sono spesso usati per descrivere il medesimo ordine di problemi, mentre con il termine finzione egli intende l'intero spettro di possibilità della costruzione», L. Venzi, *Adieu au langage, ovvero Che cosa è il cinema (in 3D) per Jean-Luc Godard*, in A. Cervini – G. Tagliani (a cura di), *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, Palermo University Press, Palermo 2020, p. 386.

«Non abbiamo da una parte la realtà cioè il conflitto del tenente Keith e del capitano Brand, e dall'altra la finzione, cioè il conflitto del coraggio e della viltà, della paura e della lucidità, della morale e della libertà, di un non so che e di un altro non so che. No. non si tratta più di realtà o di finzione, né dell'una che supera l'altra. Si tratta di ben altro. Di che? Delle stelle forse, e degli uomini che amano guardare le stelle e sognare»¹¹¹.

Ancora a partire dalla questione della sua identità doppia, il tentativo è dunque quello di discutere lo statuto di un'immagine che, tuttavia, Godard si impegna nel descrivere come qualcosa che trascende il semplice insieme delle sue parti. Seppure in una prospettiva che non è ancora quella del cineasta – secondo una differenza di cui si renderà conto – è bene notare come Godard declini l'originaria polarità baziniana all'interno di un contesto discorsivo del tutto inerente alla materialità testuale dell'opera: la realtà è quella del racconto, inscritta nella diegesi, mentre gli esiti di astrazione che il processo formativo comporta – in altri termini il suo portato metaforico – ne costituiscono il rovescio della medaglia. E tuttavia, a partire dal lavoro congiunto delle due istanze, pare dischiudersi una *realtà* più profonda che trascende tanto la "storia" quanto ogni possibilità di sovrintendere la stessa. Il giovane critico sembrerebbe dunque incorrere nelle già discusse insidie dell'argomento indicale: al di là della realtà e della finzione non un'immagine ma, forse, semplicemente le stelle e gli uomini che trasognanti le ammirano. E tuttavia, non solo non siamo di fronte, come del resto vale per Bazin, ad alcuna ingenua fede nell'identità del modello, ma, nelle parole di Godard, l'allusione alla rivelazione di una qualche realtà fenomenica esterna all'immagine viene subito riconfigurata. È di fatto, come recita il titolo dell'articolo, *al di là delle stelle* (oltre ogni *impressione* di realtà) che secondo Godard l'immagine di Ray troverebbe, in una rivelazione propriamente cinematografica, il proprio compimento. Se l'immagine filmica è per Godard il luogo in cui si celebra inevitabilmente il «mariage forcé de la fiction avec la réalité»¹¹², il frutto di questo rapporto (*l'infanzia*) da un lato non sarà ovviamente identificabile né con una soltanto delle due componenti ma, dall'altro, non potrà nemmeno dirsi come qualcosa di estraneo al loro intreccio. È il cinema stesso che si configura, come scrive Venzi, con «l'elemento di una decisiva *terzità*,

¹¹¹ J.-L. Godard, *Al di là delle stelle*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 93.

¹¹² J.-L. Godard, *Une fille nommée Durance* [1958], in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 133.

di un terzo che promuove l'unione di un duale»¹¹³. Al rapporto tra riproduzione e rappresentazione volto a rivelare qualcosa della realtà₂ che abbiamo visto in Bazin, si sostituisce la relazione tra istanza documentaria e istanza finzionale del tutto inerente a un'*operatività* pensata come volta a rivelare una più profonda *verità cinematografica*. Guardando a *Bitter victory* (1957; *Vittoria amara*), dunque, il giovane redattore dei «Cahiers» può osservare come:

«Davanti alle vie deserte di Bengasi, alle dune di sabbia, pensiamo subito, per un attimo, a tutt'altra cosa, agli snack degli Champs-Élysées, a una ragazza che abbiamo amato, a tutto e a nulla, alla menzogna, alla vigliaccheria delle donne, alla frivolezza degli uomini, alle partite a flipper, perché *Vittoria amara* non è il riflesso della vita, è *la vita stessa fatta film*, vista da dietro lo specchio in cui il cinema la capta»¹¹⁴.

Lontano tanto dalla passiva riproduzione di *una vita* quanto dal mero tentativo di rappresentarla, è nel dispiegamento di una sorta di *fenomenologia affettiva* che per Godard può affiorare *la vita stessa fatta film*. Così come per Roland Barthes il tentativo di cogliere l'essenza della fotografia passa per la necessità di «non dire niente, chiudere gli occhi, lasciare che il particolare risalga alla coscienza affettiva»¹¹⁵, è per Godard nell'inibizione di una limitativa prestazione visiva che l'essenza dell'immagine filmica viene effettivamente alla luce: «*Vittoria amara* infatti, come il sole, vi fa chiudere gli occhi. La verità acceca»¹¹⁶. Il mistero dell'arte cinematografica risiederebbe dunque per il critico in una “verità” che oltrepassa il dato del raffigurato per trovare nella soggettività dello spettatore il più compiuto esito della relazione poetica che si stabilisce tra la realtà e la finzione: l'approdo ad una visione in cui «non ci si interessa più agli oggetti ma a quel che c'è fra gli oggetti e che diventa a sua volta oggetto»¹¹⁷. Riscoprire, salvaguardare e riaffermare questo *sentire tra le cose* propriamente cinematografico: questa la tensione che, a partire da Bazin, agita la riflessione di Godard sull'immagine; questo il proposito ben presto assunto dalla sua pratica filmica e reso esplicito,

¹¹³ L. Venzi, *Adieu au langage, ovvero Che cosa è il cinema (in 3D) per Jean-Luc Godard*, in A. Cervini – G. Tagliani (a cura di), *La forma cinematografica del reale*, cit., p. 387.

¹¹⁴ J.-L. Godard, *Al di là delle stelle*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., pp. 92-94. Corsivo mio.

¹¹⁵ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard/Seuil, Paris 1980; tr. it. Id., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003 p. 56.

¹¹⁶ J.-L. Godard, *Al di là delle stelle*, in *Il cinema è il cinema*, cit., p. 94.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 93.

con parole del tutto analoghe a quelle dedicate a Ray, per bocca di uno dei più iconici personaggi dei cosiddetti «anni Karina»¹¹⁸.

4. *Qu'est-ce que le cinéma (moderne)?*

L'ideale cinematografico godardiano, negli anni della critica come nel successivo approdo alla regia, matura dunque nell'ambito di una riflessione sullo straordinario potenziale anti-narrativo e anti-mimetico proprio del dispositivo filmico, ovvero, come ha osservato De Vincenti, approfondisce la concezione di

«un cinema capace di contraddire la narratività dal suo interno, a favore di un autonomo potere emotivo dell'“istante”, del “dettaglio”. Come già Bazin [...] anche Godard sottolinea il ruolo marginale che questo cinema antinarrativo attribuisce ai rapporti causali tra gli avvenimenti, e considera Renoir come un autore esemplare per la sua capacità di lasciare spazio al dettaglio e di affermare un potere emozionale dell'istante, considerato autonomo rispetto all'ingranaggio narrativo»¹¹⁹.

Se quindi il cinema pare essere di per sé – paradossalmente proprio in ragione della sua stessa identità duale – un sistema espressivo particolarmente efficace a esprimere questa tensione anti-mimetica e “affettiva”, tale possibilità assume nella tradizione cui si sta ora facendo riferimento la dimensione di un vero e proprio dovere etico. Come ha scritto Bertoncini, già per Bazin:

¹¹⁸ Il riferimento è ovviamente alle celebri parole – le incontreremo tra poco – pronunciate dal protagonista di *Pierrot le fou* (1965; *Il bandito delle ore undici*).

¹¹⁹ G. De Vincenti, *Lo stile moderno*, cit., pp. 261-262.

«Il vincolo posto (e la potenzialità offerta) al cinema dalla genesi meccanica della fotografia [...] sembra derivare proprio da questa proprietà riproduttiva esclusiva: il cinema può riprodurre la realtà₁ ed è proprio attraverso tale riproduzione che esso deve giungere alla rappresentazione della realtà₂; il cinema quindi, dal momento che può riprodurre la realtà₁, non deve limitarsi a rappresentarla»¹²⁰.

È proprio a scapito di questo proposito di *rappresentazione* della realtà₂ che il concetto di *messa in scena*, com'è già stato evidenziato, si pone al centro dell'elaborazione dei “giovani turchi”. La differenza tra i due termini – già ben presente in Bazin¹²¹ – è dunque espressione proprio di quello “spostamento referenziale” dalla realtà fisica (sia essa fenomenica o dei materiali) alla realtà dell'immagine, che si è riscontrato acquisire in Godard caratteri di decisiva pregnanza. Per comprendere meglio i fondamenti di un simile scarto, si consideri, ad esempio, la celebre affermazione del protagonista di *Le petit soldat* (1960; *Id.*): «La fotografia è la verità; e il cinema è la verità ventiquattro volte al secondo». Come osserva Bertoncini, se da un lato la frase richiama «il fulcro della riflessione teorica baziniana, ovvero lo stretto rapporto [...] tra reale e immagine fotografica»¹²², d'altra parte

«il termine “verità” [...] non è tipico del linguaggio di Bazin in questo ambito di riflessione; volendo riformulare la battuta, riportandola a una versione forse più nelle corde della scrittura baziniana, si potrebbe dire che “la fotografia è la realtà; e il cinema è la realtà ventiquattro volte al secondo”»¹²³.

¹²⁰ M. Bertoncini, *Teorie del realismo in André Bazin*, cit., p. 119.

¹²¹ Come scrive ancora Bertoncini «sebbene Bazin non sia in questo caso sempre del tutto coerente, c'è una certa differenza tra quello che intende per rappresentazione (*représentation*) e quello cui si riferisce quando usa la locuzione “messa in scena” (*mise en scène*). Molto sinteticamente, si può dire che si rappresenta la realtà₂, mentre si mette in scena un evento, una sceneggiatura, una commedia: l'evento poi, una volta messo in scena, rappresenta, in qualche modo, la realtà₂. La rappresentazione, di per sé, non ha dunque direttamente a che fare con l'evento o con la sceneggiatura, per i quali è più corretto utilizzare i verbi “mettere in scena” (*mettre en scène*) o “interpretare” (*jouer*), bensì con la realtà₂». *Ivi*, pp. 119-120.

¹²² *Ivi*, nota 19, p. 17.

¹²³ *Ibid.*

Come scrive Grignaffini, stando ai termini di una concezione che prende forma ai «Cahiers», bisognerebbe dunque considerare «al di là del cinema, la realtà, certo. Ma al di là della realtà, ancora il cinema, come strumento di *rivelazione* di ciò che senza il cinema (il suo partito preso delle apparenze che si coniuga a quello dell'astrazione) non avremmo saputo o potuto guardare»¹²⁴. La circolarità teorica delle premesse baziniane sottolineata dalla studiosa pare radicalizzarsi in Godard nelle forme di un'assunzione della *realtà del cinema* come punto di partenza e al contempo fine ultimo della propria operatività. Questo slittamento concettuale non corrisponde tuttavia a un autoreferenziale avvistamento postmoderno *ante-litteram*, bensì si configura, nelle singole opere, come una reiterata affermazione discorsiva e poetica della specificità del cinema *in quanto* strumento di relazione col mondo, nel tentativo di riabilitarne un potenziale veritativo (comunque, in qualche modo, sempre “ontologicamente” connesso al reale) che pare essere continuamente minacciato. Come scrive Jean Douchet, Godard è infatti innanzitutto «un ricercatore del reale, un ricercatore di verità attraverso la meccanica stessa dei sistemi di fabbricazione della macchina cinema, della macchina della rappresentazione del mondo e della riflessione del mondo»¹²⁵. Per il regista franco-svizzero la *ricerca del reale* pare essere intrinsecamente legata, ancor più che per ogni altro cineasta della modernità, all'*insolubile problema di definizione identitaria del dispositivo cinematografico*, e deve dunque compiersi attraverso un'ostinata prosecuzione della ricerca, iniziata proprio ai «Cahiers», attorno alla specificità (“realista”) del mezzo. Una questione mai definitivamente risolvibile, si è detto, in quanto l'oggetto stesso di questa ricerca è costantemente sottoposto a continui processi di trasformazione. Sarà a tal proposito utile riportare gli intensi passaggi conclusivi del ricordo che Éric Rohmer dedica a Bazin:

«Noi, gente dei “Cahiers” che avevamo con lui dei colloqui quasi quotidiani, ci credevamo dispensati dal riandare ai suoi scritti, altrimenti, forse, non avremmo osato ripetere ciò ch'egli aveva detto in modo definitivo, o contraddirlo a volte, dimenticando che egli aveva in anticipo fornito le risposte alle nostre obiezioni. E d'altronde, noi tutti ci eravamo impegnati lungo le vie secondarie della polemica e dell'accessorio lasciando a lui il compito di porre la grande domanda: *Che cosa è il cinema?* e di rispondervi. Ora incombe su di noi il difficile dovere di

¹²⁴ G. Grignaffini, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La pelle e l'anima*, cit., p. XXV.

¹²⁵ J. Douchet, *Il filo spezzato del film*, in R. Turigliatto (a cura di), *Passion Godard. Il cinema (non) è il cinema*, Il Castoro, Milano 2011, p. 44.

proseguire il suo lavoro: non ci tireremo indietro, per quanto siamo persuasi che egli l'abbia portato molto più lontano di quanto sapremo fare noi stessi. Se il cinema non si evolvesse, saremmo forse tentati di rinunciarvi. Solo le sorprese dell'avvenire autorizzano la speranza che diverremo, se non i successori di André Bazin, per lo meno i suoi non troppo indegni discepoli»¹²⁶.

È quindi in tal senso che, tra gli autori del cosiddetto *noyau dur*¹²⁷, Godard non soltanto rappresenta quello che più di tutti sembra prolungare i nodi dell'indagine baziniana¹²⁸, ma è precisamente in un incessante rinnovamento di quella stessa interrogazione che dovranno essere rilevate le ragioni della proteiforme vertigine estetica che contraddistingue a fondo l'opera del cineasta. Al netto del succedersi di specifici interessi tematici e dell'adozione di molteplici soluzioni configurative, la composizione godardiana non ha infatti mai smesso di procedere al passo delle continue rimodulazioni di quello spazio, sempre storicamente determinato, che tiene insieme il mondo (delle immagini) e l'immagine (del mondo). Le profonde trasformazioni (economiche, sociali, culturali, tecnologiche) inerenti a un ipertrofico contesto visivo sempre più orientato a un'indifferenza generalizzata (intesa come: a) *perdita di specificità* dell'immagine filmica tra le altre; b) progressivo *disinteresse* del cinema nei confronti del proprio referente reale), implicano di fatto, tra reale e immaginario, l'innescarsi di complessi processi che configurano in maniera determinante le disposizioni semiotiche di un mondo sempre più ("audiovisivamente") interconnesso e dunque le sorti delle nostre stesse possibilità percettive, cognitive, affettive¹²⁹. All'interno di un simile contesto, il cinema di Godard vuole

¹²⁶ E. Rohmer, *La somme d'André Bazin* [1959]; tr. it., *La summa di André Bazin*, in G. Grignaffini (a cura di), *La pelle e l'anima*, cit., p. 45.

¹²⁷ Ovvero il gruppo di autori della Nouvelle Vague provenienti dall'esperienza dei «Cahiers»: Rohmer, Chabrol, Truffaut, Rivette e Godard. Per una descrizione delle complesse ed eterogenee correnti che informarono il movimento cinematografico francese, cfr. A. de Baecque, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Paris 2009, p. 72.

¹²⁸ Come scrive Venzi, il cineasta franco-svizzero «forse più di Rohmer e di Rivette (cioè degli altri due, tra gli *alfieri* della Nouvelle Vague lato "Cahiers", dotati di una marcata inclinazione teorica), più dello stesso Truffaut (che fu un fondamentale *editore* del Bazin postumo), sembra non aver mai smesso di meditare la lezione del critico, probabilmente in ragione del fatto che la grande domanda baziniana – la domanda-madre della teoria del cinema, *Qu'est-ce que le cinéma?* – è la stessa che lo ossessiona da sempre. E che abita tutto il suo cinema, da *Fino all'ultimo respiro* (1960) a *Le livre d'image* (2018)», L. Venzi, *Adieu au langage, ovvero Che cosa è il cinema (in 3D) per Jean-Luc Godard*, in A. Cervini – G. Tagliani (a cura di), *La forma cinematografica del reale*, cit., pp. 384-385.

¹²⁹ Si tratta di un campo più che mai vasto che, naturalmente, non può prescindere dal fare riferimento alla riflessione sui media compiuta da Walter Benjamin e, in particolare, al suo più celebre saggio, vera

dunque porsi come argine rispetto a un certo indebolimento di quella costitutiva relazione tra l'immagine filmica e il reale che, nella prospettiva del cineasta, corrisponderebbe a un progressivo logoramento della stessa specificità duplice del cinema. È in tal senso che l'opera godardiana – complessivamente intesa, come suggerisce Bergala, nei termini di «un processus de création ininterrompu»¹³⁰ – pare in una qualche misura articolarsi come una prolungata riaffermazione e, al tempo stesso, incessante riconfigurazione del costitutivo pensiero di André Bazin. Dall'occorrenza di specifiche ed evidenti aperture metadiscorsive nei film, alla disposizione di più ampie e profonde dinamiche configurative, la marcata postura teorizzante del cinema di Godard pare dunque specificamente definirsi nei termini di *un costante e produttivo ripensamento della fondativa questione della duplicità dell'immagine*. La vasta e composita filmografia del cineasta appare in tal senso come il luogo di un'incessante elaborazione, le cui premesse vengono costantemente riarticolate in direzione di nuove soluzioni – teoriche e applicative – che tentano di far fronte alla continua ridefinizione delle questioni che il nodo del “formalismo ontologico” non smette di porre (a noi spettatori, al cinema stesso). Godard è il solo tra gli autori della Nouvelle Vague, osserva Turigliatto, «a “superare” Bazin nella direzione giusta, il solo a misurarsi con la mutazione genetica del cinema»¹³¹. In un contesto sempre più iconocentrico, è dunque soprattutto ai continui stravolgimenti che investono la dimensione tecnico-psicologica del realismo cinematografico che l'estetica godardiana tenta incessantemente di rispondere, in una continua riaffermazione della costitutiva relazione che tiene insieme l'immagine filmica e il reale.

e propria meditazione sul «destino della percezione, della gestualità, e più in generale dell'esperienza nell'epoca di un'Apparatur tecnica che ha introdotto nella modernità nuove forme di registrazione e di riproduzione sensibile» (A. Somaini, «L'oggetto attualmente più importante dell'estetica». *Benjamin, il cinema e il «Medium della percezione»*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», 20, 2013, p. 145). Per quanto concerne una riflessione sulle immagini, e su quelle specificamente cinematografiche, e sul loro ruolo all'interno dell'esperienza contemporanea e del secolo scorso si vedano almeno F. Casetti, *L'occhio del novecento*, cit., e Id., *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit. Per una prospettiva sui processi di “anestetizzazione”, intesi come «radicale contrazione e canalizzazione della sensibilità (dell'*aisthesis* associata al *couplage* uomo-macchina): più precisamente come una vistosa riduzione della sua attitudine a esporsi all'imprevedibilità del contingente al fine di elaborarlo, per quanto è possibile, in senso», P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007, p. 79 e, inoltre, per un più riferimento al cinema, Id., *L'immaginazione intermediale*, cit.

¹³⁰ A. Bergala, *Avant-propos. Navigation*, in Id., *Nul mieux que Godard*, Cahiers du cinéma, Paris 1999, pp. 6-7.

¹³¹ R. Turigliatto, *Introduzione. Il cinema ha bisogno di amanti*, in R. Turigliatto (a cura di), *Nouvelle Vague*, Lindau, Torino 1995, p. XII.

5. L'“ontologia” si fa stile: il cinema della Nouvelle Vague

È dunque questa la dimensione concettuale entro la quale deve essere inteso il lungo percorso di ricerca godardiano iniziato alla redazione dei «Cahiers» degli anni Cinquanta. Qui, come si è detto il “vero” cinema è considerato quello «in cui viene a evidenza il paradosso estetico che ne è la radice»¹³² e su questa linea, pur non riducendo di certo la Nouvelle Vague a semplice verifica di un paradigma teorico, bisognerà osservare con Venzi di come sia proprio

«in una marcata esibizione della costitutiva coalescenza di realtà e immagine, documento e finzione, che i lavori dei critici divenuti registi tendono tutti ad assomigliarsi, al di là delle precipue configurazioni poetiche e tecnico-formali di volta in volta rinvenibili di film in film e di regista in regista»¹³³.

È in tal senso che le più diverse esperienze che contraddistinguono il movimento cinematografico possono in un certo qual modo trovare comune misura in una pratica che, con una metafora efficace, Alain Bergala descrive nei termini dell'«innesto». Si tratta, per lo studioso, di definire un unico e tripartito gesto che da un lato si oppone a quelle costrizioni – già al centro degli anatemi critici di Truffaut – imposte dalla sceneggiatura al referente reale, e che, d'altra parte, configura una decisiva apertura del cinema al mondo: «l'innesto della finzione sul documentario, l'innesto del personaggio sull'attore, e l'innesto necessario fra lo spettatore e il film che scorre sullo schermo»¹³⁴. Potremmo dire con Michel Marie, per semplificare, che «l'atto decisivo della Nouvelle Vague è innanzi tutto l'aver portato il cinema fuori dagli studi»¹³⁵, un'operazione fondamentale a partire dalla quale «deriva tutta una serie di

¹³² De Vincenti, *Il cinema e i film*, cit., p. 103.

¹³³ L. Venzi, *Introduzione*, in L. Venzi (a cura di), *Nouvelle Vague*, cit., p. 23.

¹³⁴ A. Bergala, *La Nouvelle Vague o il cinema come arte dell'innesto*, in *ivi*, p. 98.

¹³⁵ M. Marie, *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Éditions Nathan, Paris 1997; tr. it. *La Nouvelle Vague*, Lindau, Torino, p. 110.

conseguenze più strettamente tecniche»¹³⁶. E tuttavia – lo sottende il concetto stesso di «innesto» – sarebbe assai riduttivo far corrispondere alla sola, per quanto fondamentale, riscoperta dell'identità documentaria dell'immagine filmica la principale operazione compiuta dal cinema della Nouvelle Vague. Nelle sue prove più riuscite – e con ogni evidenza nell'opera di Godard – il legame col mondo che questo cinema ha saputo rivendicare si configura infatti come il più compiuto esito di precisi processi di *autenticazione*¹³⁷ che agiscono – mettendolo continuamente in mostra, *rivelandolo* in tutta la sua stratificata complessità – in quello spazio liminale che il dispositivo filmico sempre configura *tra* i regimi discorsivi della finzione e del documentario. Come scrive ancora Venzi:

«mentre non smette di esibire una poderosa inclinazione riflessiva [...], questo cinema si fonda sull'esibizione multiplanare di reversibilità di documentalità e finzionalizzazione, dello scambio tra l'una e l'altra, dell'iscrizione dell'una nell'altra. [...] Se il cinema si fa all'incontro tra attestazione e formatività, la Nouvelle Vague innesta nella fissione viva del contingente, sul fondo di una realtà aperta e in corso e spesso senza alcun prevedibile controllo ([...] si pensi solo all'uso che i giovani registi fanno dei *passanti* e non solo delle *comparse*), istanze tecnico-formali talora molto esibite (far sentire la macchina [...]), istanze fabulatorie talora ispessite e trasfigurate (la radicale riscrittura di plot dovuti al genere), istanze figurative e compositive talora derivate (la citazione e in generale il richiamo extratestuale, in tutte le sue varianti), ecc. E per contro, oltre che in fondo a questa ricchezza finzionalizzante [...], si aprono, accanto ad essa, consapevoli pieghe e curvature documentarie»¹³⁸.

¹³⁶ *Ivi*, p. 114.

¹³⁷ Il termine *authentifier*, a proposito di specifici processi di autenticazione tra i regimi discorsivi del documentario e della finzione è già in Bazin (A. Bazin, *Montage interdit* [1958]; tr. it. *Montaggio proibito*, in Id., *Che cosa è il cinema*, cit., p. 71.) e negli stessi scritti critici godardiani («la cosa bella è dunque questo desiderio smisurato di oggettivazione [...], questo profondo bisogno interiore che li spinge a voler autenticare a tutti i costi la finzione attraverso il realismo dell'immagine fotografica», J.-L. Godard, *Le conquérant solitaire. Haroun Tazieff Les Rendez-vous du Diable* [1959]; tr. it. *Il conquistatore solitario*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 138). A proposito della specifica accezione del termine di cui questo studio farà ampiamente uso, cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., *passim*.

¹³⁸ L. Venzi, *Introduzione*, in L. Venzi (a cura di), *Nouvelle Vague*, cit., pp. 24-25.

È dunque questa stessa frontiera – questa materia “reale” dell’immagine filmica – il principale oggetto cui si rivolgono le possibilità di *svelamento* del nuovo cinema. Nella «cosciente mostrazione della natura del cinema [...] già sempre duale»¹³⁹, le diverse formulazioni estetiche che compongono la Nouvelle Vague si dispongono quindi all’interno di una medesima tensione configurante: un «quasi necessario farsi stile, andatura espressiva, di quella mostrazione»¹⁴⁰. Se dunque ai «Cahiers» degli anni Cinquanta per descrivere uno stile bisognava «sempre tornare alla dialettica della realtà e dell’astrazione, del concreto e del concetto»¹⁴¹, per i giovani cineasti degli anni Sessanta le stesse categorie baziniane si fanno strumenti di un’operatività consapevole di quell’identità “ontologica” del cinema che deve essere ora rimarcata e riconfigurata in una nuova immagine. Con la Nouvelle Vague, diremmo in breve, *l’ontologia si fa stile*.

Già nel 1962, discutendo delle diverse analogie tra i cineasti del gruppo «Cahiers», lo stesso Godard poteva affermare:

«Abbiamo molte cose in comune. Rispetto a Rivette, Rohmer, Truffaut mi sento evidentemente diverso, ma abbiamo più o meno le stesse idee sul cinema, ci piacciono più o meno gli stessi romanzi, gli stessi quadri, gli stessi film. Abbiamo più somiglianze che differenze; le differenze di dettaglio sono grandi, ma le differenze profonde sono minime. Anche se non lo fossero, il fatto d’essere stati tutti critici ci ha abituato a vedere i punti comuni piuttosto che le differenze.

Non facciamo gli stessi film, è vero, ma più vedo i cosiddetti film normali e li paragono ai nostri film, più sono sbalordito della differenza. E bisogna proprio che sia grande, dato che in genere tendo a vedere i punti comuni delle cose. Nell’anteguerra, fra, per esempio, *La belle équipe* di Duvivier e *La bête humaine* di Renoir c’era una differenza, ma solo di qualità. Mentre ora, fra uno dei nostri film e un film di Verneuil, Delannoy, Duvivier o Carné c’è veramente una differenza di natura»¹⁴².

¹³⁹ *Ivi*, p. 24.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ G. Grignaffini, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La pelle e l’anima*, cit., p. XXV.

¹⁴² J.-L. Godard, *Intervista con Jean-Luc Godard*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 206.

Le parole di Godard risultano essere, ai fini dei nostri ragionamenti, estremamente significative. La sostanziale contiguità tra le differenti pratiche della Nouvelle Vague viene infatti non soltanto sostenuta in nome di una precisa e condivisa idea di cinema, ma è innanzitutto affermata in opposizione a un'altra concezione dell'immagine rispetto alla quale i film dei nuovi registi evidenzerebbero una vera e propria «differenza di natura». Il cosiddetto *cinéma de papa* si oppone infatti “costitutivamente” a quella pratica dell'innesto¹⁴³ che proprio nella valorizzazione della duplicità dell'immagine rivela i propri motivi immaginativi precipui. La polarità che caratterizzerebbe il dispositivo filmico pare infatti sfaldarsi tra le maglie della *qualité française*, dissolversi in questo cinema «incatenato a uno solo dei suoi poli espressivi, condannato alle sue finzioni»¹⁴⁴ e che dunque, secondo Godard, semplicemente (diremmo con lui, per «natura») non è cinema. A fronte di un'idea di cinema intrinsecamente legata al mondo e dunque alle necessità di un'etica della forma, i registi della *tradition de la qualité* avrebbero privato l'immagine filmica del suo sguardo testimoniale: «non mostravano mai la realtà. A loro avrebbero dovuto rimproverare quel che rimproveravano a noi; è il loro cinema ad essere totalmente irrealista»¹⁴⁵. Le considerazioni di Godard a proposito di una certa progressiva ed egemonica espansione di istanze finzionalizzanti a scapito del versante attestativo del film sono di fatto uno dei fondamenti del suo pensiero, abitano in profondità tutto il suo cinema e si costituiscono come il fulcro elaborativo della sua opera più ambiziosa¹⁴⁶. Quella delle immagini in movimento è per Godard la storia di un fratricidio in cui, come dirà il regista molti anni dopo, «l'aspect spectaculaire [a] éliminé, comme Caïn a éliminé Abel, l'aspect documentaire»¹⁴⁷. Se tuttavia, nei successivi decenni dell'opera godardiana, una simile riflessione sarà approfondita

¹⁴³ Nei film della *tradition de la qualité* l'«innesto» è, come sottolinea Bergala, semplicemente quello «del “fabbricato” sul già “fabbricato” – dialoghi artificiali su interpreti polimorfi, testi letterari (adattati dai soliti sceneggiatori patentati) sul cartongesso di un *décor* artificiale» A. Bergala, *La Nouvelle Vague o il cinema come arte dell'innesto*, in L. Venzi (a cura di), *Nouvelle Vague*, cit., p. 99.

¹⁴⁴ L. Venzi, *Introduzione*, in *ivi*, p. 30.

¹⁴⁵ J.-L. Godard, *Intervista con Jean-Luc Godard*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 203.

¹⁴⁶ Mi riferisco ovviamente alle *Histoire(s) du cinéma* le cui stratificate disposizioni discorsive sembrano organizzarsi proprio attorno alla fondamentale questione della perdita delle possibilità testimoniali del cinema. È questo il punto in cui, secondo Godard, la storia del secolo incrocia, tragicamente, quella di un cinema colpevole di aver mancato ai propri «doveri»: «Au début, on a cru que le cinéma s'imposerait comme un nouvel instrument de connaissance, un microscope, un télescope, mais, très vite, on l'a empêché de jouer son rôle et on en a fait un hochet. Le cinéma n'a pas joué son rôle d'instrument de pensée. Car c'était quand même une manière particulière de voir le monde, une vision particulière qu'on pouvait ensuite projeter en grand devant plusieurs personnes, et en plusieurs endroits en même temps, Mais du fait que le cinéma a tout de suite connu un énorme succès populaire, o a privilégié son aspect spectaculaire», J.-L. Godard, *Le cinéma n'a pas su remplir son rôle* [1995], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean Luc Godard*, vol. II, cit., p. 335.

¹⁴⁷ J.-L. Godard, *Godard/Amar. Cannes 97* [1997], in *ivi*, p. 410.

nei modi di una disposizione marcatamente malinconica¹⁴⁸, i film degli «anni Karina» appaiono ancora abitati da un vitalismo che – al di là di generiche atmosfere spesso un po' troppo precipitosamente descritte nei termini della giocosità e della leggerezza – corrisponde innanzitutto allo spirito combattivo di un tempo in cui «c'erano ancora dei ricchi e dei poveri, delle fortezze da conquistare»¹⁴⁹. La Nouvelle Vague è per Godard il tempo di fare la rivoluzione – per il momento strettamente cinematografica – con un obiettivo preciso: salvaguardare e al contempo rilanciare un'idea di cinema. Si tratta dunque per il movimento cinematografico di orientare le proprie dinamiche elaborative attorno alla scoperta di una “verità” che, come scrive Frederic Hardouin, «vient définir ce qui a servi à faire naître les gens de la Nouvelle Vague: la vision des films de l'art cinématographique, leur connaissance à travers des réflexions sous forme de paroles (celles de Langlois, de Bazin) et sous forme d'écrits (la formation critique)»¹⁵⁰. Il rimando ai due padri spirituali della Nouvelle Vague¹⁵¹ è quindi un esplicito richiamo a quei due versanti, critico e cinefilo, che non soltanto permeano in profondità il lavoro dei giovani registi, ma che vengono specificamente rimodulati all'interno di un nuovo contesto e dunque fatti oggetto di una riarticolazione teorica che determina motivi configurativi e processi di elaborazione del senso propri del movimento. Come ha dichiarato lo stesso Godard, «la Nouvelle Vague è definibile, in parte, proprio in base a questo nuovo rapporto tra finzione e realtà. Lo è anche per il rimpianto, la nostalgia di un cinema che non esiste più»¹⁵². È con un riferimento all'apprendistato critico e cinefilo che queste parole implicano l'idea di un certo rinnovamento concettuale delle stesse istanze genetiche del movimento. Questa nuova relazione tra l'atto di costruire storie al cinema e il mondo sarà infatti sempre più pensata nei termini di un'articolazione configurativa interna all'opera, ovvero una sovraesposta operatività espressamente fondata sulla duplicità che si definisce attraverso una sorta di accentuazione formale degli stessi espedienti compositivi che determinano le andature

¹⁴⁸ Conseguenza di una sempre più angosciante sensazione di solitudine e accerchiamento. Come il regista confiderà a Serge Daney «en tant que cinéaste, fabricant de films, je suis en territoire occupé, je fais partie de la résistance», J.-L. Godard, *Godard fait des histoires*, in *ivi*, cit., p. 170.

¹⁴⁹ La frase è pronunciata dalla *voice over* del narratore in *Nouvelle Vague* (1990; *Id.*).

¹⁵⁰ F. Hardouin, *Le cinématographe selon Godard. Introduction aux Histoire(s) du cinéma ou réflexion sur le temps des arts*, L'Harmattan, Paris 2007, pp. 84-85.

¹⁵¹ Henri Langlois è, per i giovani turchi e, in generale, per il cinema della Nouvelle Vague, fondamentale almeno quanto Bazin. Come avrà modo di dire lo stesso Godard con un chiaro riferimento a entrambi: «La Nouvelle Vague, c'était les enfants de la Libération et de la Cinémathèque, ou de la Libération et du Centre National du Cinéma», J.-L. Godard, *Aujourd'hui, on cherche plus à interpréter qu'à regarder* [1996], in *Id.*, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, cit., p. 392.

¹⁵² J.-L. Godard, *Intervista con Jean-Luc Godard*, in *Id.*, *Il cinema è il cinema*, cit., p. 201.

discorsive, documentarie o finzionali, del film. Il passaggio dalla stagione critico-cinefila alla regia si realizza dunque per Godard nel segno di un destino paradossale, quello per cui «nel momento in cui si può fare del cinema, non è più possibile fare quello che vi ha dato la voglia di farne»¹⁵³. Bisognerà dunque inventare nuovi modi, capaci di guardare al cinema del passato non in quanto riserva di soluzioni estetiche, bensì come luogo di una disposizione affettiva specificamente filmica e fondata sulla duplicità, che ora ha perso i suoi caratteri di spontaneità e deve dunque essere riconfigurata. Qui risiede uno dei caratteri fondativi della Nouvelle Vague e, al contempo, la cifra dei godardiani «anni Karina» che di quelle istanze rappresentano un disteso prolungamento¹⁵⁴. È quindi in tal senso che, come ha fatto notare De Vincenti, nel primo Godard

«il discorso sull'“ontologia” del cinema è dunque messo in parentesi (almeno da un certo punto in poi della sua produzione cinematografica), o meglio è considerato come il discorso che si può fare su di un cinema “precedente”, mentre è questo che è divenuto a sua volta il vero oggetto, la vera “realtà” su cui Godard “lavora” con i suoi film. Ciò significa che l'“ontologia” del cinema non è affatto negata come fondamento di un discorso critico: essa è soltanto storicizzata, relativizzata a un discorso critico ben individuato, che si svolgeva su di una produzione cinematografica altrettanto individuata»¹⁵⁵.

Alla storicizzazione critico-teorica di un certo discorso sull'“ontologia” corrisponde tuttavia un rinnovamento dello stesso: è proprio nel segno di quei film che avevano segnato l'iniziazione al cinema che bisogna far rivivere il pensiero della duplicità attraverso nuove formulazioni estetiche. Come ha sottolineato Bergala nel primo Godard questo lavoro si realizza assumendo le forme specifiche di un *rifiuto*:

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Considerando gli anni 1958-1962 come lo specifico arco temporale in cui si situa il movimento cinematografico francese, si osserverà con Antoine de Baecque come Godard sia di fatto «le seul qui, de *Vivre sa vie* à *Week-end*, en passant notamment par *Le Mépris*, *Pierrot le fou*, *La Chinoise*, parvient à prolonger et à radicaliser l'esprit Nouvelle Vague en France», A. de Baecque, *Godard. Biographie*, Grasset, Paris 2010, p. 198.

¹⁵⁵ G. De Vincenti, *Il cinema e i film*, cit., p. 114.

«celui de *choisir* entre les deux grand pôles du cinéma : l'ontologie ou le langage, l'écran comme fenêtre ou l'écran comme cadre, l'être-là des choses ou le montage. [...] Alors que tous les cinéastes, bon gré mal gré, finissent par se rendre à l'évidence que l'on ne peut pas faire à la fois un cinéma et son contraire, et par choisir leur "camp", au moins à l'échelle d'un film, Godard refuse de renoncer à Méliès quel que soit son amour de Lumière, et rêve aux plans d'Hitchcock lorsqu'il filme du côté de Rossellini. Il veut à la fois l'ontologie et le langage [...]. Godard a pratiqué depuis ses débuts le cinéma du plus grand écart entre les deux postulations réputées contradictoires de son art»¹⁵⁶.

Praticare un cinema dell'"ontologia" implica per il cineasta la necessità di approfondire la riflessione sul linguaggio e sfuggire a ogni imposizione commerciale, al fine di perseguire *un ideale di artisticità* che nelle ragioni di *un'immagine duale* riscopre la propria specificità profonda. È dunque esattamente nella ricercata coesistenza del documentario e della finzione (o meglio: nella costante verifica della loro ineludibile coalescenza in seno all'immagine) che il complesso lavoro della composizione cinematografica può dare, per il regista, il suo frutto più compiuto: l'opera. È esattamente questo il pensiero di cui Godard componeva un'immagine con la sequenza di *Una donna sposata* che aveva inaugurato queste pagine. E tuttavia, al di là della figurativizzazione dei suoi aspetti genetici esibita dal piccolo Nicolas, l'opera di cinema è per Godard innanzitutto il luogo di quella "verità" profonda attorno a cui la nostra riflessione continua ad aggirarsi e che pare rivelarsi proprio a ridosso della stessa doppiezza dell'immagine, lì dove l'estetica cinematografica incontra necessariamente l'etica e scopre, così, la propria bellezza:

«La bellezza, lo splendore del vero, ha due poli. Ci sono i cineasti che cercano il vero, ed esso, se lo trovano, sarà necessariamente bello. Ci sono quelli che cercano il bello, ed esso, se lo trovano, sarà anche vero. Questi due poli li troviamo nel documentario e nella finzione. Alcuni partono dal documentario e arrivano alla finzione, come Flaherty che ha finito col fare

¹⁵⁶ A. Bergala, *Godard ou l'art du plus grand écart* [1989], in Id, *Nul mieux que Godard*, cit., pp. 83-84.

film molto compositi; altri partono dalla finzione e arrivano al documentario: Ejzenstejn, uscito dal montaggio, finisce per fare *Qué viva México*»¹⁵⁷

«La bellezza – ha scritto Serge Daney – quando vuole stupire non vuole niente, non esprime niente, si perde in se stessa. Per me (per noi) la bellezza era solo la diretta conseguenza di una ricerca della verità. Era la ricompensa di una specie di eroismo morale»¹⁵⁸. Per dirla con Cervini, in un più preciso riferimento al pensiero e alla pratica godardiana, per il cineasta «la bellezza [...] ammalia, stordisce e anestetizza la forza che il reale avrebbe di rispondere e reagire agli orrori che esso stesso produce»¹⁵⁹. Lo «splendore del vero» cui si riferisce l'autore, dunque, si oppone in tal senso con decisione alla tradizionale idea di “bello”, per configurarsi come ricerca di una *verità del cinema* – «disfarsi della bellezza e assumere il *mistero*»¹⁶⁰, diremmo nei termini di un più tardo Godard – che si manifesta nell'esaltazione della costitutiva relazione tra il mondo e la forma propria dell'immagine filmica; è in questo incrocio che il cinema può rivelare per il regista la cifra del proprio effettivo valore estetico.

Nell'ambito della nostra riflessione, dunque, come si è osservato con Bertonecchini, è proprio nello scarto tra le nozioni di “realtà” e “verità” che si potrà intravedere il segno di un certo slittamento teorico tra Bazin e Godard. Ritengo che questo si possa quindi descrivere come un movimento che sposta l'attenzione dai procedimenti di svelamento della realtà₂, al centro della riflessione baziniana, a una più specifica attenzione per la rivelazione di un certo *sentire cinematografico*, ovvero la scoperta di una sorta di “affettività ontologica” che, per il cineasta formatosi *nella* cine-filia, caratterizzerebbe nel profondo l'opera filmica. La riflessione sulla realtà₂ non è dunque esclusa, ma viene messa in secondo piano rispetto a una “realtà dell'immagine” che dice il “vero” a proposito del mondo soltanto nella misura in cui non tradisce se stessa e dunque tiene fede alla propria essenza duale. In tal senso l'affermazione godardiana – apparentemente paradossale, pronunciata negli anni delle sue più celebrate finzioni – «di partire piuttosto dal documentario»¹⁶¹ non è perfettamente ascrivibile all'interno

¹⁵⁷ J.-L. Godard, *Intervista con Jean-Luc Godard*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 185.

¹⁵⁸ S. Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Édition P.O.L., Paris 1993; tr. it. *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991*, Il Castoro, Milano 1997, p. 20.

¹⁵⁹ A. Cervini, «Montaggio mio dolce affanno», in A. Cervini – A. Scarlato – L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema*, cit., p. 129.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 123. Il corsivo è mio.

¹⁶¹ «Credo di partire piuttosto dal documentario per dargli la verità della finzione. [...] Al cinema, diceva Truffaut, c'è l'aspetto spettacolare, Méliès, e l'aspetto Lumière, che rappresenta la ricerca. Se mi

della polarità “classica” Flaherty-Ejzenštejn e soprattutto non deve essere riferita a considerazioni prettamente stilistiche. Certamente, infatti, stando alla celebre tassonomia baziniana, il cineasta degli «anni Karina» troverebbe spazio più tra «i registi che credono nell’immagine»¹⁶² che non tra «quelli che credono nella realtà»¹⁶³, ma tali categorie afferiscono a un differente paradigma delle immagini, e il formalismo godardiano deve di fatto essere inteso all’interno di una più generale riconfigurazione del contesto audiovisivo. Rispetto alla concezione, in Bazin, di un valore filmico che si produce «senza evocare metaforicamente il reale, ma rendendo la sua riproduzione una metonimia di esso»¹⁶⁴, Godard parte dal *documentario* in quanto ribadisce, piuttosto, il nucleo baziniano di un pensiero estetico sul cinema che muove a partire dall’*etica* («l’etica è l’estetica dell’avvenire» farà presto dire al protagonista di *Le petit soldat*), vale a dire da una profonda consapevolezza del legame dell’immagine col mondo. E tuttavia, le implicazioni stilistiche di questo presupposto teorico hanno dunque specificamente a che fare con l’esaltazione formale delle forze che pertengono all’immagine. Contro gli psicologismi e le disposizioni letterarie proprie del cinema di sceneggiatura, valorizzare la duplicità propria del dispositivo significa tentare di evitare i rischi connessi alla frustrazione mimetica dell’istanza riproduttiva tipica del realismo psicologico. Nei film più “nouvelle vague” del cineasta franco-svizzero possono dunque produttivamente convivere la potenza drammaturgica dei falsi raccordi con il rigore del *long take* baziniano, le antinaturalistiche esplosioni cromatiche con l’uso di pellicole ultrasensibili che sfuggono all’illuminazione artificiale, la sensuale esibizione del corpo di Bardot quanto l’anonimo andirivieni dei passanti sugli Champs-Élysée. Proprio nella necessità di tale coesistenza (della sua capacità di *attivare specifici processi di autenticazione*) risiede dunque il presupposto etico e documentario del cinema degli «anni Karina», finalizzato, in definitiva, a riabilitare il rapporto del cinema con il mondo. Se in questo periodo l’estetica godardiana muove incessantemente dal polo documentario a quello finzionale, ciò avviene esattamente nel tentativo di realizzare quella che Adriano Aprà descrive come «una *nuova* armonia che derivi nello stesso tempo dal

analisi oggi, mi accorgo che in fondo ho sempre voluto fare un film di ricerca sotto forma di spettacolo. L’aspetto documentario è: un uomo in una certa situazione. L’aspetto spettacolare sopravviene quando di quest’uomo si fa un gangster o un agente segreto», J.-L. Godard, *Intervista con Jean-Luc Godard*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 186.

¹⁶² A. Bazin, *L’evoluzione del linguaggio cinematografico* [1950-55]; tr. it. *L’evoluzione del linguaggio cinematografico*, in Id. *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 75.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ M. Bertoncini, *Teorie del realismo in André Bazin*, cit., p. 128.

passato e dalle mutate condizioni del presente»¹⁶⁵. Se dunque, come si è detto, il lavoro di Godard presenta complessivamente, dal punto di vista teorico, un certo ripensamento dell'interrogazione "ontologica" baziniana, guardando specificamente ai film degli «anni Karina» potremmo spingerci un po' oltre, cedendo al fascino, non del tutto retorico, di intendere il periodo come un vero e proprio prolungamento cinematografico della più celebre raccolta di scritti del critico di Angers. Il *corpus* costituito dalle prime opere di Godard si presenterebbe in tal senso nel segno di una certa contiguità concettuale con l'opera di Bazin, producendo specifiche corrispondenze con le stesse precipue articolazioni tematiche («Ontologia e linguaggio», «Il cinema e le altre arti», «Cinema e sociologia», «Un'estetica della realtà: il Neorealismo») che informano i quattro volumi di *Qu'est-ce que le cinéma?*. Innanzitutto, presa in un costante movimento «dai miti del cinema [...] all'attualità»¹⁶⁶, la prima fase del lavoro del cineasta franco-svizzero si è da sempre facilmente prestata alla (forse sin troppo scolastica) suddivisione tra opere maggiormente coinvolte in questioni di linguaggio e altre di interesse marcatamente "sociologico"¹⁶⁷. Ancora nel segno del pensiero di Bazin, si tratta di un'articolazione, per così dire, tematica effettivamente realizzata attraverso una delle più evidenti e radicali messe alla prova delle possibilità del cinema di accogliere al suo interno una molteplicità di materiali, non soltanto prettamente artistici: Godard è infatti da sempre tra quei registi che, come sottolinea Alain Badiou, «accettano gradi di impurità più alti»¹⁶⁸. E tuttavia, se in tal senso la "verifica cinematografica" dell'elaborazione teorica di Bazin può ritenersi coerente, è proprio nelle rispettive conclusioni che si possono rilevare le sostanziali e più rilevanti divergenze. Al «niente più cinema»¹⁶⁹ con cui Bazin saluta il paradossale compimento del cinema stesso

¹⁶⁵ A. Aprà, *Jean-Luc Godard fra mondo classico e mondo moderno* [1964], in *Godard in Italia. Un'antologia*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema/Il Castoro, Milano 1998, p. 11.

¹⁶⁶ A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, Il Castoro, Milano 1996, p. 37.

¹⁶⁷ Al di là di ogni retrospettiva pretesa tassonomica, si tratta di fatto di una ben visibile tendenza di questi film che risponde a una precisa disposizione d'animo di cui era ben consapevole lo stesso Godard: «J'ai envie de rester fidèle à mes deux tendances, disons l'instinct et le réfléchi. Mais de les réaliser séparément, d'un film à l'autre, plutôt que de les mêler dans un même film. Par exemple, je voudrais faire des petits films genre série B, à la Boetticher, qui seront purement instinctifs, raconter de petites histoires [...] et par contre, je veux faire des films réfléchis, sans concessions [...] Maintenant, je veux que ce soit tout l'un ou tout l'autre», J.-L. Godard, *Entretien avec Jean Collet*, in J. Collet, *Jean-Luc Godard*, Seghers, Paris 1963; citato in A. Bergala, *Godard au travail*, cit., p. 204.

¹⁶⁸ A. Badiou, *Il cinema come esperienza filosofica*, in Id, *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, a cura di D. Dottorini, Pellegrini, Cosenza 2009, p. 146.

¹⁶⁹ A. Bazin, *Le voleur de bicyclette. Ou l'épreuve victorieuse du néo-réalisme italien* [1949]; tr. it. «Ladri di biciclette», in *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 318.

realizzato dall'immagine neorealista¹⁷⁰ (l'«illusione estetica perfetta della realtà»¹⁷¹), il regista sembra rispondere, in linea con le tautologie critiche giovanili: nient'altro che il cinema. Se tra i registi della Nouvelle Vague Godard è quello che più di tutti prosegue, da vero e proprio cineasta-teorico, sul sentiero tracciato da Bazin, gli «anni Karina» ci offrono dunque in tal senso una plastica rappresentazione del sistema di affinità e divergenze che tiene insieme l'allievo e il maestro. Lo svelamento cinematografico di qualcosa della realtà² è, negli esordi godardiani, messo in subordine rispetto alla ricerca della stessa identità duplice del cinema. Al di là di contenuti e interessi specifici messi al centro delle singole opere e ben oltre i più o meno leciti tentativi di serializzazione (quando esattamente, in questi film, il pensiero “sociologico” prenderebbe le distanze da una più ampia riflessione sul cinema?), bisognerà dunque considerare gli «anni Karina» come un fondamentale momento di complessiva verifica e rilancio dei più importanti gangli della teorica baziniana e, allo stesso tempo, come ripetuta affermazione di un'unica complessa risposta al problema di definizione che li racchiude: il cinema non è nient'altro che il cinema.

6. Dalla *realtà fenomenica* alla *verità fotogenica*

Come si è detto, una simile concezione implica, rispetto alla lezione di Bazin, un certo ripensamento del valore di verità attribuito al dispositivo filmico. Nello «*splendore del vero*»¹⁷² che per il regista costituisce il compimento estetico del cinema, si definisce una nozione che parte dal rapporto tra l'immagine e il mondo, ma lo riconfigura nell'ambito di una più specifica riflessione sull'etica della *mise en scène*. La riflessione di matrice baziniana non viene ovviamente rifiutata ma è effettivamente prolungata nel tentativo di elaborare un'estetica

¹⁷⁰ Come ha scritto Casetti: «Dunque un'adesione al reale, e anzi una partecipazione alla sua esistenza. Questo dato ritorna in tutti i saggi di Bazin, anche là dove è messo a confronto con altre situazioni. Sul piano storico, ad esempio, l'origine del mezzo appare letteralmente dominata dal mito di un realismo assoluto [...]. Tutte le conquiste successive, dal suono al colore allo schermo panoramico, così come il progressivo abbandono dei modelli teatrali e letterari, non fanno altro che ribadire questa vocazione originaria. Al punto che, davanti a certi film neorealisti come *Ladri di biciclette*, si può intravedere l'avvento di una perfetta identità con la vita [...]. Se c'è un destino che il mezzo insegue, è quello di sciogliersi nel mondo». F. Casetti, *Teorie del cinema*, cit., pp. 34-35.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² J.-L. Godard, *India*. Roberto Rossellini [1959]; tr. it., «India», in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., pp. 151-152.

“realista” che deve inevitabilmente adeguarsi al nuovo contesto. L’insegnamento del fondatore dei «Cahiers» non potrebbe, in questo senso, essere più esplicito¹⁷³ e Godard dimostra di proseguire sul sentiero tracciato dal maestro ampliandone i presupposti attraverso una nuova consapevolezza storica, critica e teorica inestricabilmente legata all’elaborazione dei “giovani turchi” e, più in generale, alla loro peculiare esperienza della cinefilia moderna. Come scrive Adriano Aprà a proposito dei primi film del regista:

«il realismo di Godard sta proprio qui: nel saper mostrare senza reticenze un mondo che pur egli ama, nel saper prospettare un conflitto fra presente e passato, la crisi di un mondo che scompare sostituito da un altro non ancora “armonizzato”, senza barare per quel che riguarda i loro rapporti. Il mondo della vita, in definitiva, è sempre quello della realtà: una realtà piena di contraddizioni, ma attuale, presente. Se Godard è il regista delle contraddizioni non è, come vorrebbero i suoi detrattori, per snobismo o impotenza, ma per realismo, perché così sono veramente le cose che descrive. Il mondo moderno è un mondo confuso: ma è il mondo della vita, non quello della morte. [...] L’armonia e la chiarezza d’altri tempi è bella ma non attuale»¹⁷⁴.

Le ragioni del rapporto privilegiato che il dispositivo filmico intrattiene con il mondo non risiedono unicamente nelle straordinarie potenzialità di un procedimento meccanico, ma è lo stesso *amore per il cinema* (nella specifica declinazione *morale* che si sta discutendo) a fondare una essenziale e produttiva dialettica con il reale di (con) cui l’immagine produce una rappresentazione. Per Godard, certo, «il cinema rappresenta la realtà. Ma se la realtà fosse così bella non ci sarebbe cinema»¹⁷⁵. È dunque all’incrocio fondamentale tra le *teorie del realismo* e le *pratiche della cinefilia* che può emergere quella “verità” che per il cineasta pare essere il fine ultimo dell’espressione cinematografica. L’articolazione godardiana del concetto si inserisce dunque all’interno di una tradizione prettamente francese che, con ogni evidenza, si

¹⁷³ «Non c’è uno, ma dei realismi. Ogni epoca cerca il suo, cioè la tecnica e l’estetica che meglio possano captarlo, trattenere e restituire ciò che si vuole captare della realtà». A. Bazin, *William Wyler ou le janséniste de la mise en scène* [1948]; tr. it, *William Wyler o il giansenista della messa in scena*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 99.

¹⁷⁴ A. Aprà, *Jean-Luc Godard fra mondo classico e mondo moderno*, in *Godard in Italia*, cit., p. 12.

¹⁷⁵ J.-L. Godard, *Work of Calder et L’histoire d’Agnes* [1950]; tr. it., «*Work of Calder*» e «*L’histoire d’Agnes*», in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 25.

estende sino ad accogliere l'eredità di quella prima ondata cinefila che caratterizzò la cultura d'oltralpe degli anni Venti e che trova un proprio fondamento nella nozione di *fotogenia*. Al di là dei legami più o meno presunti che quest'ultima intratterrebbe con la tradizione sul realismo che si sta discutendo¹⁷⁶, il lavoro di riaffermazione dell'identità duale del cinema compiuto da Godard esibisce di fatto specifiche assonanze con quell'essenziale pensiero sulla fotogenia «che presuppone il mezzo cinematografico come rivelatore delle qualità poetiche e intime delle cose»¹⁷⁷ e che per l'appunto, come scrive ancora Roy Menarini, «è in fondo alla base dell'idea, talvolta mistica, della cinefilia, che vede nel cinema uno strumento di verità sentimentale e filosofica»¹⁷⁸. La riarticolazione del pensiero di Bazin all'interno di un'inclinazione profondamente cinefila si concretizza di fatto nei termini di un passaggio teorico dalla realtà fenomenica a una “verità” fotogenica ripensata attraverso il paradigma della duplicità e posta al centro dei procedimenti (tecnici, psicologici, estetici) implicati nel funzionamento del dispositivo. Il concetto di fotogenia – con particolare riferimento alla riflessione di Jean Epstein¹⁷⁹ – è quindi certamente utile a meglio descrivere quella, diremmo con Roland Barthes, «sfera di una metafisica “stupida”»¹⁸⁰ che sembra sostenere il pensiero di Godard sul cinema, definendo un po' più nello specifico quei processi di valorizzazione dell'identità duale dell'immagine che ne caratterizzano l'opera. Come scrive Monica Dall'Asta,

¹⁷⁶ Come evidenziano Falaschi e Pallavidino a proposito della questione del “reale” in Delluc, questa deriva da un lato dalla grande riflessione ottocentesca del Realismo francese, dall'altro, è proprio «dal Delluc realista [che] discenderà tutta la scuola critica francese dei “Cahiers»» (B. Falaschi – C. Pallavidino, *La realtà fotogenica di Louis Delluc*, in G. Pescatore (a cura di), *Fotogenia. La bellezza del cinema*, «Cinema&Cinema», 64, 1992, n° 11, p. 78). Pur facendo attenzione, come suggerisce Boschi, rispetto «al vizio storiografico di rivestire i classici con abiti moderni, trovando in essi apparenti prefigurazioni di idee più recenti, formulate in contesti (e a partire da presupposti) sostanzialmente diversi ed estranei» (A. Boschi, *Teorie del cinema: il periodo classico 1915-1945*, Carocci, Roma 1998, p. 138), bisognerà dunque considerare la questione della fotogenia all'interno dell'ampia riflessione sul rapporto tra cinema e reale, esempio di come le teorizzazioni classiche, specie nel contesto francese, «abbiano fatto i conti col problema del referente, della realtà profilmica, dal momento che tutto il cinema (o quasi) nasce dall'incontro dell'obbiettivo con il mondo, e di tale rapporto il dibattito estetico ha dovuto – volente o nolente – occuparsi» (*ivi*, p. 139).

¹⁷⁷ R. Menarini, *Il discorso e lo sguardo*, cit., p. 15.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ E, nello specifico, al concetto di lirosopia fondamentale per comprendere il pensiero di Epstein, alle possibilità di raggiungere una verità più profonda attraverso una conoscenza «simultaneamente sentimentale e razionale», J. Epstein, *La lirosophie* [1922]; tr. it. *La lirosopia*, in Id., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2002, p. 14.

¹⁸⁰ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 86.

«cogliendo quella verità che altri strumenti di precisione non sanno cogliere, *fotogenia* ci ricorda che le scienze umane non sono scienze esatte e che pure tendono a un' esattezza di altro ordine. A quella che, per quanto relativa, è probabilmente l' unica verità conoscibile, il mito.

Il grande, affascinante mito della fotogenia è soprattutto quello che parla del magico incontro fra il cinema e il mondo e del di più di senso che si produce in questo incontro»¹⁸¹.

Si tratta di una nozione, dunque, di difficile individuazione e, per certi versi, vicina a ciò che Barthes identifica in quel «filmico» che «comincia solo là dove cessano il linguaggio e il metalinguaggio articolati»¹⁸², luogo d' elezione di un «terzo senso» che si manifesta «come il *passaggio* dal linguaggio alla significanza»¹⁸³. Tale incandescente emergenza di un senso propriamente cinematografico viene dunque rintracciata, ancora nelle parole di Dall' Asta, nella relazione tra l' immagine e il reale e soprattutto, ben prima delle battaglie critiche dei “giovani turchi”, si precisa in opposizione al valore meramente contenutistico e letterario del film. Come scrive ancora la studiosa, è infatti proprio attorno al «problema della “storia”, della valutazione potremmo dire morale delle capacità narrative del cinema»¹⁸⁴ che si esprimono i più sentiti timori degli stessi teorici della fotogenia. D' altronde, lo stesso Epstein può scrivere che «il cinema è vero; una storia è menzogna»¹⁸⁵, evidenziando in tal modo, sottolinea Dall' Asta, come «la narratività ponga la questione del vero e del falso, configurandosi come un tradimento della vocazione rivelatrice del cinema, sorta di polo antitetico rispetto allo specifico fotogenico»¹⁸⁶. L' affermazione epsteiniana pare di fatto anticipare significativamente le articolazioni di un pensiero centrale in tutto il cinema di un Godard che, con la sua tipica predilezione per il *calembour*, non ha mancato di sottolineare come le più profonde ragioni elaborative del suo cinema risiedano proprio nella sfumatura polisemica implicata dalla parola «*histoire*»¹⁸⁷. Tanto

¹⁸¹ M. Dall' Asta, «Non ci sono mai state storie». *I teorici francesi e i problemi del racconto*, in G. Pescatore (a cura di), *Fotogenia*, «Cinema&Cinema», cit., p. 40.

¹⁸² R. Barthes, *Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein* (1970); tr. it. *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn*, in Id., *L' ovvio e l' ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, p. 58.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ M. Dall' Asta, «Non ci sono mai state storie». *I teorici francesi e i problemi del racconto*, in G. Pescatore (a cura di), *Fotogenia*, «Cinema&Cinema», cit., p. 41.

¹⁸⁵ J. Epstein, *Bonjour cinéma* [1921]; tr. it. *Bonjour cinéma*, in Id., *L' essenza del cinema*, cit, p. 26.

¹⁸⁶ M. Dall' Asta, «Non ci sono mai state storie», in G. Pescatore (a cura di), *Fotogenia*, cit., p. 41.

¹⁸⁷ «Quand j' étais petit, j' inventais beaucoup de choses, vraies ou fausses [...], alors mes parents me disaient: “Ne raconte pas d' histoire.” Et puis ensuite, quand j' ai obéi à mes parents, j' ai essayé de ne

per Godard quanto per Epstein, il rifiuto di un cinema di storie non porta tuttavia in direzione di «un cinema anti-narrativo ma verso un altro tipo di narratività»¹⁸⁸, agli sviluppi dunque di «un'idea di racconto [...] *immanente* al discorso filmico»¹⁸⁹. Come nota Dall'Asta, dunque, secondo i teorici della fotogenia ciò da cui il cinema deve essenzialmente stare alla larga riguarda

«quelle storie la cui struttura risulta indipendente dal discorso filmico. *Sovrastrutture*. Tutto ciò che può essere importato bell'è fatto nel film senza mutarsi in cinema. E che dunque rischia di snaturare il cinema, di pervertirlo. L'«azione drammatica», i «vaudevilles mondani», le storie del teatro, del romanzo, del melodramma, della commedia drammatica, perché «gli adattamenti sarebbero cose eccellenti se solo si volesse farne *anche* del cinema». Non è questa la strada che il film deve seguire. Il racconto deve essere un movimento interiore, formarsi alla congiunzione fra il film e il mondo»¹⁹⁰.

Proprio la sovrapposizione di simili nodi concettuali implicati nella nozione di fotogenia, tra vocazione anti-narrativa e ricerca di una qualche *verità*, trovano una certa realizzazione nell'opera di Godard. La sua nozione di bellezza cinematografica (intesa come *rivelazione* e *riaffermazione* della sua stessa specificità artistica) riarticola l'idea classica di fotogenia all'interno di una complessiva rielaborazione del – già baziniano – paradigma della duplicità che investe quindi i poli discorsivi del documentario e della finzione di una rinnovata consapevolezza teorica: da un lato attraverso la messa al lavoro della stessa lezione realista di Bazin (il cinema deve dirci qualcosa a proposito del mondo), dall'altro una ridefinizione dei valori formativi (e «**finzionalizzanti**»¹⁹¹) dell'immagine all'insegna non soltanto di una profonda consapevolezza (ancora Bazin) della nozione di impurità, ma anche e soprattutto della propria formazione cinefila. Nelle opere degli «anni Karina» sono dunque le molteplici,

pas raconter d'histoires, alors là tous les producteurs et les journalistes m'ont dit: «Mais mon grand, il faut raconter des histoires!»», J.-L. Godard, *Ne raconte pas d'histoire*, [1990], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, cit., p. 224.

¹⁸⁸ M. Dall'Asta, «*Non ci sono mai state storie*», in G. Pescatore (a cura di), *Fotogenia*, «Cinema&Cinema», cit., p. 41.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 42.

¹⁹⁰ *Ibid.* La citazione infratesto è di Delluc.

¹⁹¹ Cfr. L. Venzi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Nouvelle Vague*, cit., *passim*.

sovrapposte e complesse articolazioni configurative imposte dall'assunzione stilistica della duplicità dell'immagine cinematografica a prendere il posto degli usuali concatenamenti narrativi, proseguendo nella ricerca di quella verità fotogenica che «è ciò che si vede quando il cinema non nasconde se stesso, quando non si eclissa dietro la cortina della trasparenza»¹⁹².

7. I film degli «anni Karina»: una teoria nell'immagine

Il plesso di problemi appena discusso pare dunque sostanzialmente delineare lo spessore teorico del periodo «Karina» e si rivela, in maniera evidente, in un'opera come *Vivre sa vie* (1962; *Questa è la mia vita*). La stessa valorizzazione dell'ellissi volta alla restituzione di “frammenti di vita” che configura in profondità la struttura del film (scandito «en douze tableaux», come recita il sottotitolo) pare infatti contestare lo stesso principio che sta alla base del concatenamento fabulatorio consequenziale e, più in generale, esaltare la forza dell'immagine a scapito di un modello di narrativa letteraria: vivere senza parlare sarebbe bello, «Sarebbe come se ci si amasse di più», si dicono il filosofo del linguaggio Brice Parain e Nanà in un importante dialogo del film. Recuperare attraverso il proprio cinema tale forza dell'immagine, già propria del *cinema muto*, è uno dei propositi espliciti del lavoro di Godard¹⁹³

¹⁹² *Ivi*, 51.

¹⁹³ Tra le numerose occasioni in cui Godard si è espresso a favore del cinema muto, un passaggio delle sue lezioni canadesi risulta essere particolarmente esplicativo e utile a comprendere meglio il movimento di pensiero che si articola nella sequenza che si sta per discutere: «I cineasti, anche quelli non troppo bravi, all'epoca del muto, si esprimevano un po' meglio, credo, ma semplicemente perché il cinema parlava in un modo diverso, e perché ad un certo punto c'erano le didascalie..., certe erano considerate come un titolo; ma avevano anche valore d'inquadratura, con la conseguenza che l'inquadratura successiva poteva ricominciare, completamente, se vogliamo. Oggi noi vediamo che c'era un'inquadratura, e poi il quadro successivo, una didascalia e poi una nuova inquadratura, eccetera. Allora, in cosa è consistita l'invenzione del parlato? [...] beh, si è tolta un'inquadratura... quella con le didascalie, e si sono accostate le altre due inquadrature [...] Allora il cinema parlato è nato semplicemente facendo scivolare via un'inquadratura, e così la bocca – come nella vita – si è messa a parlare. La storia del cinema è un po' come un bambino che avrebbe forse potuto imparare qualcosina di diverso. Prendiamo un bambino che nasce e che si rifiuta ostinatamente di dire: papà, mamma, e che s'intuisce che farà qualcosa di diverso; che cosa si fa di lui? Lo si dichiara anormale: beh, il cinema muto, è stato dichiarato anormale dalla letteratura; questo è il mio punto di vista», J.-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, Paris 1980; tr. it., Id., *Introduzione alla vera storia del cinema*, Pgreco, Milano 2012, pp. 98-99. Per approfondire l'importanza di tale questione nella riflessione di Godard si vedano almeno Id., *Alfred Hitchcock est mort* [1980]; tr. it. *Alfred Hitchcock:*

ed è direttamente tematizzato in una delle più belle sequenze del film. La straordinaria multiplanarità, discorsiva e di senso, che pare dischiudersi nel momento in cui Nanà si reca in sala a vedere *La passion de Jeanne d'Arc* (1928; *La passione di Giovanna d'Arco*) di Dreyer, sembra non soltanto esibire icasticamente simili relazioni diacroniche interne alla storia del cinema ma rivelare le stesse direttrici precipue della ricerca godardiana: le possibilità del cinema di svelamento di aspetti della realtà, l'affermazione di possibilità narrative precisamente fotogeniche e dunque un più generale ripensamento del potenziale propriamente narrativo del suo cinema.

Tra le poltrone della sala cinematografica un uomo siede vicino a Nanà e la cinge con il suo braccio, lei decide di lasciarlo fare [fig. 4]. Nel film proiettato il personaggio interpretato da Artaud annuncia a Giovanna della sua prossima morte, mentre quelle stesse immagini illuminano per due volte il viso di Nanà. Una lacrima attraversa quest'ultimo, il cui controcampo è ancora un cartello del capolavoro di Dreyer: «la morte». Il primo piano estatico di Karina [fig. 5] si fa a tutti gli effetti fotogenico dispositivo drammatico¹⁹⁴: il percorso delle sue lacrime racconta il suo prossimo itinerario esistenziale e diegetico. Ma oltre al chiaro rispecchiamento tra le vicende delle due eroine, la sequenza pare disporsi come un vero e proprio metonimico compendio delle più specifiche articolazioni tematiche del film. È la compiacenza di Nanà nei confronti dell'uomo al cinema – che, come sapremo in seguito, le ha pagato il biglietto – a inaugurare la parabola discendente di una commessa che, quasi senza rendersene conto, finirà per prostituirsi e, per questa via, trovare la morte. Proprio il tema della prostituzione non soltanto è centrale nel film in questione¹⁹⁵, ma è particolarmente ricorrente nel lavoro del regista e strettamente connesso ai processi – più o meno metaforici – di rappresentazione della realtà che ne contraddistinguono l'opera. Come ha scritto Alain Bergala, infatti, quello della prostituzione

un poeta maledetto che ha avuto un immenso successo commerciale, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., pp. 345-352 e Id., *Parlons de Pierrot – nouvel entretien avec Jean-Luc Godard* [1965]; tr. it., *Parliamo di «Pierrot»*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., pp. 242-243.

¹⁹⁴ Cfr. J. Epstein, *Grossissement* [1921]; tr. it. *Ingrandimento*, in Id., *L'essenza del cinema*, cit., pp. 29-33.

¹⁹⁵ Godard pare infatti avere un particolare interesse per le inchieste sulla prostituzione parigina pubblicate in quegli anni e, in diversi passaggi del film, viene citato direttamente il libro *Où en est... la prostitution?* di Marcel Sacotte. Cfr. A. de Baecque, *Godard*, cit., p. 205.

«ce sera un des sujets récurrents de son cinéma [...] dans des registres à chaque fois différentes, mais toujours choisis avec la conviction que la prostitution, observée du côté de la prostituée, est un bon analyseur de toute situation sociale. Godard a toujours défendu la thèse que l'on ne peut pas vivre dans nos sociétés sans se prostituer d'une façon ou d'une autre, ne serait-ce qu'en vendant sa force de travail à son patron, et que toute forme de prostitution en vaut une autre»¹⁹⁶.

La “storia” di Nanà è dunque – anche – il racconto dei meccanismi profondi che regolano la società capitalistica, ed è in tal senso costantemente attraversata da una specifica tensione che apre continuamente spazi di riflessione, del tutto interni al più ampio orizzonte configurativo del film, tra l'intreccio di una vicenda singolare e la più ampia realtà contemporanea. In tal senso l'elaborazione del materiale narrativo e propriamente fabulatorio acquisisce una piena significanza soltanto se intesa all'interno di una più profonda riflessione specifica sul linguaggio che il nuovo cinema deve utilizzare per descrivere il mondo, ovvero di un esercizio stilistico specificamente fondato sull'“ontologia”. D'altronde la “storia” di Nanà è già stata raccontata: le sue lacrime si riflettono in quelle di Giovanna, il suo destino di morte è già inscritto nelle immagini di Dreyer, così come tra le pagine del romanzo di Zola, altro evidente controcampo onomastico della protagonista godardiana. Quella delle finzioni non è che una storia che continuamente si ripresenta. E dunque la “storia” sarà ora soltanto uno *tra* gli altri elementi compositivi che trovano una propria organizzazione nella godardiana *drammaturgia della forma*. Quest'ultima, com'è già stato più volte accennato, nei film «Karina» si dispone secondo una cifra poetica che trova una decisiva chiave di volta nell'ambito di quei processi di autenticazione che il cineasta configura in modo chiaro tra i regimi discorsivi del documentario e della finzione. Anche in questo caso *Questa è la mia vita* rappresenta una sorta di manifesto, in cui vengono costantemente messe in relazione le articolazioni finzionalizzanti che sono state descritte con una decisa valorizzazione dell'istanza riproduttiva propria del dispositivo¹⁹⁷. È in particolar modo la ripresa dei passanti (che non sono delle comparse) a

¹⁹⁶ A. Bergala, *Godard au travail*, cit., p. 102.

¹⁹⁷ «Ho preso un materiale bruto, dei ciottoli perfettamente levigati che ho messo gli uni accanto agli altri, e questo materiale si è organizzato. E poi – cosa che mi colpisce solo ora – generalmente facevo attenzione al colore delle cose, anche nel bianco e nero. Qui no. Quel che era nero era nero, quel che era bianco era bianco. Tutti hanno lavorato con i vestiti che indossavano abitualmente, salvo Anna, che si è comprata una gonna e un maglione», J.-L. Godard, *Intervista con Jean-Luc Godard*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 195.

configurarsi da questo punto di vista come efficace movimento formale non soltanto capace di esaltare l'aspetto documentario dell'immagine filmica ma anche di trascinarci, come nota Luca Venzi,

«propriamente fuori dall'immagine stessa, di là dai margini della visione; quanto ha colpito il nostro sguardo è ad evidenza un'istanza centrifuga che, dentro e fuori l'immagine, in un'interrogazione senza risoluzione o nel conato di un'allucinazione fabulatoria, ci fa fare esperienza non del reale ma del suo ottuso consistere»¹⁹⁸.

L'attivazione di un simile procedimento – psicologico ed estetico – non dipende soltanto dalle eccezionali possibilità della riproduzione meccanica della realtà – la possibilità del cinema di cogliere «tutto ciò che [...] viene inaspettatamente dal mondo e che può farsi (micro)avvenimento della visione»¹⁹⁹ –, ma da un lavoro poetico conscio delle potenzialità proprie di un'immagine che è sempre contemporaneamente documentaria e finzionale. Nella prima parte del film, il movimento configurativo che delinea il secondo *tableau* mette lo spettatore proprio di fronte a una simile consapevolezza teorica.

Dopo il cartello introduttivo («2. Il negozio di dischi – duemila franchi – Nanà vive la sua vita») due *establishing shot* ci mostrano Parigi: una strada animata da automobili e passanti prima, poi un marciapiede sul quale spiccano le insegne di tre negozi: «Philips», «Kodak», «Decca». Vediamo dunque Nanà affaccendarsi sul posto di lavoro, risponde ai clienti, mette a posto alcuni dischi [*fig. 6*]. Si rivolge quindi a una collega immersa nella lettura: «È divertente quello che leggi?», «La storia la trovo piuttosto scema, ma è scritta bene» risponde l'altra. Ancora il rapporto tra la storia e i processi della sua messa in forma. Una panoramica verso destra abbandona dunque i personaggi al fuori campo, mentre continuiamo a sentire, *off*, la ragazza leggere un passaggio del romanzo:

¹⁹⁸ L. Venzi, *La passante di Godard e l'esperienza della vie toute seule*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», 4, 2008, p. 161.

¹⁹⁹ *Ibid.*

«Levò gli occhi verso il cielo turchino costellato di stelle, poi si girò verso di me: “Tutto in voi tradisce una vita intensa, naturalmente dovrete...”; l’interruppi. “Attribuite troppa importanza e troppo potere alla logica”, allora per qualche secondo fui invasa da un’amara sensazione di trionfo. Non più cuori spezzati né lotte per ricominciare a vivere, non più domande indiscrete cui rispondere sforzandosi di mascherare la propria sconfitta; sì, davvero un modo elegante per uscire da quella situazione».

Mentre ascoltiamo, il nostro sguardo è stato accompagnato a posarsi sulle vetrine del negozio di dischi. Scorgiamo allora una strada tranquilla, poi un altro movimento di macchina e una seconda vetrina: al di là di questa, osserviamo nient’altro che il brulicante spettacolo della vita che scorre. L’angolo parigino che ci viene mostrato è affollato di passanti che attraversano la strada, tra i tanti, un’anziana signora incontra lo sguardo della macchina da presa e non lo (non ci) abbandona per tutto il suo lento incedere tra i margini dell’inquadratura [fig. 7]. Ancora altri passanti e altri sguardi distratti, la lettura della ragazza giunge al termine, *fondue* a nero.

A differenza del passaggio dello stesso film commentato da Venzi nel suo saggio – dove la pulsazione del reale sorge in profondità di campo sullo sfondo della finzione («dal fondo oscuro di ciò che un’immagine non ha progettato»²⁰⁰) –, qui il cineasta dichiara espressamente il proprio desiderio di accogliere il mondo tra le sue immagini, ed è proprio un esibito movimento della macchina da presa a renderne conto. Se il mondo esterno aveva inaugurato la sequenza, il negozio di dischi si fa invece universo “della finzione” (un’ipertrofica finzione al quadrato, dove un personaggio di un film, che vende dischi musicali, è intento a leggere un romanzo) attraversato da un *long take* che finisce per risolversi in un raddoppiamento dello schermo (la vetrina) che si apre alla contingenza del reale. La *scrittura* della macchina da presa (la forza del cinema) rappresenta proprio questo processo di riversamento dell’immagine dalla finzione al documentario, questa possibilità specificamente filmica di ritrovare tra i due poli le ragioni della propria autenticazione. Sono, d’altra parte, proprio le parole del romanzo a precisare il significato di ciò che vediamo, mentre, viceversa, acquisiscono pregnanza solo in virtù di ciò che si svela alla visione. Ciò che viene dunque esibito, all’interno del complesso processo costruttivo, non è altro che il cuore dello stesso laboratorio immaginativo della sequenza e del film: il racconto di «una vita intensa» che, senza dare «troppa importanza e troppo potere alla

²⁰⁰ Ivi, p. 162.

logica», ricerca la propria identità *propriamente narrativa* (a prescindere da quanto possa essere «piuttosto scema» una storia) tra i due poli che contraddistinguono l'atto di creazione cinematografica. Al culmine dei processi innescati dai rapporti tra «una *forza*, piccola o grande, che prende posto dietro o accanto a una *forma*»²⁰¹ non troveremo dunque nessuna, netta, determinazione discorsiva o descrittiva, ma soltanto lo *splendore del vero*, il *sentimento* della *vie toute seule*, come scrive ancora Venzi, «ciò che in fondo alle immagini della cine-fotografia analogica [...] non sa che farci *sentire* la vertigine del suo sottrarsi nell'attimo stesso in cui la *riconosciamo*»²⁰². Il frammento di *Questa è la mia vita*, dunque, espone e quasi figurativizza (diremmo che *mette in immagine*) il fondamentale presupposto teorico che abita tutto il cinema di Godard. Se da un lato lo stilema del piano-sequenza è innanzitutto nel film in questione, come ha scritto Alberto Farassino, «un procedimento di resa dell'immediato e del casuale»²⁰³, d'altra parte il *long take* che informa *quasi* interamente (è evidente la rilevanza delle due inquadrature d'apertura all'interno di simili processi elaborativi) la sequenza analizzata mette in luce il potenziale propriamente drammaturgico della ripresa in continuità. La *caméra stylo* godardiana ci *racconta* infatti della stessa identità duale dell'immagine filmica, si fa espressione di quella che è per Godard la verità fotogenica per eccellenza: quel cinematografico sentire che affiora *tra i nodi della rappresentazione di una vita e la registrazione dell'impersonale e imprevedibile pulsazione del mondo*. Lo sguardo inatteso di una passante ci interpella con forza soltanto perché può coesistere all'interno del medesimo piano con il corpo e con i gesti di Nanà, così come le parole di chissà quale romanzo acquisiscono significato solo nel riflesso lontano di quello stesso sguardo anonimo, per Godard: «il reportage è interessante solo se inserito nella finzione, ma la finzione è interessante solo se verificata dall'elemento documentario»²⁰⁴. Nell'immagine filmica il reale e l'immaginario si coappartengono, è questo il presupposto teorico del cinema di Godard e il fulcro elaborativo che la sequenza esplicita sin dalle sue primissime immagini. Siamo soltanto alla seconda inquadratura e, ancor prima che il volto della protagonista del film (negato nell'inquadratura di spalle del primo *tableau*) ci possa essere rivelato, possiamo già osservare due passanti, una accanto all'altra, attraversare da destra a

²⁰¹ Id., *Comparsa, passanti, avventure dello spettatore*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», 38, 2019, p., p. 35

²⁰² Id., *La passante di Godard*, cit., pp. 161-162.

²⁰³ A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, La nuova Italia, Firenze 1974, p. 48.

²⁰⁴ J.-L. Godard, *Intervista con Jean-Luc Godard*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 201.

sinistra la superficie dell'immagine. Sopra le loro teste, al centro dell'inquadratura, spicca l'insegna di uno dei negozi della strada: «Kodak» [fig. 8].

Il cinema degli «anni Karina» è disseminato di momenti di simile intensità compositiva, in cui il “vero” cinema ci si presenta come un'epifania che si rivela tra i gangli dell'autenticazione. Sin dalla primissima inquadratura del suo dirompente lungometraggio d'esordio Godard non smette di fare cinema esibendone al tempo stesso delle figure²⁰⁵, muovendosi costantemente tra i regimi discorsivi del documentario e della finzione, attivando quella dinamica compositiva che, lo abbiamo visto con Bergala, si delinea essenzialmente nei termini dell'«innesto». Ma al di là dell'esibita esposizione di un'immagine che “registra”, à la “*cinéma vérité*”, cui si è fatto riferimento, quella che Godard di fatto persegue è, più in generale, una assoluta valorizzazione delle congenita impurità propria dell'immagine filmica, spontaneamente disposta ad accogliere le più disparate *tracce* provenienti dal mondo. È così che in *Les carabiniers* [1963; I carabinieri], per esempio, l'esaltazione visiva delle sconessioni di montaggio e delle irregolarità stilistiche²⁰⁶ che caratterizza la trama “favolistica” del film di guerra è intervallata da inserti d'archivio che rimandano al “reale” orrore della violenza e *autenticata* dal realismo dei materiali sonori²⁰⁷: «una favola, un apologo dove il realismo serve soltanto ad aiutare, a rafforzare l'immaginario»²⁰⁸. Ma il “reale” è anche quello del proprio pensiero sul cinema e sul

²⁰⁵ La prima pagina di «Paris Flirt» che occupa quasi per intero la prima inquadratura di *A bout de souffle* (1960; *Fino all'ultimo respiro*) allude da un lato alla pellicola fotografica e, allo stesso tempo, si fa figura della stessa identità duale dell'immagine filmica. Come scrive Venzi «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 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», L. Venzi, *Immagine, immagini, figure. Fino all'ultimo respiro di Jean-Luc Godard*, in <https://www.fatamorganaweb.it/fino-all-ultimo-respiro-godard/> (ultimo accesso 30/09/2021).

²⁰⁶ «Quanto agli attacchi sbagliati, ce n'è uno, superbo, emozionante, eisenteiniano [...]», J.-L. Godard, *Feu sur les carabiniers* [1963]; tr it., *Fuoco sui carabinieri*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 212.

²⁰⁷ «Ogni fucilata, ogni esplosione è stata registrata separatamente, poi rimissata, mentre sarebbe stato facile comprarle da Zanuck. Ogni aereo ha il vero rumore del suo motore, e non abbiamo mai messo il ronzio di un Heinkel su un'immagine di Spitfire. E neppure una rafficadi Beretta quando si vede un mitra Thompson», *Ibid.*

²⁰⁸ J.-L. Godard, *Les carabiniers. Mon film, un apologue* [1965]; tr it., *Introduzione a «Les carabiniers»*, in *Il cinema è il cinema*, cit., p. 208.

mondo, che ancora una volta irrompe all'interno del film destabilizzando la narrazione nell'apertura di un orizzonte metadiscorsivo espressamente orientato alla questione della duplicità. Abbiamo già visto un esempio di un simile procedimento nel dialogo a quattro di *Una donna sposata*, e possiamo ora osservarne i lineamenti esemplari in un film come *Le petit soldat*. Il film è da un lato tra quelli del periodo che maggiormente si serve di un intreccio narrativo disposto entro un complessivo regime di verosimiglianza²⁰⁹ e tuttavia, d'altra parte, il lavoro delle forme inclina distintamente sul versante della valorizzazione documentaria dell'immagine²¹⁰, tematizzando in maniera esplicita la riflessione sulla specificità riproduttiva propria del dispositivo filmico. Faccio riferimento in particolare a due sequenze "teoriche" che, all'interno della struttura generale del film, vengono messe in evidenza con certi tratti di specularità²¹¹. Bruno (un fotografo) e Veronica (che di cognome fa *Dreyer*) rappresentano le istanze dell'immagine cine-fotografica analogica («La fotografia è la verità, e il cinema è la verità 24 volte al secondo») e le questioni trattate dai due personaggi in queste sequenze dialogiche inclinano proprio sul versante della teoria, sulle modalità attraverso cui l'immagine può giungere a questo splendore del vero: «L'etica è l'estetica dell'avvenire. Lo trovo molto bello e commovente. Riconcilia la destra e la sinistra», dirà Bruno (attribuendo la frase a Lenin). Tale questione "etica" pare specificamente declinarsi nei termini di un certo riguardo rispetto al reale e alla disponibilità di quest'ultimo a darsi in immagine: Bruno non usa illuminazioni artificiali per fotografare Veronica ma una pellicola ultrasensibile (l'Agfa Record, utilizzata dallo stesso Godard per il film in questione), gli attori vengono scherniti («Gli dici di ridere, ridono, gli dici di piangere, piangono, gli dici di camminare a quattro zampe e lo fanno. Lo trovo grottesco»), l'esaltazione del potere conoscitivo dell'immagine (fotografare un viso per coglierne l'anima) rispetto alla parola (l'elogio del termine «taciturno»). Simili spunti teorici rappresentano esattamente la modalità con cui il cineasta prende posizione rispetto al cinema

²⁰⁹ Si confronti, a titolo d'esempio, la netta differenza che passa nella rappresentazione godardiana delle uccisioni da un lato di Palivodva, a chiusura del film in questione, dall'altro, nel precedente *Fino all'ultimo respiro*, di quel Michel Poiccard che, come scrive Farassino, «vive recitando e muore recitando», A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, Il Castoro, cit., p. 37.

²¹⁰ Come ha dichiarato Godard: «La scena dell'interrogatorio in *Le petit soldat*, per esempio, è fatta alla Jean Rouch: lei [Anna Karina] non sapeva quali domande le sarebbero state fatte», J.-L. Godard, *Intervista con Jean-Luc Godard*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 194.

²¹¹ Le due sequenze (una nella prima, l'altra nella seconda parte del film) presentano evidenti tratti di analogia (si svolgono nel medesimo appartamento e, entrambe, per una durata di circa dieci minuti). Nella prima è il personaggio di Bruno che arriva dall'esterno per raggiungere Veronica, nella seconda avviene il contrario. L'inquadratura del personaggio che entra nel palazzo è presentata, nel primo come nel secondo caso, attraverso una rapida panoramica verso l'alto e rivolta al palazzo stesso.

di fronte allo spettatore: lo sguardo in macchina di Bruno nella seconda sequenza non è semplice contestazione di una norma, ma ci interpella in tal senso («Mi guardi e non sai cosa penso [...]. E la parola, da dove viene la parola?») [fig. 9].

I film degli «anni Karina», dunque, avanzano tenacemente la loro critica ai modi del racconto tradizionale e, allo stesso tempo, offrono con costanza occasioni di rinnovamento grammaticale e sintattico del linguaggio cinematografico. La reciprocità di questo movimento è ben rappresentata dai due film che Godard gira nel 1965, a loro volta, come scrive Farassino, «simili e opposti, diversissimi e complementari. Uno *Alphaville*, è invernale, quasi sempre notturno, “di genere”, in bianco e nero; l’altro, *Pierrot le fou*, è assolato, libero e coloratissimo»²¹². Ma la complementarietà tra i due film è, nell’ambito della nostra riflessione, da inquadrare proprio all’interno della dicotomia delineata tra contestazione delle “storie” e configurazione di un nuovo modo di raccontare, nella misura in cui *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965; *Agente Lemmy Caution, missione Alphaville*) offre, sul piano del contenuto, una esplicita tematizzazione delle questioni al centro dei nostri discorsi, mentre *Pierrot le fou* (1965; *Il bandito delle ore undici*) può essere considerato il grande compimento che «riassume e conclude effettivamente tutta la filmografia godardiana precedente»²¹³.

Dal punto di vista della sua concezione formale, *Alphaville* si configura ancora all’interno della solita polarità discorsiva, come ha dichiarato lo stesso Godard: «*Missione Alphaville* è integralmente un film di fiction e difatti termina con un “ti amo” e poi si sentono dei violini suonare, e cose di questo genere, ma nello stesso tempo, è trattato in modo del tutto documentario»²¹⁴. Ma è soprattutto sul piano del rapporto tra il racconto e il suo portato metaforico (come si è potuto osservare con il testo *Al di là delle stelle*, per Godard si tratta di un’ulteriore articolazione del rapporto tra la realtà e la finzione) che si situa più precisamente la questione del commercio tra il mondo e l’immaginario. Se *Alphaville* è uno dei film «Karina» che più di tutti mostra delle precise specificità di genere (evidentemente attestate dal popolare personaggio di Lemmy Caution) i confini di questa distopica *detective story* si sfaldano costantemente in un racconto in cui, come osserva Farassino, «la fantascienza non vuole essere evasione ma giudizio sul presente e sul futuro prossimo»²¹⁵. Così come nella raccolta di Paul

²¹² A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 66.

²¹³ *Ivi*, p. 69.

²¹⁴ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 103.

²¹⁵ A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 71,

Éluard, chiaro spunto immaginativo del film, la *capitale del dolore* rappresentata da Alphaville è, così come testimonia la realtà del profilmico, la città di Parigi, a sua volta sineddoche del mondo contemporaneo. Come recita la *voice off* metallica di Alpha 60 in una sorta di proemiale introduzione del film: «Accade che la realtà sia troppo complessa per la trasmissione orale. La leggenda la ricrea in una forma che le permette di diffondersi nel mondo». E la forma deve essere, in questo caso, per l'appunto specificamente cinematografica, non verbale. La città del dolore è tale perché l'emergenza di ogni autentico *sentire* vi è preclusa e la vita pare ridursi, come in una brutta sceneggiatura, a una serie di concatenamenti disposti da un computer che «bandisce ogni comportamento illogico e ogni forma di sentimento o di creatività individuale»²¹⁶. Alla possibilità del sentimento si sostituiscono le parole, ai moti dell'anima si sostituiscono le "storie", come quella che il personaggio di Anna Karina ripete a comando («Signorina: storia 842!»). È esattamente questo, dunque, il mondo che il cinema godardiano tenta a tutti i costi di contrastare, come ha scritto Alain Bergala, «ce qui fait visiblement horreur à Godard, dans l'expression des sentiments, c'est ce qui poisse, c'est-à-dire précisément *ce qui ne peut arriver à la surface*, à la forme»²¹⁷. Al grigio e anestetizzato "mondo delle storie" rappresentato dalla città di Alphaville si contrappone dunque la deflagrazione cromatica che investe quell'universo del sentire e della vita in cui si muovono Pierrot-Ferdinand e Marianne. Se in *Alphaville* la vita è qualcosa che aleggia in lontananza²¹⁸, in *Pierrot le fou* «la vita è il soggetto, con il cinemascope e il colore come attributi»²¹⁹. Come ha dichiarato Godard a proposito del vistoso colorismo che contraddistingue la pellicola, l'espedito formale è volto esplicitamente a «ricostruire una sensazione a partire dagli elementi che la compongono»²²⁰, ed è proprio al fine di restituire questa sorta di *sentire* diffuso che sembrano articolarsi, in generale, i principali procedimenti poetici dell'opera. Si tratta, in una più ampia prospettiva, di una delle più sentite aspirazioni del cinema godardiano che ora, per interposto personaggio-romanziero, il cineasta non manca di affermare apertamente:

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ A. Bergala, *Flash-back sur Le Mépris* [1981], in Id., *Nul mieux que Godard*, cit., p. 18.

²¹⁸ «In *Alphaville* la musica sembra essere in contrappunto e perfino in contraddizione con l'immagine: ha un aspetto tradizionale, romantico, smentito dal mondo di Alpha 60. È un elemento della narrazione: evoca la vita, è la musica del mondo esterno», J.-L. Godard, *Parliamo di «Pierrot»*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 261.

²¹⁹ Id., *Pierrot mon ami* [1965], in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*; tr. it. *Pierrot amico mio*, Id., in *Il cinema è il cinema*, cit., p. 233.

²²⁰ *Ivi*, p. 262.

«Non più scrivere la vita della gente. Ma soltanto la vita. La vita da sola. Quello che c'è tra la gente: lo spazio il suono, i colori. Bisognerebbe arrivare a questo. Joyce ha tentato, ma si deve poter fare meglio».

All'interno di un'opera che si era aperta con un esplicito riferimento alla pittura di Diego Velázquez e che trova nella poesia di Arthur Rimbaud un decisivo principio configurativo, la menzione all'opera di Joyce non è semplice tentativo di legittimare la settima tra le arti, ma illustra icasticamente le ragioni di un fare estetico di fatto ben rilevabile nel corso di tutta l'opera godardiana. Tracciare i lineamenti di una siffatta discendenza estetica significa infatti per il cineasta iscrivere il proprio lavoro all'interno di una tradizione che è espressione di una *poiesis*²²¹ che ha saputo ambire, diremmo con De Gaetano, ad «accedere alla molecolarità della sensazione, sottraendosi alla molarità della rappresentazione»²²² e della quale il cinema, scalzando le imposizioni mimetiche della riproduzione meccanica, deve portare avanti le istanze. Si tratta di un pensiero che Godard espone sin dalle prime battute del film quando, ancor prima che ci venga presentato nel suo ruolo di personaggio, Jean-Paul Belmondo scandisce un passo tratto dall'*Histoire de l'art* di Elie Faure, tracciando una linea che vuole esplicitamente collocare le immagini movimento all'interno di un più ampio percorso compiuto dalle arti visive. In linea con il proposito espresso più tardi dallo stesso Pierrot-Ferdinand, Velázquez «passati i cinquant'anni non dipinse più cose definite, si librava attorno agli oggetti nel crepuscolo, sorprende l'ombra e la trasparenza, le palpitazioni colorate e li trasformava nel centro invisibile della sua sinfonia silenziosa». È questo il mondo dell'arte e dell'immaginario del pittore, il migliore dei mondi (la scritta «le meilleur des mondes» sopra un'immagine di Belmondo circondato da libri [fig. 10]) che assorbe e si oppone

²²¹ Si tratta in tal senso, come scrive De Gaetano, di inquadrare la storia del pensiero artistico in un contesto in cui «due logiche, due teorie, due pratiche hanno segnato la tradizione del pensiero estetico occidentale, trovando una conversione importante nel cinema. Una che pensa l'arte in termini di un fare mimetico e poetico, che ha al suo centro l'imitazione di uomini che agiscono e patiscono, e che trova nella *Poetica* di Aristotele il suo testo istitutivo, un'altra che, liberando l'arte da qualsiasi compito mimetico, la riconduce al perseguimento di uno scopo non più imitativo, ma che concerne la liberazione di un sensibile, di una sensazione, svincolata da ogni istanza di tipo mimetico». R. De Gaetano, *Molecolarità della sensazione*, in Id., *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, ETS, Pisa 2012, p. 135.

²²² *Ivi*, p.137.

all'abbruttimento del reale: «il mondo dove viveva era triste: un re degenerato, infanti malati, idioti, nani, invalidi, dei pagliacci mostruosi vestiti da principi, la cui missione era ridere di se stessi e divertire esseri che erano ai margini della vita. Nella maglie dell'etichetta, il complotto, la menzogna». Il parallelo tra la Spagna del '600 e il mondo contemporaneo si concretizza simbolicamente nell'esplicito passaggio di testimone dalla pittura al cinema e dunque nella definizione del cineasta come artista moderno costretto a vivere nella medesima degradazione che caratterizzava il contesto del pittore barocco. Tale movimento di pensiero si realizza, conclusa la *suite* d'apertura, in due tappe immediatamente successive. Subito dopo aver terminato la lettura del testo di Faure, Ferdinand (che, prima di incontrare Marianne, è ancora del tutto immerso nella propria identità borghese) viene richiamato dalla moglie: la governante non ha messo a letto la bambina perché lui le ha permesso di andare al cinema per la terza volta in una settimana. La risposta del futuro Pierrot è decisa: «Per la terza volta, sì, l'ho fatto. Danno *Johnny Guitar*, così si istruisce. Viviamo in un mondo di idioti». Le principali articolazioni del senso presenti nel riferimento a Velázquez (non soltanto l'abbruttimento del mondo, ma anche il ruolo pedagogico dell'arte in un simile contesto: come Odile è mandata al cinema per istruirsi, la lettura di Faure era stata fatta alla figlioletta, esplicitamente esortata da Ferdinand ad ascoltare) vengono ora trasposte in un pensiero sul cinema. E tuttavia, il riferimento al cineasta americano non è casuale, e segna ancora più a fondo il nesso tra i modi della composizione pittorica (di un Velázquez che non dipingeva più le «cose definite») e le forme dell'immagine filmica (di un cinema, quello di Ray, dove «non ci si interessa più agli oggetti ma a quel che c'è fra gli oggetti e che diventa a sua volta oggetto»²²³). Proprio di questa lunga e composita tradizione, l'ambizione godardiana del racconto della *vie toute seule* tenta di raccogliere l'eredità. Ma il processo elaborativo innescato a partire dal testo di Faure non pare essersi esaurito e prosegue dunque, un'ulteriore attualizzazione del pensiero dello storico dell'arte, nella sezione successiva del film. La sequenza della festa a casa degli Espresso altro non è infatti che una evidente metafora di questo mondo di idioti che è per Godard il presente della società dei consumi, responsabile di un generale decadimento culturale e linguistico: al *party* ci si esprime soltanto attraverso slogan pubblicitari. Circondata da questi uomini-merce, tuttavia, ancora una volta può rivelarsi una speranza di redenzione nell'arte. Il cineasta Samuel

²²³ J.-L. Godard, *Al di là delle stelle*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 93.

Fuller, autore simbolo delle battaglie critiche dei “giovani turchi”²²⁴, ci appare particolarmente isolato («La vedo molto solo», gli dice subito Ferdinand) e parla letteralmente in un’altra lingua. Il regista statunitense non soltanto non conosce il francese, ma si esprime in un linguaggio diametralmente opposto a quello delle pubblicità, la lingua del cinema: «L’amore, l’odio, l’azione, la violenza, la morte. In una parola: l’emozione». L’emozione. Nient’altro che questo sta al cuore dell’immagine cinematografica secondo Fuller/Godard, qualcosa rispetto a cui le “storie” – l’amore, l’odio, l’azione... – non fanno che da corredo: «Tu mi parli con delle parole, io ti guardo con dei sentimenti» dirà poi Marianne a Pierrot. Le storie hanno di fatto più a che fare con il commercio che con l’arte: sono quelle che i due protagonisti raccontano al bar per farsi offrire da bere o che mettono in scena per guadagnare qualche soldo di fronte a un pubblico (composto da turisti americani) non certo da educare, ma da compiacere con il racconto di un Vietnam spettacolarizzato (in fondo, bastano dei fiammiferi in fiamme) e stereotipato (l’ossessiva ripetizione di una frase in inglese, lo scimmiettamento di una generica lingua orientale).

La riflessione sulla decadenza contemporanea e sul conseguente isolamento del cinema, arte del presente, è messa direttamente al centro di *Le mépris* (1963; *Il disprezzo*), «la storia di naufraghi del mondo occidentale, di scampati al naufragio della modernità»²²⁵. Al cospetto dello sguardo stesso del cinema – «rappresentato da Fritz Lang che interpreta se stesso»²²⁶ – un pensiero sulla storia delle immagini in movimento, ormai private della dignità artistica che le aveva contraddistinte, si articola nel corso del film attraverso un prolungato parallelismo tra il mondo classico (la civiltà greca) e la degradazione morale e culturale del contemporaneo (rappresentata dalla figura del produttore americano Prokosch). Ma il rapporto metaforico tra i due mondi deve essere letto – insieme alle ragioni profonde a cui imputare il decadimento del dispositivo filmico – ancora nell’ambito di una più ampia e profonda riflessione sulla duplicità dell’immagine cinematografica e, nello specifico, sulle già discusse riarticolazioni del pensiero di Bazin. La questione è subito resa esplicita nel film sin dai titoli di testa, recitati dalla *voice over* dello stesso Godard: «Il cinema, diceva André Bazin, “sostituisce al nostro sguardo un mondo che si accorda ai nostri desideri”. *Il disprezzo* è la storia di questo mondo».

²²⁴ Come scrive de Baecque: «Pour les Cahiers du cinéma, la défense de Samuel Fuller a représenté un point extrême de la politique des auteurs: lorsqu’il fallait parler fort, gueuleur sa cinéphilie contre vents et marées, face à la culture et à la politique», A. de Baecque, *La cinéphilie*, cit., p. 201.

²²⁵ J.-L. Godard, *Le mépris* [1963]; tr. it., «*Il disprezzo*», in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 217.

²²⁶ *Ivi*, p. 216.

L'attribuzione baziniana della frase citata dal cineasta²²⁷ si configura come un dato estremamente significativo nell'ambito della nostra riflessione, e definisce *Il disprezzo* stesso nei termini di un cinema di "storie" (è, di fatto, la più "classica" delle finzioni «Karina») che pare tuttavia avere ormai concluso la propria parabola, quella del cinema "appreso" con Bazin, in cui il reale e l'immaginario potevano spontaneamente convivere, quello di Bergman e di Ray, in grado «di erigere la propria esistenza a ragion d'essere»²²⁸. È in questi termini che il film di Godard approfondisce dunque una chiara similitudine tra un certo mondo del cinema (degli «anni Cahiers» e della cinefilia) e quello di Omero. Come afferma Fritz Lang: «Il mondo di Omero è un mondo reale. E il poeta apparteneva alla civilizzazione che è cresciuta in armonia, non in opposizione, con la natura. E la bellezza dell'*Odissea* è precisamente in questa credenza nella realtà, così com'è». «Pertanto – risponde il personaggio di Paul Javal – nella realtà come si presenta oggettivamente», «Esattamente, e in una forma che non può essere decomposta, ed è quel che è. Prenderla o lasciarla». È questo il mondo del classico, in cui la poesia (la finzione) e la pregnanza del mondo (il documentario) possono pacificamente coesistere perché la bellezza (lo «splendore del vero») «è precisamente in questa credenza nella realtà, così com'è». Si tratta dunque per Godard di discutere la questione del rapporto tra due grandi momenti della storia del cinema in termini che non sono del tutto dissimili da quelli che costituiranno il fulcro della riflessione deleuziana sull'immagine filmica, laddove il filosofo francese delinea, come sottolinea Roberto De Gaetano, un pensiero del «rapporto fra classico e moderno [...] a partire dagli *effetti* che la composizione artistica provoca nello spettatore [...] scandendo un passaggio che va dall'illusione alla credenza [...]. Non si tratta più di illudersi su un mondo "altro" dove ogni finzione è sentita come vera, si tratta invece di credere, attraverso la verità della simulazione, in questo mondo e al nostro legame con esso»²²⁹. Il compito di riabilitare la credenza nell'immagine e nel mondo è dunque esattamente quello che si pone il Godard degli «anni Karina», i cui film, come ha scritto Adriano Aprà, «sono "aperti" all'armonia di un nuovo

²²⁷ Com'è noto la citazione (leggermente modificata) è in realtà da attribuire a Michel Mourlet e, contestualizzata all'interno della sua sede originale (posta all'inizio di un paragrafo intitolato «Prééminence de l'acteur»), sembra offrire anche un'interessante indicazione circa l'operazione che Godard compie in *Il disprezzo* (sin dalla sequenza immediatamente successiva ai titoli di testa) attorno al corpo Brigitte Bardot: «Puisque le cinéma est un regard qui se substitue au notre pour nous donner un monde accordé à nos désirs, il se posera sur des visages, des corps rayonnants ou meurtris mais toujours beaux [...]. Hymne à la gloire des corps, le cinéma reconnaît l'érotisme comme sa motivation suprême», M. Mourlet, *Sur un art ignoré*, in «Cahiers du cinéma», 98, 1959, p. 34.

²²⁸ J.-L. Godard, *Bergmanorama*, in *Il cinema è il cinema*, cit., p. 97.

²²⁹ R. De Gaetano, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Bulzoni, Roma 1996, p. 93.

classicismo»²³⁰. Ritrovare l'armonia significa, in una simile prospettiva riabilitare il cinema dell'“ontologia” assumendo pienamente la duplicità dell'immagine cinematografica come autentica risorsa di stile in grado di riconciliare reale e immaginario. Si tratta di un'armonia che *Il disprezzo* raggiunge e di cui, nel finale, ci offre una straordinaria figura.

Il regista Fritz Lang sta girando la scena della sua *Odissea* in cui Ulisse rivede per la prima volta Itaca. Godard, nei panni dell'aiuto-regista richiama al silenzio: la finzione – quella che rumorosa abita ora le immagini de *Il disprezzo* – si zittisce. Anche la visione sembra in qualche modo prendere congedo dal “moderno” universo finzionale godardiano. La macchina da presa, con un elegante movimento in avanti, inquadra per l'ultima volta i personaggi, i membri della troupe, le attrezzature tecniche [fig. 11]. Poi una leggera panoramica verso sinistra, anche il personaggio di Ulisse scompare e la macchina da presa inquadra ora soltanto il mare e il cielo. Lo sguardo dello spettatore si sovrappone e si identifica ora con lo sguardo di Ulisse²³¹ [fig. 12], il cinema di Godard ritrova così l'armonia del classico: la macchina-cinema è lasciata fuori campo mentre è la muta registrazione del mondo a costituire l'immagine. Come nel caso della sequenza del negozio di dischi in *Questa è la mia vita*, assistiamo di nuovo ai movimenti di autenticazione innescati tra la finzione e il documentario: l'immagine godardiana è ancora una volta figura del cinema, un preciso pensiero del cinema si fa improvvisamente immagine. Se la morte di Camille e Prokosch nell'incidente d'auto – come certifica l'infelice edizione italiana del film – rappresenta la perfetta conclusione della stretta vicenda narrativa, l'effettivo finale del film rappresenta invece il più adeguato compimento di quello che rappresenta uno dei

²³⁰ A. Aprà, *Jean-Luc Godard fra mondo classico e mondo moderno*, in *Godard in Italia*, cit., p. 12.

²³¹ Nicholas Paige, pur sottolineando la valorizzazione del versante documentario dell'immagine («the camera itself as recording machine»), offre un'interpretazione differente del piano. Per lo studioso non si tratterebbe infatti di ritrovare l'armonia del classico ma, al contrario, l'immagine composta da Godard evidenzerebbe una presa di distanza: «The whole magnificent last shot of the roof of Curzio Malaparte's famous villa performs the elimination or emptying of the film's stage, as the slow pan to the left leaves the characters behind one by one [...] and settles our gaze instead on the graduated blues of sea and sky. Godard's camera here records what Lang's will not, an image sublimely distanced from the weight of cultural tradition, of figuration, of content. A still image, as well: a photograph» (N. Paige, *Bardot and Godard in 1963 (Historicizing the Postmodern Image)*, in «Representations», 88.1, 2004, pp. 10-11). L'interpretazione che ho fornito è invece in linea con la discussa possibile sovrapposizione tra il mondo di Omero da un lato (la «credenza nella realtà, così com'è», «nella realtà come si presenta oggettivamente») e, dall'altro, l'idea di cinema incarnata da Fritz Lang, vicina a una concezione di più intima concordanza tra il cinema e il reale. D'altronde, lo stesso Godard pare essere chiaro su questo punto: «Il disprezzo avrebbe potuto essere intitolato “Alla ricerca di Omero”», J.-L. Godard, «*Il disprezzo*», in *Il cinema è il cinema*, cit., p. 216.

principali poli elaborativi di tutto *Il disprezzo*, ovvero il racconto del cinema e della sua identità duale.

È ancora guardando a un altro finale «Karina», per certi versi decisamente affine a quello appena descritto, che potranno forse essere rintracciate ulteriori ragioni a favore di un simile paradigma interpretativo.

Dopo l'uccisione di Marianne, l'ultima inquadratura di *Pierrot le fou* mette al centro la deflagrazione di Pierrot-Ferdinand, la morte sopraggiunge ora anche per il protagonista maschile e sancisce la conclusione della vicenda dei due amanti. Tuttavia, come ne *Il disprezzo*, ancora una volta la fine della "storia" non coincide con la fine del cinema. La macchina da presa continua a girare: lentamente la panoramica si lascia indietro il fumo rilasciato dall'esplosione [fig. 13], l'immagine abbandona la finzione e va incontro al reale. Di nuovo, possiamo ammirare lo splendore del mare e del cielo che segnano i limiti dell'orizzonte, la luce del sole si irradia sui toni d'azzurro sostituendosi alle tessiture cromatiche che hanno attraversato fino a questo momento la composizione godardiana: è ancora una volta il mondo che si concede alla registrazione. Al critico dei «Cahiers» che gli aveva chiesto – correlando esplicitamente questo finale con quello de *Il disprezzo* – se in questa inquadratura del mare si potesse intravedere qualcosa come la "presenza degli dèi", Godard aveva risposto che «no, è la natura, è la presenza della natura, che non è né romantica né tragica»²³². Qui, l'immagine della natura è dunque innanzitutto flagranza di un reale che *si fa sentire* nell'immagine, placido approdo "documentario", fuori dalla *fabula*, del vivace movimento compositivo che sin dall'inizio ha caratterizzato *Pierrot le fou*. E tuttavia, stavolta, il film non è ancora concluso, la forza della finzione si ripresenta ancora per autenticare l'immagine del mondo e sottrarla al rischio di un'estetizzazione superficiale. È precisamente nel sonoro che l'artificio irrompe nuovamente come un icastico ritorno della *poiesis*: le *voice over* di Pierrot-Ferdinand e di Marianne (ma non erano morti?) dialogano attraverso i versi di Rimbaud: «È ritrovata», «Cosa?», «L'eternità», «È il mare», «Con il sole» [fig. 14]. Per Godard la finzione e il documentario sono «due aspetti dello stesso movimento, anzi [...] è il loro legarsi a costituire il movimento»²³³, ed è proprio nella piena espressione di questo legame che può ora configurarsi in *Pierrot le fou* il più compiuto esito dei processi costruttivi, discorsivi ed elaborativi, che il film ha attivato sin dai suoi inizi. La poesia, il mare e il sole: *l'identità artistica (duplice) dell'immagine filmica* si

²³² J.-L. Godard, *Parliamo di «Pierrot»*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 241.

²³³ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 260.

rivela ora all'interno di un decisivo gesto formativo, e allontana così *l'abbruttimento del mondo* a cui Faure e Velázquez ci avevano introdotto. Qui, nel suo finale, *l'opera ritrova l'eternità*, ovvero quel mistero della *vie toute seul* che ha a lungo ricercato. In altre parole, potremmo dire con il Godard critico, che è soltanto adesso che «la vita stessa fatta film»²³⁴ può finalmente realizzarsi.

²³⁴ J.-L. Godard, *Al di là delle stelle*, in *Il cinema è il cinema*, cit., p. 94.



fig. 4 – Nanà al cinema



fig. 5 – Nanà osserva il suo destino



fig. 6 – Il negozio, universo della finzione



fig. 7 – La vetrina sul mondo



fig. 8 – Passanti e “Kodak”

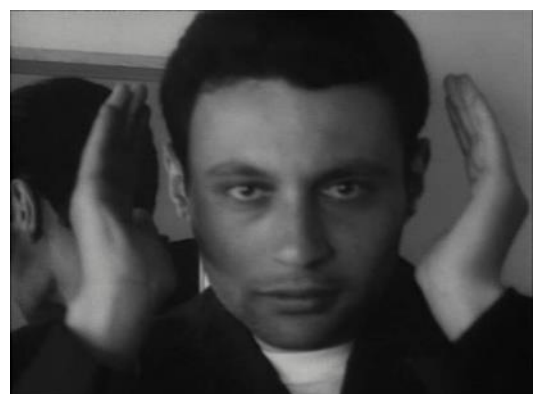


fig. 9 – «Mi guardi e non sai cosa penso»



fig. 10 – Il migliore dei mondi possibili



fig. 11 – La troupe di Lang (il cinema)



fig. 12 – Lo sguardo di Ulisse



fig. 14 – La “morte” della finzione



fig. 14 – Rimbaud, il sole e il mare: l'immagine

8. Duplicità e politica dell'immagine

Le pagine precedenti sono state un tentativo di descrivere i movimenti configurativi, discorsivi e del senso di alcune tra le più importanti opere dei cosiddetti «anni Karina» in termini essenzialmente teorici, senza troppo indugiare sulle singole trame dei film. Di contro, ciò che si è cercato di mettere in evidenza riguarda infatti proprio un certo disfacimento di un modello narrativo “letterario” e il parallelo tentativo di configurare un nuovo modo di raccontare al cinema che trova nel pensiero della duplicità dell'immagine un essenziale fulcro elaborativo. Una simile disposizione critico-teorica non sfugge certo al rischio, segnalato da David Bordwell, di limitare il valore narrativo del cinema di Godard alle categorie del “film-saggio” o dell’“investigazione” cinematografica²³⁵. E tuttavia la rilevanza della questione della duplicità nelle opere discusse, di cui si è tentato di dare conto, induce a valutarne il portato non soltanto sul versante “saggistico” dei testi godardiani (la dimensione metalinguistica) o sul piano delle specifiche istanze costruttive messe al lavoro (le tracce di un’“ontologia” che si fa stile), bensì, potremmo dire, all'interno di un orizzonte propriamente narrativo. Come fa notare Bordwell «from *A bout de souffle* to *La Chinoise*, the films are always fundamentally narratives»²³⁶, e il problema della narrazione nel primo cinema di Godard esige, di conseguenza, di essere approfondito ed essenzialmente coniugato in maniera produttiva rispetto alla questione formale:

«Why does the camera careen out of kilter in *Une femme mariée*? What purpose is served by the elimination of sound in the penultimate scene of *Vivre sa vie*? What justifies the switches to negative in *Alphaville* or the repetition of the car wash scene in *Deux ou trois choses*? This sort of problem runs all the way back to *A bout de souffle*, in which the timing and context of the jump cuts remain inexplicable by any consistent principle of narrative relevance. Godard,

²³⁵ «These films, we are told, are not narratives but essays. [...] A second cliché treats Godard's work as being in some sense scientific. Specifically, his films are said to be concerned with analysis – of Hollywood conventions, of contemporary life, of sign system», D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1985, p. 312.

²³⁶ *Ivi*, p. 313.

in other words, raises as does no other director the possibility of a sheerly capricious or arbitrary use of technique»²³⁷.

Di contro, anche nella prospettiva che si sta tentando di delineare, elementi quali l'esaltazione della discontinuità, le evidenti aperture metadiscorsive, e in generale gli effetti stranianti che certi espedienti stilistici e retorici inevitabilmente comportano, non devono di certo essere interpretati nei termini del *divertissement* né, al contrario, del gesto iconoclasta. Tutto ciò che anima le finzioni godardiane di questi anni corrisponde per il regista, come sottolinea Gianni Rondolino, a

«un bisogno di riconsiderare continuamente in termini critici la natura del cinema e le sue possibilità come mezzo di indagine della realtà. In altre parole il discorso godardiano si sviluppa in due direzioni: da un lato egli cerca di suggerire allo spettatore una serie di domande e di interrogativi sui vari problemi concernenti l'uomo e la società, preferendo alle risposte dirette ed esplicite il dubbio fecondo dell'incertezza critica; dall'altro pone l'accento sul mezzo espressivo tentandone un'analisi dall'interno, nel corso stesso della sua utilizzazione, mettendo quindi lo spettatore in grado di porsi dei problemi anche riguardo al cinema e alla sua "finzione"»²³⁸.

La rottura degli ordinari schemi rappresentativi in tal senso si configura come

«una apertura al mondo esterno allo [*sic*] spettacolo, una sorta di "finestra aperta" sulla realtà esistenziale che, oltre a scardinare l'impianto narrativo e drammatico del film, permette un allargamento di prospettiva e quindi un approfondimento critico, con tutte le conseguenze contenutistiche e formali del caso»²³⁹.

²³⁷ *Ivi*, p. 313.

²³⁸ G. Rondolino, *Introduzione*, in J.-L. Godard, *Cinque film: Fino all'ultimo respiro, Questa è la mia vita, Una donna sposata, Due o tre cose che so di lei, La Cinese*, a cura di G. Rondolino, Einaudi, Torino 1972, p. XV.

²³⁹ *Ivi*, p. XVI.

È dunque a partire da una rinnovata consapevolezza delle specifiche possibilità tecniche e (dunque) linguistiche del mezzo (il paradigma del “formalismo ontologico”) che il cinema di Godard punta direttamente a rimodulare gli stessi fondamenti che avevano caratterizzato, fino a un certo momento, l’assetto percettivo-cognitivo tipico del *realismo psicologico* proprio del dispositivo cinematografico. Come scrive ancora Rondolino:

«Nella prospettiva aperta del cinema godardiano, lo spettatore partecipa allo spettacolo almeno su tre piani: quello della realtà scenica, fittizia e di fantasia; quello della realtà fenomenica, mediata attraverso l’osservazione “obiettiva” della realtà stessa; quello della realtà cinematografica, cioè la natura e i caratteri del mezzo espressivo. Sono questi tre piani di fruizione dell’opera – ai quali se ne possono aggiungere altri, minori, derivanti dai differenti atteggiamenti personali nei confronti dello spettacolo – che costituiscono il tessuto connettivo di un linguaggio quant’altri mai articolato e complesso»²⁴⁰.

Sarebbe dunque quantomeno approssimativo, questo sì, ridurre le complesse stratificazioni del senso che contraddistinguono questi film alle sole considerazioni sociologiche e/o metadiscorsive che l’autore di volta in volta non manca di approfondire. E tuttavia, approcciare le opere degli «anni Karina» nel più ampio contesto interpretativo del «film-saggio» non significa trovare rifugio in sbrigative soluzioni esegetiche, a patto, tuttavia, di tentare di definire al meglio i termini in gioco. Pur considerando l’essenziale valore teorico dei lavori «Karina», oltre al fatto che, come ha scritto Gabor Gergely, lo stesso Godard in questa fase «sees his films as essays composed in response to realism theories»²⁴¹, lo spessore di queste opere non può essere ridotta semplicemente, come scrive lo studioso, «as direct reaction to and counter-argument against specific points made by Kracauer and Bazin»²⁴². Il portato speculativo di questi lavori, com’è stato più volte evidenziato, va interpretato innanzitutto nei termini della prosecuzione di quella riflessione sul realismo, scuola «Cahiers», condotta attraverso una

²⁴⁰ *Ivi*, p. XVIII.

²⁴¹ G. Gergely, *Jean-Luc Godard's film essays of the 1960s: the virtues and limitations of realism theories*, in «Studies in French Cinema», Vol. 8.2, 2008, p. 119.

²⁴² *Ivi*, p. 112.

specifica riconfigurazione della questione della duplicità, ora direttamente messa alla prova all'interno delle opere. L'interpretazione banalmente "anti-realistica" riduce difatti la complessità di questo cinema che – pur opponendosi di certo a ogni semplificazione mimetica – del *realismo cinematografico* ricerca ostinatamente, innanzitutto, la possibilità di realizzare nuove configurazioni. Ciò che si tenterà dunque di argomentare riguarda un'interpretazione del *contenuto teorico* dell'opera godardiana (non soltanto negli «anni Karina») che, al di là di una definizione strettamente "saggistica", possa essere invece descritto nell'ambito di una specifica *dimensione narrativa*.

«Il Était – Une Fois – Beaugard – Eastmancolor – Ponti – Fran Chement Scope – Godard – Comédie – Française – Coutard – Musical – Legrand – Théâtral – Evein – Sentimental – Guillemot – Opéra – Lubitsch – 14 Juillet – Cinéma – Brial – Karina – Belmondo». I titoli di testa di *Une femme est une femme* (1962; *La donna è donna*) si accendono in successione sullo schermo, offrendoci non soltanto una serie di definizioni identitarie del film godardiano ma, introdotti dal più classico degli *incipit* («c'era una volta...»), forniscono una precisa indicazione circa il senso di quello che per Godard si costituisce come l'autentico *contenuto* dell'opera: il cinema stesso. Ciò che ci apprestiamo a vedere non è altro che il prodotto finale di un lungo processo materiale e produttivo (una descrizione dell'opera del tutto simile a quella che abbiamo già osservato, con Nicolas, in *Una donna sposata*), che guarda a una specifica tradizione (il musical, Lubitsch) e si oppone a un'altra (14 luglio: la nuova «fortezza da prendere», quella del *cinéma de papa*). A questo genere di racconto (di un cinema che parla del cinema) sono dunque orientati i principali movimenti formali che costruiscono il film e, tra questi, lo stesso spunto diegetico. Come ha dichiarato Godard: «Il soggetto, come quello degli altri miei due film, racconta come un personaggio esce da una certa situazione. Ma questo soggetto l'ho concepito all'interno di un Neorealismo musicale. Si tratta di una contraddizione assoluta, ma è appunto questo che mi interessa nel film»²⁴³. Certo, prendere alla lettera le dichiarazioni del cineasta franco-svizzero è sempre un esercizio rischioso, ma una certa familiarità con il lessico e le principali articolazioni del suo pensiero restituiscono alle sue affermazioni una decisiva importanza, per meglio comprendere i motivi configurativi e i

²⁴³ J.-L. Godard, *Intervista con Jean-Luc Godard*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 188. Si noti come l'espressione «Neorealismo musicale» non soltanto (accostando due modelli rispettivamente emblemi l'uno dell'istanza documentaria e l'altro di quella finzionale del dispositivo) un'ulteriore figura dell'essenza duale dell'immagine filmica ma dà conto, nelle nuove possibilità di cui il nuovo cinema è investito: la marcata esibizione dell'"ontologia" del cinema attraverso la sovraesposizione ossimorica dei suoi termini.

movimenti di elaborazione del senso che animano il suo cinema. In tal senso, è interessante osservare ciò che il regista dichiara – descrivendo al contempo un preciso spartiacque all'interno della sua opera – nel 1985 ad Alain Bergala proprio a proposito del fulcro propriamente narrativo del suo primo cinema:

«Je crois effectivement que presque tous mes premiers films n'ont pas de sujet. Puis j'y suis revenu à l'époque de *France tour détour* et de *Sauve qui peut (la vie)*. Avant, le sujet c'était le cinéma. Sauf peut-être *Deux ou trois choses* où le sujet, pour moi, c'était la région parisienne [...]. Alors qu'à la même époque *Made in USA* ou *Pierrot le fou* n'ont pas de sujet, sauf le cinéma lui-même et sa manière de traiter les choses. Ce qui est bien au cinéma, par rapport aux autres arts, et qui m'a toujours étonné, c'est qu'on peut se lancer avec rien»²⁴⁴.

Fatta eccezione per *Due o tre cose che so di lei* il soggetto dei film degli «anni Karina» è dunque, nelle parole di Godard, esplicitamente identificato con il cinema. Bisognerà tuttavia sottolineare il fatto che la puntualizzazione del cineasta non fa, in questo caso, alcun riferimento alle generiche atmosfere “autoriflessive” tipiche dei suoi film “Nouvelle Vague” (il gusto per la citazione, il gioco cinefilo coi generi, ecc.) ma si rivolge specificamente a una maniera, propria del cinema, di «trattare le cose». Si tenterà, in questa sede, di comprendere fino a che punto questo *modus operandi* potrà essere assimilato proprio al nucleo teorico della duplicità, a quel continuo movimento da un polo discorsivo a un altro attraverso cui il cinema delinea, nella prospettiva del cineasta, il proprio rapporto col mondo. Emblema di una siffatta concezione di un cinema-soggetto potrebbe proprio essere un film come *Pierrot le fou*, uno degli esempi più “puri” dell'ideale cinematografico godardiano di questi anni, le cui splendide immagini non fanno che celebrare con insistenza il fusionale incontro del documentario e della finzione²⁴⁵. *Pierrot* afferma con decisione come al cinema non servano sceneggiature, ed è altrove che bisogna trovare le soluzioni ai propri problemi di linguaggio: «dove e perché

²⁴⁴ J.-L. Godard, *L'art à partir de la vie. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala* [1985], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, a cura di A. Bergala, Cahiers du cinéma, Paris 1985, p.11.

²⁴⁵ Come ha dichiarato a tal proposito Godard, nel momento di girare un film, i cineasti hanno: «un'idea del mondo che cercano di applicare al cinema o, il che è lo stesso, un'idea del cinema che applicano al mondo. Il cinema è il mondo sono stampi per delle materie, mentre in *Pierrot* non c'è né stampo né materia», J.-L. Godard, *Parliamo di «Pierrot»*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 238.

cominciare un'inquadratura e dove e perché finirla»²⁴⁶. Interrogarsi in questi termini di fronte all'alterità irriducibile del mondo – tentare di trovare il giusto compromesso («la più bella delle operazioni intellettuali», diceva Leenhardt) tra il proprio desiderio formativo e le resistenze del reale – è per il Godard di questi anni il senso profondo di una creazione cinematografica che punta a suscitare innanzitutto l'emergenza di un sentire propriamente filmico²⁴⁷. È dunque in questo senso profondamente affettivo che, negli «anni Karina», la cinefilia godardiana è pienamente messa al lavoro, attraverso l'elaborazione di un'immagine doppia che si costituisce come il vero centro narrativo dei film. Gli spunti fabulatori – più o meno rilevanti – che emergono all'interno di questo *tessuto narrativo improntato alla duplicità dell'immagine* devono dunque, innanzitutto, essere interpretati alla stregua degli altri elementi formali (al pari di una panoramica, della recitazione di un attore, di un'insorgenza cromatica) immessi all'interno di precise dinamiche configurative, volte ad approfondire il versante discorsivo specificamente *manipolatorio* attivato all'interno dei processi di autenticazione che sostengono il film. Si tratta dunque di dare un nuovo significato a quella che è stata precedentemente definita come una marcata postura teorizzante del cinema godardiano intendendola come una prima tappa nel percorso di ricerca di quella “verità” che, già con i primi teorici della fotogenia, si è tentato di definire nell'ambito di una narratività specificamente cinematografica. È in una simile prospettiva che l'opera di Godard mostra dunque di afferire a una tradizione che, come afferma Pietro Montani, «ha a che fare con l'idea che il cinema possa e debba raccontare storie avvalendosi di un'orchestrazione immaginativa che va *oltre* i confini dello spazio letterario»²⁴⁸ in un'accezione per cui «questo “oltre” [...] significa “più a monte”, più vicino all'origine, là dove il lavoro dell'immaginazione apre il suo spazio relazionale muovendo incontro alle cose, si misura col “dato” che, a sua volta, le si è offerto, l'ha pro-vocata»²⁴⁹. È dunque esattamente in linea con il proposito di Pierrot-Ferdinand di voler raccontare «la vita da sola» – punto di partenza dello stesso *excursus* montaniano – che il cinema degli «anni Karina» tenta proprio di realizzare una «narrazione oltre-letteraria [...] motivatamente portata all'esplorazione di questo spazio-tempo paradossale, il quale [...] non è altro che lo spazio-tempo paradossale

²⁴⁶ *Ivi*, p. 234.

²⁴⁷ Restando a *Pierrot le fou*, la specifica volontà di «ricostruire una sensazione a partire dagli elementi che la compongono», p. 262.

²⁴⁸ P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini, Milano 1999, p. 26.

²⁴⁹ *ibid.*

dell'immaginazione»²⁵⁰. È in tal senso che la più generale operazione di stravolgimento delle grammatiche tradizionali che contraddistingue a fondo gli «anni Karina», deve essere innanzitutto osservata nell'ambito di una certa, più ampia, tradizione che «non mira a perlustrare le radici profonde del racconto al fine di distruggerlo, [ma] mira piuttosto a far ritornare sull'istanza del racconto la complessità della prestazione immaginativa originaria da cui quell'istanza dipende»²⁵¹. *La sovraesposizione formale della duplicità dell'immagine filmica* si fa dunque, nel cinema del regista, *esibizione dello stesso laboratorio immaginativo* che produce le articolazioni precipue della *narrazione* godardiana. L'assunzione stilistica dell'"ontologia", al centro dei procedimenti di composizione, attiva dunque precisi processi di *autenticazione* che trovano nella decisa affermazione del cinema stesso la loro più profonda ragion d'essere. È in tal senso che il montaggio godardiano, profondamente fondato sull'accostamento di due ordini del discorso, si fa dunque, diremmo con Ejzenštejn, operatore di *immaginità* capace di rivelare – più di ogni spunto fabulatorio – il *sensu* profondo di ciò che ci viene mostrato. Qui risiede, già negli «anni Karina», l'autentico indice politico di un cinema che, più che mai distante dai modi dell'autoreferenzialità postmoderna, assume il metadiscorso come principio costruttivo ed elaborativo profondo, in *un gesto deciso di affermazione dell'identità duplice dell'immagine cinematografica che coincide innanzitutto con il tentativo di salvaguardarne le istanze*. È dunque a partire da un simile presupposto che, a fronte di un ipertrofico contesto visivo che pare progressivamente svilirne il potenziale conoscitivo, l'immagine godardiana continua a farsi oggetto di incessanti riarticolazioni teoriche e formali che, già a partire da *Due o tre cose che so di lei*, non tardano a manifestarsi con ogni evidenza.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 99.

²⁵¹ *Ivi*, p. 91.

II. Verità della rivoluzione e scadimento dell'immagine. Il Godard politico

1. Dalla politica dell'immagine a un'immagine politica: due o tre cose da ripensare...

Sin dalle sue battute iniziali, *Due o tre cose che so di lei* sembrerebbe esibire proprio le precipue articolazioni teoriche che sono state già descritte a proposito degli «anni Karina». La più compiuta sistematizzazione teorica del fatto che «fra due cose ci dev'essere sempre un'altra cosa»¹, perché al cinema «non è mai solo due; è tre»², arriverà solo in seguito a determinare in maniera evidente le dinamiche configurative profonde del lavoro godardiano, e tuttavia, è già proprio attorno a una certa incertezza della relazione tra un «due» e un «tre» che il film in questione, sin dal titolo, pare attivare complessi processi di elaborazione del senso. La consuetudine di segmentare e poi riassemblare frasi e parole sullo schermo è, da sempre, per Godard un modo di mettere in questione l'univocità del significato, metonimica esibizione di un pensiero aperto ad accogliere il portato di ambiguità che contraddistingue a fondo la nostra relazione con il reale. È dunque nel segno di una simile pratica che il film inizia sin da subito a lavorare, scomponendo gli elementi costitutivi del suo stesso titolo: «2» «ou 3», due separati cartelli, colorati in blu, rosso e bianco, si illuminano ripetutamente alternandosi sullo schermo. Come ha scritto lo stesso Godard nel 1967, il principio compositivo del film corrisponde a due differenti momenti configurativi (uno di «descrizione oggettiva»³ e uno di «descrizione

¹ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 294.

² *Ibid.*

³ La descrizione «degli oggetti: le case, le automobili, le sigarette, gli appartamenti [...]; [...] dei soggetti: i personaggi, Juliette, l'americano, Robert, il parrucchiere [...]». J.-L. Godard, *Ma démarche en quatre mouvements* [1967]; tr. it., *Il mio modo di procedere in quattro movimenti*, in *Il cinema è il cinema*, cit., p. 286.

soggettiva»⁴) il cui lavoro congiunto deve dare come esito un terzo momento rappresentato da una più approfondita «ricerca delle strutture»:

« $1 + 2 = 3$. Cioè la somma della descrizione oggettiva e della descrizione soggettiva deve portare alla scoperta di certe forme più generali, deve permettere di cogliere non una verità globale e generale ma un certo “sentimento d’insieme”, qualcosa che corrisponda sentimentamente alle leggi che bisogna trovare e applicare per vivere in società. (Il dramma è appunto che scopriamo non una società armoniosa ma una società troppo incline verso, e al, consumo).

Questo terzo movimento corrisponde al movimento profondo del film, che è il tentativo di descrizione di un insieme (esseri e cose), dato che non viene fatta alcuna differenza fra i due [...]»⁵.

Nella polarità tra oggettività e soggettività che Godard definisce non si riflette altro che la dualità profonda che pertiene al dispositivo cinematografico, necessariamente indirizzata a compiersi in una terzità: l’opera, ovvero il luogo in cui confluiscono gli obiettivi discorsivi ed elaborativi precipui dell’autore. Stando ancora ai titoli di testa del film, tuttavia, nonostante l’esplicita suggestione numerica, non sembrano esserci segni evidenti – sono d’altronde passati appena pochi secondi dall’inizio del film – di una simile disposizione poetica. E dunque, come intendere questi «2» «ou 3»? Semplice *boutade* godardiana, verrebbe da dire, luci e colori di un titolo ancora parziale che si accende e spegne sullo schermo fino al compimento che, finalmente, può soddisfare le aspettative dello spettatore: «Choses que je sais d’elle». Ma ecco che, immediatamente, le *cose* sembrano complicarsi nel momento in cui occorre definire con più precisione l’indeterminata identità di questo complemento d’argomento sospeso. Le scritte

⁴ Ovvero ancora: «dei soggetti: soprattutto col tramite dei sentimenti, cioè delle scene più o meno recitate e dialogate; [...] degli oggetti: gli ambienti visti dall’interno, dove il mondo è al di fuori, dietro ai vetri o dall’altra parte dei muri», *ibid.*

⁵ *Ivi*, pp. 286-287. Godard definisce all’interno del proprio metodo di lavoro un quarto punto che si potrà o meno raggiungere a seguito dei tre momenti descritti, vale a dire «la vita»: « $1 + 2 + 3 = 4$. Cioè il fatto di aver potuto cogliere determinati fenomeni d’insieme, pur continuando a descrivere avvenimenti e sentimenti particolari, ci porterà in definitiva più vicino alla vita di quanto non lo fossimo al momento di cominciare. Forse se il film è riuscito (e possa esserlo, se non sempre, almeno in alcuni istanti, durante certe immagini, durante certi rumori), forse allora si rivelerà ciò che Merleau-Ponty chiamava l’esistenza singolare di una persona, nel nostro caso particolare: Juliette», *Ivi*, p. 287.

che formano il titolo lampeggiano ancora per qualche secondo, prima che venga introdotto un nuovo cartello in blu, bianco e rosso: «Elle | La région parisienne», conferma di parole godardiane che abbiamo già incontrato e che riferivano proprio questo film la prima eccezione rispetto all'ispirazione sinottica prettamente cinematografica delle opere precedenti. E la vediamo dunque, nelle prime quattro inquadrature subito dopo i titoli, la città di Parigi: non più, tuttavia, ritratta nel vitalistico splendore che abitava i primi film «Karina», ma immortalata nei suoi scorci suburbani, in stradoni di raccordo attraversati da automobili e camion, nei grigi cantieri e palazzi di quartieri popolari [fig. 15]. La *voice over* di Godard definisce quindi meglio questo “soggetto” del film, manifestando un certo interesse per i processi di riorganizzazione urbanistica e amministrativa del territorio. Il quinto piano che vediamo è dunque il riscontro dell'ambivalenza del titolo, effettivo controcampo delle inquadrature iniziali. I grattacieli restano ora sullo sfondo, al centro il primo piano di una donna, l'altra «lei» del racconto godardiano [fig. 16]: «Lei è Marina Vlady, un'attrice [...]», ci dice la voce di Godard. «Sì, parlare come se si stesse citando la verità. Diceva il vecchio Brecht... Che gli attori devono citare», precisa lei, rivolta allo spettatore. Lo stacco seguente è un raccordo sbagliato, discontinua vibrazione che apre a un'altra dimensione. Ancora Marina in primo piano ma con uno sfondo urbano leggermente diverso e in effetti, nonostante la coincidenza dell'interprete, non si tratta più della medesima donna. «Lei è Juliette Janson e vive qui [...]», ci dice ancora il regista. Juliette è il personaggio che agisce nella finzione, e nonostante ci venga presentata in modi del tutto simili a quelli usati per Marina (una *voice over* ancora tendente alla descrizione “oggettiva”: i capelli castani, la maglia azzurra, le origini russe), ciò che differisce tra le due non può avere a che fare con l'aspetto esteriore, bensì con il più intimo vissuto (la presentazione “soggettiva” che il personaggio ci offre di se stesso). Juliette – dopo aver nominato l'isola della Martinica e *Turista da banane*, un titolo di Simenon⁶ (forse il desiderio di un altrove esotico?) –, ci dice di come la sua vita coincida di fatto con la sua condizione socio-economica: «Mi devo arrangiare. Credo che Robert guadagni 112 mila franchi al mese», poi gira la testa a sinistra. Marina l'aveva girata verso destra ma, nell'uno come nell'altro caso, il cineasta ci dice che «non è importante». Seguono dunque altre inquadrature di (non) luoghi della città e la voce di Godard approfondisce dunque la riflessione in chiave più esplicitamente politica: «De Gaulle

⁶ «Due anni fa in Martinica, esattamente come in un romanzo di Simenon, non so quale. Oh, sì: *Turista da banane*». La commistione cui assistiamo non è soltanto quella del reale e dell'immaginario ma anche quella delle stesse finzioni; il romanzo di Simenon (smitizzazione dell'ideale esotico proprio del turista occidentale) com'è chiaro sin dal titolo completo (*Touriste de bananes ou Les dimanches de Tahiti*) non è ambientato in Martinica.

appare come un riformista e modernizzatore, quando ciò che vuole non è altro che registrare e regolarizzare le naturali tendenze del capitalismo [...]». Prima che l'immagine possa dunque accedere alla finzione vera e propria – il racconto della vita di Juliette –, un nuovo cartello ci presenta quello che potrebbe essere il vero titolo (o meglio: è soltanto il primo dei vari che appariranno sullo schermo) del film: «Dix-huit leçons sur la société industrielle»⁷. Ricapitoliamo, dunque. Le scritte, le immagini, la voce *over* del regista: l'itinerario che la composizione realizza incuneandosi tra le stratificate articolazioni duali dell'immagine ci racconta di una «lei» duplice (Parigi, la protagonista del film) o forse triplice (Juliette, ma anche Marina) chiarendo tuttavia come questo complesso intreccio di reale e immaginario si tenga insieme all'interno di un'unica "storia", quella di una ben determinata realtà sociale. In *Due o tre cose che so di lei* il sovraesposto lavoro intermediale attivato tra regimi discorsivi dell'immagine filmica sembra in questo senso trascendere i confini strettamente cinefili entro i quali si era delineato fino a questo momento il lavoro del cineasta, e la questione, da sempre approfondita, della *politica dell'immagine*, sembra ora fare spazio a una più specifica *immagine politica* che è già preludio della successiva fase militante. Ancor prima di riferirsi alla specificità identitaria propria del dispositivo filmico (secondo una poetica della "tautologia" che abbiamo già definito), qui il rapporto duale tra le componenti dell'immagine ci proietta innanzitutto verso la realtà esterna, e la polisemia del pronome espressa nel titolo vuole innanzitutto esibire il senso di «una reificazione fra persone e cose, fra soggetti e oggetti, che prosegue la riflessione sulla reificazione nella società dei consumi»⁸. Si tratta di un plesso di problemi attorno al quale già da tempo ha iniziato a muoversi la meditazione del cineasta – la questione della pubblicità è centrale in *Una donna sposata* e, lo si è visto, evidentemente presente anche in un film meno "sociologico" come *Pierrot le fou* – ma qui la riflessione, sebbene non ancora pienamente militante, rivela già l'accendersi di un più determinato impegno politico: la prostituzione, *da sempre metafora* dei rapporti sociali nel cinema godardiano, *si fa*

⁷ Si tratta del titolo di un testo di Raymond Aron – raccolta di diciotto lezioni tenute alla Sorbona tra il 1955 e il 1956 – rispetto al quale il film mostra, al di là dello spunto precipuo per la trama (come in *Questa è la mia vita*, anche qui l'ispirazione per la vicenda proviene da un'inchiesta sulla prostituzione, pubblicata sul settimanale *Le Nouvel Observateur* nel marzo del '66), il suo debito più significativo esibendo i termini di un ideale passaggio di consegne. Ancora una volta la questione della prostituzione è più che altro una suggestione metaforica volta a riflettere sulle dinamiche proprie del capitalismo, dove, come scrive Aron, «Più una classe sociale detiene una posizione che le permette di sfruttare le altre classi, più essa le sfrutterà effettivamente», R. Aron, *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, Gallimard, Paris 1962; tr. it., *La società industriale*, Edizioni di Comunità, Roma - Ivrea 1965, p. 94.

⁸ A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 88.

ora specifica metonimia di una precisa realtà socio-economica, assumendo una più concreta connotazione di classe. In questa prospettiva *Due o tre cose che so di lei* forma un trittico abbastanza coeso con gli altri due film del periodo⁹. Le osservazioni del protagonista di *Il maschio e la femmina* sulla spietata routine capitalista («Allora un operaio non ha più tempo per sé, passa la sua vita a lavorare, mangiare, dormire, lavorare»), trovano qui, infatti, una precisa verifica che si situa nella rappresentazione della condizione alienata dei lavoratori e, in un dialogo tra Juliette e il suo compagno, possiamo avvertire distintamente un'eco delle sopraccitate parole del giovane Léaud: «Cosa facciamo?» chiede lei, «Dormiamo», risponde lui; «E dopo?», «Ci alziamo»; «E dopo?», «Da capo, lavoreremo, mangeremo»; «E dopo?», «Non so... Morire», «E dopo?». La vita al tempo del capitalismo si riduce alla sopravvivenza, l'essere è il salariato: mercificazione dei gesti, prostituzione dei corpi. È dunque attorno alla rappresentazione di questa realtà che lavorano le configurazioni del film, in un più che mai esibito intreccio di finzione e documentario non più volto al tentativo di descrivere quella vita da sola che – nella colorata morte di un personaggio di finzione riflessa nello splendore della natura – poteva essere identificata con la gravidanza stessa dell'immagine filmica, ma indirizzato ora a una più specifica riflessione sulle condizioni di vita della società francese e del suo proletariato. L'equivalenza vita-lavoro è dunque indagata dal cineasta mediante la pratica dell'intervista al lavoratore, un procedimento che troverà una sua più compiuta elaborazione soltanto dieci anni dopo (in *Six fois deux (Sur et sous la communication)* [1976; Sei per due (Sopra e sotto la comunicazione)]), ma che già qui, sebbene all'interno di un regime del tutto finzionale, rivela alcuni tratti di significatività. Tra i vari momenti del film in cui lo sguardo di questi personaggi/lavoratori si rivolge direttamente alla macchina da presa, uno in particolare sembra esporre in maniera evidente alcuni più specifici interessi godardiani. Paulette, che lavora in un salone da parrucchiere, non è riuscita a diventare dattilografa e non crede nel futuro, va al

⁹ *Masculin féminin* (1965-66; *Il maschio e la femmina*) ci avverte già che «i tempi sono cambiati, sono i tempi di James Bond e del Vietnam»: la postura americanofila dell'iniziazione al cinema comincia a disperdersi, l'intervista alla ragazza francese che sogna gli Stati Uniti viene presentata come un «Dialogo con un prodotto di consumo», la gioventù al centro del film sembra aver perduto i modi spensierati dei personaggi "Nouvelle Vague". In *Made in U.S.A* (1966; *Una storia americana*), girato contemporaneamente a *Due o tre cose*, la marcata postura sociologica degli altri due è abbandonata a favore di un regime discorsivo finzionale che nel film, come afferma il personaggio interpretato da Karina «trionfa sul reale. C'è già del sangue e del mistero. È come essere in un film di Walt Disney ma interpretato da Humphrey Bogart. Dunque in un film politico». La lacerazione della tessitura narrativa finisce tuttavia per ritrovare il reale nella restituzione di un'ambiguità del senso che è già però, dal punto di vista del discorso, del tutto interna a una riflessione strettamente politica: la storia, ci viene detto alla fine del film, non è chiara così come non è chiaro il caso Ben Barka, politico socialista marocchino, rapito e assassinato a Parigi nel 1965.

cinema almeno due o tre volte al mese ma non è mai andata a teatro (anche se non le dispiacerebbe). Ci dice poi che, quando può, soprattutto le piace leggere «le biografie. Studiare la vita della gente, il loro carattere, il loro lavoro» [fig. 17]. Il film stesso, con le sue interviste che aprono ulteriori spunti di riflessione all'interno della trama principale, si configura quindi una sorta di biografia collettiva della società parigina e francese, redatta dal cineasta quando, al giro di boa del decennio, sembrano irrimediabilmente mutare tanto le cose del mondo, quanto la sua stessa concezione dell'immagine. Il motivo è semplice, poiché, come si è detto nel corso del primo capitolo, *a un reale che si trasforma* rapidamente deve corrispondere, bazininamente, *un nuovo realismo*, ovvero: un altro cinema e una rinnovata teoria in grado di riarticolare il lavoro sulla duplicità al fine di preservare lo statuto di un'immagine capace di dire ancora qualcosa a proposito del mondo. Subito dopo l'«intervista» a Paulette, posta esattamente al centro dell'opera, una fondamentale sequenza – «morceau d'anthologie de la poétique godardienne»¹⁰ – sembra esporre proprio questo genere di questioni. Osserviamo dunque la protagonista del film che, in auto con un'amica, si reca a trovare il marito Robert, al *garage* in cui lavora [fig. 18]. Ma è esattamente nel dialogo – varrà la pena di riferirne più nel dettaglio – tra il visivo e il sonoro (ancora la *voix over* del cineasta) che la trascurabilità narrativa della scena – che, come ha scritto Bergala, «dans le scénario initial [...] se présente plutôt comme une scène mineure, quasiment une scène de transition»¹¹ – disciude tutta la sua straordinaria pregnanza teorica.

«C'è sempre più interferenza dell'immagine e del linguaggio. Potremmo persino dire che vivere nella società oggi è quasi come vivere in un enorme fumetto. Pertanto, il linguaggio in quanto tale non è in grado di definire con precisione l'immagine. Per esempio... Per esempio, come si raccontano gli avvenimenti? Come mostrare o dire che questo pomeriggio, verso le 16:10, Juliette e Marianne sono venute in questo garage [...] dove lavora il marito di Juliette? ... Senso e non senso. Sì, come dire esattamente ciò che è successo? Certo, c'è Juliette, c'è suo marito, c'è il garage. Ma sono queste le parole e queste le immagini che bisogna usare? Sono le sole? Non ce ne sono delle altre? O è forse che parlo troppo forte? Che guardo da troppo lontano o da troppo vicino?».

¹⁰ A. Bergala, *Godard au travail*, cit., p. 338.

¹¹ *Ibid.*

Godard torna dunque al silenzio per qualche secondo, un cartello dell'autofficina («Friction proofing»: inquadrato da «troppo vicino») occupa lo schermo per intero, mentre sentiamo – inspiegabilmente – il ripetuto suono di un clacson. Il cineasta inizia a riflettere su quell'ordine di problemi che ruotano attorno alla questione della significazione, del senso e del non-senso. In particolare la riflessione si pone (ancora una volta) sulla questione del *come raccontare*, come rendere il senso profondo di ciò che accade. Le virtù del realismo tecnico perdono di spessore di fronte a un mondo in cui «c'è sempre più interferenza dell'immagine e del linguaggio», dove l'impasto confusivo tra reale e immaginario rende impossibile ogni autentica espressione artistica e forse riduce la possibilità stessa di definire qualunque cosa nei termini di un «fatto». Bisognerà dunque innanzitutto tentare di descrivere i termini in gioco nel discorso godardiano. L'interferenza tra l'immagine e il linguaggio è di fatto ciò che svilisce il cinema, ormai incapace di rivelare una qualche *fotogenica verità* in un mondo infestato da segni visivi che trascinano nell'ambito dell'*indifferenza* la pregnanza della propria prestazione referenziale¹². È dunque precisamente nella prospettiva imposta da tale contesto che la sequenza in questione pare esibire (nella tipica *palette* Godard¹³) un evidente impiego del dato cromatico: la macchina rossa di Juliette, gli interni gialli del garage, la tuta da lavoro blu di Robert e il suo cravattino rosso a quadretti bianchi. E tuttavia la ricorsività delle tinte sembra qui assumere un valore testuale differente rispetto all'usuale «funzione pittorica»¹⁴ con cui Venzi ha descritto il lavoro del colore nel primo cinema di Godard. Pur non assumendo ancora quel valore «espressivo-simbolico»¹⁵ che avrà invece negli «anni Mao»¹⁶, nella sequenza in questione –

¹² Come ha scritto Giusi Rapisarda, «la scomposizione critica del linguaggio si va facendo, da *Masculin féminin* in poi, critica del linguaggio tout court. La critica tende a dissolvere il film e tende a dissolvere se stessa insieme al film man mano che il “grado di indeterminazione”, l'entropia comunicativa del cinema, si fa massima». G. Rapisarda, *Jean-Luc Godard tra politica e avanguardia* [1971], in *Godard in Italia*, cit., p. 76.

¹³ Come osserva Luca Venzi, il cineasta franco-svizzero «è di fatto il solo autore della storia del cinema per cui sia possibile parlare di uso compositivo di una ben determinata serie di colori, sempre la stessa, una vera e propria *palette* personale: in Godard i colori interessati da un lavoro formativo sono da sempre il blu, il rosso e il bianco», L. Venzi, *Godard, gli anni Karina e il colore*, in «Predella. Rivista di arti visive», 5, 2013, p. 153, poi in Id., *Godard, gli “Anni Karina”*, in Id., *Tinte esposte. Studi sul colore nel cinema*, Pellegrini, Cosenza 2018, pp. 57-80.

¹⁴ Id., *Godard, gli anni Karina e il colore*, in «Predella. Rivista di arti visive», cit., p. 162.

¹⁵ «In ragione del quale [...] si trova nel testo per significarvi, in modo più o meno compiuto, qualcosa d'altro da sé, vale a dire affetti o concetti», *ibid.*

¹⁶ È evidentemente il rosso a diventare infatti la tinta della rivoluzione a partire da *La chinoise* (1967; *La cinese*) che, come ha scritto Rancière, «è un film sul rosso come colore di un pensiero», J. Rancière,

similmente a quanto avviene nella “realtà disneyana” del coevo *Una storia americana*¹⁷ – il colorismo godardiano sembra delineare infatti specifici processi di *plastificazione* di un mondo ridotto a essere un «enorme fumetto»¹⁸. Se dunque, all’interno dello stratificato lavoro sui regimi discorsivi dell’immagine che si è tentato di descrivere, il sovraesposto intervento del dato cromatico negli «anni Karina» è innanzitutto manifestazione in se stesso dell’essenziale versante manipolatorio dell’immagine filmica, qui la stessa istanza formativa sembra assumere un ruolo più marcatamente rappresentativo, in una sorta di “fumettizzazione” di un reale in cui, potremmo dire con Alberto Boatto, vige

«lo svuotamento e la degradazione dei contenuti; la consunzione dell’immagine, la sua “morte” in definitiva. [...] La centralità che ha acquistato la vista rispetto a tutti gli altri sensi, nella nostra percezione del mondo, ha finito per identificare le cose esclusivamente con la loro mobile e artificiale superficie, con la loro pelle visiva»¹⁹.

Se la questione del racconto “realista” al cinema è da sempre al centro del lavoro godardiano, qui i discorsi del narratore sembrano delineare una esplicita professione di incertezza. Da un lato assistiamo dunque a un racconto visivo costruito, come scrive Bergala, «sur un assemblage de sensations déconnectées de toute logique de narration linéaire, un peu comme un peintre déconstruirait un tableau d’histoire pour le recomposer, à la façon de Bacon, selon une logique des sensations pures»²⁰, dall’altro Godard sembra interrogare profondamente il proprio stesso lavoro. Discontinuità dello spazio, frammentazione del tempo, affermazione del falso raccordo: è sufficiente tutto questo? Si potrebbero trovare altri modi di raccontare? È forse un modo di parlare (opposizione tra l’irrequietezza visiva e il tono della voce *over* profondamente somnesso) troppo forte? Il rapporto tra immagini e parole esibisce dunque in questo momento la più profonda radice immaginativa del film, esponendo i primi complessi intrecci di una nuova

La fable cinématographique, Éditions du Seuil, Paris 2001; tr. it. *La favola cinematografica*, ETS/Cineforum, Pisa/Bergamo 2006, p. 201.

¹⁷ Dove il «il blu-bianco-rosso strutturava la favola politica che caratterizzava il film», *ibid.*

¹⁸ Godard pronuncia la frase in questione su un’inquadratura dominata dal bianco-blu-rosso-verde in cui vediamo, in basso a sinistra, soltanto la testa di un uomo che fuma, slegata dal resto del corpo, come in una vignetta [fig. 19].

¹⁹ A. Boatto, *Gli artisti della “fine del moderno”*, in M. Calvesi – A. Boatto (a cura di), *Pop Art*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze 1989, p. 40

²⁰ A. Bergala, *Godard au travail*, cit., p. 338.

relazione tra reale e immaginario che abiterà, negli anni a venire, l'immagine godardiana. Prosegue dunque in tal senso la sequenza, con la voce del cineasta che continua a descrivere i propri pensieri: «Per esempio, ci sono delle foglie, e benché Juliette non sia un'eroina di Faulkner, queste possono rendere drammaticamente l'idea di una pianta esotica». L'immagine ci mostra per l'appunto – «da troppo vicino» – le foglie fitte di un albero [fig. 20]; ma di quali foglie si tratta? La restituzione del reale (in una sua qualsivoglia pregnanza fenomenologica) pare non avere alcun rilievo in quella che sembrerebbe essere soltanto l'immagine di un'altra immagine (di un altro mondo, di un'altra finzione, di un'altra eroina). Ma ecco che un repentino movimento di macchina all'indietro allarga i margini dell'inquadratura. Il distanziamento dello sguardo è allora vera e propria riarticolazione della prospettiva: osserviamo ora una più ampia porzione di vegetazione e soprattutto, sulla sinistra dello schermo, la scritta «Mobil» [fig. 21]. Al netto dell'interesse specificamente cromatico per il cartello (ancora blu-bianco-rosso) e di quello più generale nutrito da Godard per le stazioni di servizio²¹, l'indicazione è qui più precisa: non ci troviamo in nessun romanzo di Faulkner e in nessuna località esotica (non la Martinica, confusa con la Tahiti di Simenon, di cui parlava Juliette all'inizio del film) ma sul suolo francese colonizzato (nemesi degli insediamenti, questi sì, sia antillani che polinesiani) da una compagnia petrolifera americana. Basta un movimento di macchina – un allontanamento dello sguardo –, per svelare il reale, mentre, allo stesso tempo, un'eccessiva chiusura del quadro rischia di trasfigurarli irrimediabilmente. È il pensiero sull'imperialismo economico e culturale degli Stati Uniti – come afferma chiaramente il regista in un breve film che sarà in seguito discusso – colonizzatori di immagini e immaginari²² che si sostituisce agli, ormai lontani, posizionamenti hitchcock-hawksiani. Prosegue dunque il difficoltoso tentativo di descrivere l'apparentemente semplice vicenda di quel pomeriggio:

²¹ «Les garages et les postes à essence ont toujours été un motif de prédilection de Godard», A. Bergala, *Godard au travail*, cit., p. 338. Si veda, a tal proposito, anche T. Odde, *The Children of Marx and Esso: Oil Companies and Cinematic Writing in 1960s Godard*, in T. Conley – T. Jefferson Kline (a cura di), *A Companion to Jean-Luc Godard*, John Wiley and Sons, Chichester 2014, pp. 224-242.

²² «Les États-Unis nourrissent une plus ou moins bonne partie du monde avec leur agriculture. Ils font de même avec leur culture» [1991], J.-L. Godard, *Rapport d'inactivité. Les mésaventures du Centre de recherche sur les métiers de l'image et du son* [1991], in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, p. 251. A rinforzare il nesso tra la vegetazione "fanzionale" ed esotica di Faulkner, la Martinica citata all'inizio del film (e scambiata per l'isola di un romanzo francese) e i processi di colonizzazione (francese e hollywoodiana) potremmo aggiungere il fatto che proprio nell'isola di Martinica è tra l'altro ambientato *To Have and Have Not* (1944; *Acque del sud*) di Howard Hawks, uno dei pochi film a cui Faulkner collaborò in veste di sceneggiatore.

«C'è un'altra ragazza di cui non sappiamo nulla. E non sappiamo nemmeno come dirlo onestamente. E c'è anche un cielo nuvoloso, a condizione che io alzi la testa, invece di guardare fisso davanti a me senza muovermi. E le scritte sui muri».

Ancora le imposizioni dell'inquadratura, campo e fuoricampo: il cielo, se non lo si osserva, semplicemente non esiste. Eppure anche ciò su cui si posa effettivamente lo sguardo è definito da uno statuto incerto:

«Perché tutti questi segni fra noi, che finiscono per farmi dubitare del linguaggio e che mi sommergono di significati inondando il reale al posto di liberarlo dall'immaginario?».

Proseguono le immagini di Juliette al garage, la vediamo attendere il lavaggio della sua auto, sentiamo Godard pronunciarsi ancora sull'immagine (a cui «tutto è permesso, il meglio e il peggio») e sul rapporto, centrale nel film, tra oggetti e soggetti all'interno della società dei consumi («gli oggetti esistono, e se li consideriamo più delle persone è perché esistono più delle persone»; «gli oggetti morti sono sempre viventi, le persone viventi sono spesso già morte») mentre i fugaci sguardi in macchina della protagonista e di Marianne sembrano reclamare la propria presenza nel mondo [fig. 22]. È dunque nella parte conclusiva della sequenza che le difficoltà del cineasta nel configurare il racconto coincidono con una dichiarazione di poetica:

«Non faccio altro che cercare delle ragioni per vivere felici. E se adesso porto l'analisi un po' più a fondo, trovo che c'è semplicemente una ragione per vivere, perché prima c'è il ricordo e dopo il presente, e la possibilità di fermarsi per goderne. Ovvero recuperare al volo una ragione per vivere e guardarla per qualche secondo, quando vi si rivelano le circostanze irripetibili che la circondano. La nascita nel mondo degli uomini delle cose più semplici, far sì che lo spirito umano ne prenda possesso. Un mondo nuovo dove le cose e gli uomini vivranno in armonia, questo è il mio obiettivo. Ed è alla fine sia politico che poetico. E questo spiega, in ogni caso, la rabbia dell'espressione. Di chi? La mia, scrittore e pittore».

Il passaggio è di importanza cruciale al fine di definire i processi di riarticolazione del pensiero godardiano sul cinema che avvengono nella seconda metà degli anni Sessanta. Di fatto, il discorso del cineasta chiama in causa proprio alcuni dei nuclei teorici fondamentali che abbiamo già visto al centro dei suoi primi film. La coincidenza tra il *vivere* e il *filmare*, da sempre al centro dell'esperienza poetica godardiana, è rappresentata dal continuo tentativo del regista di cogliere la vita in immagine: raccontare un avvenimento al cinema non era altro che trovare, come ci ha insegnato Roger Leenhardt, il giusto compromesso di un unico gesto capace di trattenere il presente e costruire un ricordo. Qui, per il primo Godard, poteva manifestarsi la pregnanza del reale, il riverbero delle sue «circostanze irripetibili» che nessuna “storia” – nessuna semplice articolazione di concatenamenti causali – può pretendere di rappresentare. Il fine *poetico*, professato in *Il disprezzo*, di trovare una nuova armonia tra l'arte e il reale, tra le immagini e il mondo, viene sostituito dal fine, ora *espressamente politico*, di ricercare una nuova armonia tra gli uomini e le cose, all'interno di una realtà sociale in cui queste ultime sembrano aver preso il sopravvento: il lavoro delle forme, certo da sempre irrequiete nel cinema di Godard, si fa adesso nelle parole del cineasta esplicitamente rabbioso. Sono trascorsi pochi anni dal film con Bardot e ancor meno da *Pierrot le fou*, ma qualcosa sembra ormai essere irrimediabilmente mutato nella poetica godardiana. Le ultime battute della sequenza ci dicono dunque proprio dell'impossibilità per il cineasta di riuscire nuovamente a ricongiungere il proprio sguardo con quello di Ulisse, di ritrovare, nell'affermazione della sua stessa “ontologia”, il compimento poetico dell'immagine.

Vediamo a tutto schermo dei numeri che scorrono; è l'indicatore del carburante della stazione di servizio ma la voce di Godard ci parla di numeri che indicano lo scorrere del tempo nel mondo della finzione, poi rivediamo l'inquadratura degli alberi come l'avevamo lasciata, il cartello «Mobil» sulla sinistra: «Sono le 16:45. Dovevo parlare di Juliette o delle foglie? Perché, ad ogni modo, è impossibile parlare delle due insieme. Diciamo che entrambe tremavano dolcemente, in questo inizio di fine pomeriggio d'ottobre». Opponendosi al movimento all'indietro cui avevamo precedentemente assistito, l'immagine stringe ora sulle foglie, di nuovo decontestualizzate: impossibile trovare la giusta misura tra il documento del reale (la natura, ancora una volta, ne offre una figura) e la polisemia del segno. La narrazione del pomeriggio si è conclusa, ma Godard ci dice di come la difficoltà del raccontare, autentico fondamento elaborativo della sequenza, coincida esattamente con l'impossibilità di riconciliare

nuovamente la finzione (Juliette) e il reale (le foglie) all'interno dell'immagine: scadimento della duplicità, e dunque delle possibilità del cinema di potere ancora dire qualcosa a proposito del mondo. L'interferenza tra i linguaggi, la disorientata combinazione tra il reale e l'immaginario capitalistico, rendono estremamente complesso per l'immagine filmica ritrovare la propria specificità artistica districandosi tra segni contraddittori sempre più inevitabilmente corrotti dal potere. Come ha affermato Alain Badiou, richiamandosi esplicitamente a Bazin,

«il cinema è un paradosso, che si muove attorno alla questione dei rapporti tra “essere” e “apparire”. [...] Il problema del cinema, è in realtà il problema dell’“essere”. Il problema di ciò che viene mostrato quando si mostra, è la prima ragione per la quale esiste qualcosa come una questione – o un problema – del cinema»²³.

Ciò che tenta di fare il cinema riguarda dunque il tentativo di realizzare «un rapporto nuovo tra l'apparenza e la realtà, un rapporto nuovo tra una cosa e il suo doppio»²⁴, proprio questo è quello che Godard da sempre mostra di ricercare, nei termini specifici di una “nuova armonia”. Se dunque le trasformazioni delle generali condizioni di vita imposte dalla società dei consumi hanno effetti visibili sul mondo dell'arte in generale (si è già visto, nelle parole di Boatto, un riferimento alla pop art), il cinema – quello percorso da una coscienza, specificamente “moderna”, dell'immagine – deve inevitabilmente confrontarsi con uno specifico ordine di problemi connessi al nuovo statuto che ora contraddistingue il suo ineliminabile rapporto con il reale, privilegio e al contempo condanna dell'immagine filmica²⁵. La creazione cinematografica, che proprio nell'affermazione della propria congenita relazione col mondo ritrova il senso della propria identità artistica, deve quindi, in questo nuovo contesto, fare i conti innanzitutto con la propria congenita impurità. Vale senz'altro la pena di concedere un po' di spazio alle importanti riflessioni di Badiou sull'argomento:

²³ A. Badiou, *Il cinema come premessa filosofica*, in Id., *Del Capello e del fango*, cit., p. 78.

²⁴ *Ivi*, p. 111.

²⁵ Come poteva affermare Godard in quello stesso 1966: «Nous, nous sommes condamnés à l'analyse du monde, du réel, de nous-mêmes, alors que ni le peintre ni le musicien n'y sont condamnés» J.-L. Godard, *Godard-Le Clézio Face a face* [1966], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 287.

«Il cinema è impuro sin dall'inizio e il lavoro artistico consiste nell'estrarre da questa impurità frammenti di purezza, una purezza locale. [...] Direi allora che il cinema è come una purificazione, il lavoro della purificazione. [...] Questo è un punto molto importante, perché nelle arti, come nella musica e nella pittura, o addirittura nella danza, o nella scrittura si parte dalla purezza. Come diceva il poeta Mallarmé, si parte dalla purezza della pagina vuota. Nelle altre arti, direi, l'obiettivo è quello di conservare la purezza, conservare la purezza nella produzione stessa. Conservare il silenzio nelle parole, la pagina vuota nella scrittura, l'invisibile nel visibile, il silenzio nel suono: il problema centrale dell'arte è quello di rimanere fedele a questa prima purezza.

Il cinema funziona in modo inverso. Si prende le mosse dal disordine, dall'accumulo, dell'impurità; e da qui si cerca di creare purezza. [...] Il cinema è una lotta contro l'infinito. Una lotta per la purificazione dell'infinito: infinità del visibile, infinità del sensibile, infinità delle altre arti, infinità delle musiche, dei testi a disposizione. Il cinema nella sua essenza è questo corpo a corpo con l'infinito del sensibile. È per questo che è l'arte della semplificazione, mentre tutte le altre invece sono arte della complessità. In fondo, le altre arti sono creazione di una complessità a partire dal nulla; il cinema, idealmente, è creazione del nulla a partire dalla complessità, perché il suo ideale è essenzialmente la purezza del visibile»²⁶.

Rispetto al periodo precedente, al tempo di *Due o tre cose che so di lei*, a cambiare è lo stesso statuto di questa lotta contro l'impurità. Nella sequenza analizzata, Godard inizia ad affermare la difficoltà della propria arte di poter ritrovare il *silenzio* all'interno di un mondo sempre più rumoroso, abitato da una babele di segni che «mi sommergono di significati inondando il reale al posto di liberarlo dall'immaginario». Pare già essere irrimediabilmente lontano quel tempo in cui, per il giovane critico, il vero cinema consisteva «soltanto nel mettere qualcosa davanti alla macchina da presa»²⁷, quando lo stesso Godard, salutando l'affermazione pubblica del cinema dei "turchi", poteva scrivere:

²⁶ A. Badiou, *Il cinema come esperienza filosofica*, in Id., *Del Capello e del fango*, cit., pp. 128-130.

²⁷ J.-L. Godard, «*Work of Calder*» e «*L'histoire d'Agnes*», in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 25.

«la première forme du talent aujourd’hui, au cinéma, c’est d’accorder plus d’importance à ce qui est devant la caméra qu’à la caméra elle-même, de répondre d’abord à la question: “Pourquoi?” afin d’être ensuite capable de répondre à la question: “Comment?”. Autrement dit, le fond précède la forme, la conditionne. Si le premier est faux, logiquement, la seconde sera fausse aussi, c’est-à-dire maladroite»²⁸.

La capacità di recuperare la possibilità del cinema di guardare la bellezza del mondo, di riaffermare un cinema dell’ontologia, era l’obiettivo («poetico») della Nouvelle Vague, la risposta a quella mortificazione dell’istanza attestativa operata dalla *tradition de la qualité*. Adesso, di fronte a ai dilaganti processi di falsificazione (o “fumettizzazione”) del reale, Godard si interroga sulle condizioni stesse del proprio formare, dichiarando l’esigenza di un nuovo impegno, come afferma in *voice over*, «sia politico che poetico», in un serrato confronto con un mondo che mette in discussione le stesse possibilità dell’immagine filmica di potere adempiere a una qualche prestazione testimoniale. L’essenza duale del cinema rischia dunque, in questo contesto, di ridursi alla semplice *(ri)produzione dell’immagine di un’immagine*, incapace di valorizzare allo stesso tempo la forza del documentario e della finzione: «è impossibile parlare delle due insieme». Se Godard dunque in *Due o tre cose che so di lei*, come scrive Giusi Rapisarda, è «costretto a prendere coscienza della “miseria della forma”»²⁹, ciò avviene perché

«la ricerca della forma pesa – a contatto della bruciante realtà del “male”, del “negativo” – come una colpa. E non perché il lavoro intellettuale (il lavoro sul linguaggio filmico) venga chiaramente individuato come espressione di falsa coscienza, ma perché si è costretti ad accorgersi che tutta la sua pretesa di autonomia, tutta la “distanza” dal mondo che ne permette e giustifica l’esistenza, sono a loro volta frammenti di quella realtà negativa. In quanto “specchio del negativo” il cinema è implicato nel non-valore dell’immagine che riflette: la sua stessa elaborazione di materiali reali si rivela come colpevole di passività»³⁰.

²⁸ J.-L. Godard, *Exclu l’an dernier du Festival Truffaut représenterà la France a Cannes avec les 400 coups* [1959], in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., pp. 193-194.

²⁹ G. Rapisarda, *Jean-Luc Godard tra politica e avanguardia*, in *Godard in Italia*, cit., p. 71.

³⁰ *Ivi*, p. 72.

Per Godard è quindi già chiaro come i suoi tentativi di affermare ancora con la propria opera una qualche artisticità del cinema debbano essere rivolti, a partire dal film in questione, in direzione di un'espressione che deve prendere le distanze dal cinema stesso, quantomeno da quello tradizionalmente inteso, amato e praticato per tutta la prima parte degli anni Sessanta. Come poteva scrivere il regista nel già citato articolo su *Due o tre cose*, «fare un film del genere è come voler scrivere un saggio sociologico in forma di romanzo non avendo a disposizione altro che delle note musicali. È dunque questo il cinema? E ho ragione di volerne continuare a fare?»³¹.

Non si tratta più semplicemente, come nei primi «anni Karina», di conciliare riflessione sul linguaggio e disposizione sociologica del cinema affermando in tal modo la stessa identità profonda del dispositivo (lì, ad ogni modo, «le sujet c'était le cinéma»³²), ma di tentare di rilanciare la specificità conoscitiva del mezzo mettendo in pratica nuove strategie configuranti, in un mondo ridotto a essere un «enorme fumetto» che è già per Godard, ancor più che un universo wharoliano, anticipazione della debordiana realtà dominata dal «*capitale* a un tal grado di accumulazione da divenire immagine»³³. È in questo contesto che la duplicità dell'immagine filmica non è più messa a repentaglio semplicemente dagli squilibri disposti nei più ampi contesti di produzione cinematografica (le sceneggiature della *tradition de la qualité*), ma dai più generali processi dell'industria culturale e, in particolare, quelli di mercificazione delle immagini (con conseguente alienazione dell'immaginario) che attentano alla stessa possibilità del cinema di produrre una qualche prestazione referenziale. Ben prima dell'avvento del digitale, l'«ontologia» del cinema è insidiata non tanto per cause inerenti il suo statuto «tecnico», bensì pare essere irrimediabilmente minacciata su un altro versante del paradigma baziniano: il «realismo psicologico».

³¹ J.-L. Godard, *Il mio modo di procedere in quattro movimenti*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 288.

³² Id., *L'art à partir de la vie*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 11.

³³ G. Debord, *La Société du spectacle*, Éditions Champ Libre, Paris 1971; tr. it. *La società dello spettacolo*, in Id., *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo. Con una nota di Giorgio Agamben*, Sugarco, Milano 1990, p. 97.



fig. 15 – Elle, la région parisienne



fig. 16 – Lei, Marina e Juliette



fig. 17 – Le interviste ai lavoratori



fig. 18 – Il garage di Robert



fig. 19 - «Un enorme fumetto»

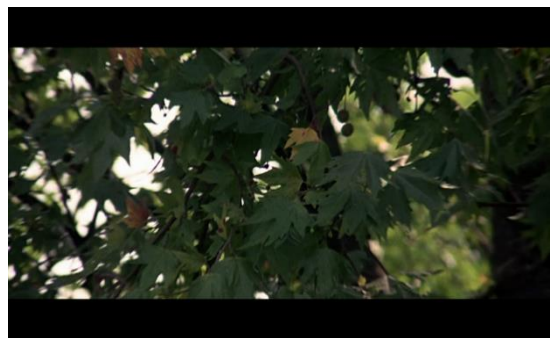


fig. 20 – Le foglie: il mondo di Faulkner



fig. 21 – Le foglie: il mondo



fig. 22 – Marianne ci interpella

2. Perdere il mondo, trasformare il reale

Il film appena discusso, seppure in coda al periodo, pare ancora pienamente partecipe di quel generale andamento estetico delineato dal cineasta nel corso degli «anni Karina». È la stessa canonica suddivisione per fasi dell'opera godardiana a rendere conto di questo stato di cose e, di fatto, appare evidente come tanto la riflessione del cineasta sulle possibilità del racconto, quanto il lavoro su specifici elementi formali (come il colore) siano ancora del tutto coerenti con una pratica ben consolidata. E tuttavia, come si è detto, qualcosa sembra già in procinto di trasformarsi. La stessa scelta di porre *Due o tre cose che so di lei* all'inizio del secondo movimento di questo lavoro segnala un esplicita volontà di trascendere – ovviamente in misura soltanto relativa – le specifiche ragioni tassonomiche che l'ampia e composita opera di Godard impone, suggerendo una lettura specificamente teorica delle stesse *configurazioni estetiche* via via messe in campo, nel tentativo di evidenziare la coerenza di un pensiero sul cinema (*un'etica dell'immagine*) da sempre precisamente situato. L'intrinseca politicità del progetto creativo e teorico godardiano è stata, in tal senso, già evidenziata nel corso del primo capitolo: l'ostinato tentativo di legittimare e riaffermare il principio della duplicità dell'immagine fa innanzitutto riferimento a un lavoro essenzialmente politico, da sempre condotto da Godard *con* le immagini, *tra* le immagini, *per* le immagini. Nonostante anche sul più evidente piano contenutistico il primo periodo del regista riveli un certo impegno e una certa affinità con alcune tematiche che saranno soltanto successivamente approfondite, già nel Godard di *Due o tre cose che so di lei*, come ha osservato Colin MacCabe, si verifica un preciso spostamento di prospettiva. Qui, infatti

«his earlier themes of the problem of sexual difference and of the alienation endemic to capitalist society are articulated together in the investigation of the stimulation of demand by advertising. It is this stimulation, above all a stimulation of the eye, that produces the subject in pure unity as consumer, the source of an undifferentiated demand whose only relation to the object can be one possession»³⁴.

³⁴ C. MacCabe, *Godard: images, sounds, politics*, BFI Publishing, London 1980, pp. 40-41.

All'interno di una sempre maggiore consapevolezza dei processi interni alla società capitalista e al ruolo tutt'altro che secondario svolto dalle immagini in un tale contesto, la radicale politicizzazione del cinema di Godard si accompagna da vicino a una certa riconfigurazione della questione della dualità dell'immagine e, nello specifico, implica un certo spostamento del lavoro godardiano dal polo dell'*etica* a quello del *politico*. Come ha scritto Rapisarda:

«l'ideologia si è [...] introdotta a compromettere il parti *pris des choses*. L'estremista di *La Chinoise* è, suo malgrado, l'erede di Michel di *A bout de souffle*, dell'Angéla di *Une femme est une femme*, di Pierrot, della Francesca del *Mépris*. È la personificazione del vitalismo finalmente politicizzato, dell'etica del puro esistere che ora vuole agire, dell'impulso alla liberazione soggettiva che tramuta il proprio progetto libertario in anarchia»³⁵.

All'imprescindibile relazione tra etica ed estetica attraverso cui l'immagine si realizza nel suo inevitabile commercio col mondo, si sostituisce progressivamente la concezione di un lavoro formale che deve innanzitutto corrispondere agli obiettivi di un cinema politico e rivoluzionario o meglio, come scrive Silvio Alovio, alle stesse «possibilità di rifondare il cinema come strumento capace di incidere nella lotta rivoluzionaria»³⁶. Le ragioni di questo spostamento del lavoro godardiano devono essere rintracciate – si è tentato di sottolinearlo con la rapida lettura analitica di *Due o tre cose che so di lei* –, prima ancora che nella svolta specificamente militante del regista, in un profondo ripensamento della questione della duplicità, dell'efficacia della sua declinazione estetico-stilistica (il “farsi stile” dell’“ontologia”), come delle sue stesse possibilità di sussistenza alla metà degli anni Sessanta. Nella sequenza posta al centro di *Due o tre cose* la difficoltà espressa da Godard rispetto alla possibilità di configurare un racconto sul mondo contemporaneo sembra di fatto corrispondere a una perdita di fiducia nelle stesse possibilità testimoniali proprie dell'immagine filmica.

³⁵ G. Rapisarda, *Jean-Luc Godard tra politica e avanguardia*, in *Godard in Italia*, cit., p. 73,

³⁶ S. Alovio, «*Non c'è che da vivere – e da filmare*», in Id. (a cura di), *Jean-Luc Godard*, Marsilio Editori, Venezia 2018, p. 19.

Ancora prima dell'avvento di epocali trasformazioni tecnologiche³⁷, le più profonde e fatali minacce all'essenza duale del cinema devono dunque essere intese, secondo la prospettiva godardiana, a partire dalla radicalizzazione di processi interni al sistema sociale, economico e culturale del mondo occidentale i quali, alla metà degli anni Sessanta, sembrano ormai sempre più incontestabili, quantomeno all'interno degli usuali contesti produttivi³⁸. L'identità dell'immagine cinematografica deve ora fronteggiare rischi ben diversi da quelli implicati nell'egemonia degli sceneggiatori, e che comportano per il cineasta franco-svizzero un ripensamento (ai limiti del disconoscimento) tanto della sua stessa opera³⁹ quanto del cinema amato negli anni della cinefilia e della critica. Se dunque i cosiddetti «anni Mao» (1967-1972) evocano direttamente la progressiva assunzione, da parte di Godard, di una precisa coscienza politica legata alla sinistra internazionale e al comunismo cinese, è più in generale a partire dal 1966 che può essere osservata una generale riarticolazione del pensiero di Bazin all'interno di un più profondo ripensamento dello stesso statuto dell'istanza documentaria dell'immagine. Già prima del '68 il più ampio contesto che definisce l'esperienza "politica" del cineasta è dunque da intendersi essenzialmente come il momento di passaggio da un lavoro di decisa riaffermazione della pregnanza dell'immagine a un impegno di trasformazione del cinema e del

³⁷ Si potrebbe, al contrario, affermare che in Godard la riflessione sullo svilimento della specificità duale dell'immagine (ovvero la svalutazione del suo versante testimoniale) si configuri nella visione del cineasta nel corso di un lungo periodo esibendo tratti di assoluta specificità. Si rivela in tal senso essere particolarmente esemplare il fatto che per il regista gli stravolgimenti tecnici del dispositivo siano da sempre considerati come l'occasione di veri e propri momenti di incandescenza teorica e formale, utili ad approfondire il lavoro attorno al solito paradigma duale e, dunque, alle possibilità del cinema di continuare a dire qualcosa a proposito del mondo. Si pensi ad esempio all'uso del digitale e delle sue possibilità di saturazione del colore in un film come *Éloge de l'amour* [2001; Elogio dell'amore], sfruttate da Godard proprio al fine di lavorare sulla dicotomia memoria/presente che, come è già stato notato, appare profondamente innervata dall'articolazione duale formatività/attestazione. Oppure, ultimo emblematico esempio in ordine di tempo, si veda l'uso che Godard fa del 3D, simbolo per eccellenza dei recenti progressi tecnologici del dispositivo e, al contempo, strumento godardiano volto a rinnovare il pensiero sul cinema di sempre. A tal proposito, oltre al già citato testo di Luca Venzi specificamente centrato sul rapporto tra l'ultimo Godard e Bazin si veda anche, dello stesso autore, L. Venzi, *Adieu au langage*, in S. Alovisio (a cura di), *Jean-Luc Godard*, cit., pp. 146-159.

³⁸ La differenza tra il senso di "comunità" che aveva contraddistinto l'"assalto al cinema" dei «Cahiers» gialli e della Nouvelle Vague (dove il gruppo, a partire da un'unica idea di cinema, aveva finito per rivelare una pluralità di soluzioni estetiche) e il lavoro del gruppo «Dziga Vertov» (in cui un'idea – la rivoluzione – è il fine unico del lavoro collettivo) ben sintetizza i termini di questo movimento interno al lavoro del regista. La militanza impone un'elaborazione collettiva per uno scopo comune. Si tornerà spesso, nel corso del capitolo, a sottolineare questo punto davvero fondamentale nell'ambito della nostra riflessione sull'immagine godardiana.

³⁹ «Il fatto è che un tempo avevo molte idee sul cinema mentre ora non ne ho più nessuna. A partire dal mio secondo film, ho smesso di sapere che cos'era il cinema. Più si fanno film, più ci si accorge di lavorare secondo idee già fatte, o contro queste idee – il che è quasi lo stesso», J.-L. Godard, *Lutter sur deux fronts* [1967]; *Lottare su due fronti*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 296.

mondo, già con chiarezza avvertibile nella declinazione *specificamente politica* che interessa la postura sociologica di *Due o tre cose che so di lei*⁴⁰. Ma l'atteggiamento operaista e anti-borghese del film in questione giunge a compimento soprattutto nei lavori successivi del cineasta, investendo con forza le forme godardiane. Come lo stesso regista dirà diversi anni dopo riassumendo i termini della violenta tensione configurante che attraversa il periodo:

«No, non è la distruzione del cinema, ma la distruzione di certe sue forme. All'inizio è innanzitutto la distruzione delle forme che mi sono state insegnate; e quindi lì per lì ho cercato semplicemente di distruggere... Come quando ti dicono: "Prima va' a lavarti le mani...", così nel cinema io l'ho fatto apposta, a non lavarmi le mani... Poi dopo però... beh attraversi la fase di vedere cos'è una mano e cos'è un pezzo di sapone... quindi distruggere le forme mie, acquisite da me, pensare di liberarmene e cose di questo genere... Perché a un dato momento il maggio '68 mi ha messo in luce questa cosa; e difatti molta gente allora ha visto se stessa più in luce, come sempre accade quando c'è un evento importante dove tutto si ferma e appunto ecco che vedi»⁴¹.

Se dunque, come si è detto, una dimensione autenticamente politica contraddistingue tutto il lavoro di Godard, ciò che avviene dopo il '68 riguarda la radicalizzazione di istanze già presenti nel suo primo cinema⁴² e che finisce per investire gli stessi posizionamenti teorici precedentemente acquisiti, configurando una vera e propria opposizione dialettica tra il nuovo pensiero rivoluzionario e il fondativo lascito della teorica baziniana. Come ha scritto Dario Marchiori a proposito del Godard "politico", infatti, «dopo l'identificazione tra arte e vita

⁴⁰ Una differenza, quella tra il politico e il sociologico, che – chiaro cambiamento di prospettiva rispetto al periodo «Karina» – si acuirà sempre di più nel Godard di questi anni, come si può evincere da alcune sue osservazioni a proposito di *British sounds* (1969; *Id.*): «Film ancora non politico, nel senso che si limita a porre il problema (operaio, studente, fascismo, ecc.) in termini sociologici, come *Le Monde* o *L'Express*, invece di porlo sulla base di un punto di vista politico. Film non politico che resta un oggetto della classe borghese, invece di restare un oggetto borghese con una posizione classista», J.-L. Godard, *What is to be done?*, [1970]; tr. it. *Che fare?*, in *Id.*, *Il cinema è il cinema*, cit., p. 340.

⁴¹ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 297. Sul coinvolgimento godardiano nei fatti del '68 francese e, in particolare, in riferimento all'*affaire* Langlois, cfr. A. de Baecque, *Godard*, cit., pp. 391-400.

⁴² «Prima questa dimensione politica era incosciente, ora essa tende a divenire cosciente o, meglio, si cerca di conoscere il linguaggio di tale cosciente», J.-L. Godard, *Lottare su due fronti*, in *Id.*, *Il cinema è il cinema*, cit., p. 319.

propria alla cinefilia “Cahiers”, il fulcro del suo pensiero di cineasta è ormai la riflessione metalinguistica»⁴³, il che comporta un sostanziale ribaltamento teorico, in quanto «il linguaggio diviene il perno attorno al quale ruota il rapporto tra il cinema e il mondo»⁴⁴. Se nel primo cinema del regista l’*interesse linguistico* pare inclinare soprattutto alla *riaffermazione dell’identità duale dell’immagine filmica*, adesso si realizza invece attraverso una certa svalutazione proprio di quell’altro polo, quello *testimoniale*, la cui reiterata esibizione formale era stata fondamentale per tutti i film dei primi anni Sessanta. Marchiori riscontra, nella fattispecie, l’esemplarità di tale riposizionamento in un film come *Le gai savoir* (1968; *La gaia scienza*)⁴⁵, ma si tratta di tendenze tipiche del periodo, e spesso finiscono per assumere tratti di estrema radicalità, come nel caso di *Un film comme les autres* [1968; *Un film come gli altri*] dove il regista, come scrive Farassino, «incapace di abbandonare il cinema, ne pratica l’esaurimento e la distruzione dall’interno, spingendone la natura riproduttiva a punti così estremistici da annullare sì l’emotività ma anche le stesse capacità di significare»⁴⁶. In tale contesto, pare assumere evidenti caratteri di icasticità il cortometraggio *Camera-Œil* (1967; *Id.*), vera e propria concisa dichiarazione di poetica che, sul piano formale, esibisce un’evidente affermazione del principio costruttivo dell’immagine sulle possibilità attestative della stessa. Il film, come ha scritto Rapisarda,

«rappresenta una linea di demarcazione nella produzione godardiana, segna un “prima” in cui il regista è allineato con l’impegno sartriano sulla tematica della soggettività, e un “dopo” in cui egli dà avvio a una duplice ricerca riguardante l’uso del linguaggio filmico contro il cinema stesso, e l’assunzione in toto della “responsabilità”»⁴⁷.

L’opera si presenta di fatto come una perfetta sineddoche del film a collettivo in cui è inserito, *Loin du Vietnam* (1967; *Lontano dal Vietnam*), che, sin dal titolo, vuole sottolineare

⁴³ D. Marchiori, *Lo splendente crepuscolo della modernità: Le Gai savoir*, in R. Turigliatto (a cura di), *Passion Godard*, cit., p. 68.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Dove «lo sguardo documentario innamorato della realtà – da sempre componente essenziale del cinema di Godard –, entra in rotta di collisione con le parole e le immagini citate o visibilmente costruite», *ivi*, pp. 68-69.

⁴⁶ A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 113.

⁴⁷ G. Rapisarda, *Jean-Luc Godard tra politica e avanguardia*, in *Godard in Italia*, cit., p. 72.

l'importanza dell'impegno militante all'interno dei propri contesti: «car de la guerre, on ne peut parler qu'à distance; en utilisant le disparate des tons pour dénoncer l'illusion de réalité, le film se constitue sur une réalité seconde, faite précisément de la conscience de cette distance»⁴⁸. Se dunque *Lontano dal Vietnam* vuole complessivamente configurarsi come una «realtà seconda» è perché innanzitutto «il ne s'agit pas de raconter la guerre, mais de la situer»⁴⁹, e l'episodio godardiano è in tal senso una significativa testimonianza di una tale necessità che, per il cineasta franco-svizzero, incontra quella di riposizionare il proprio stesso lavoro. Le immagini di Godard ci parlano dunque soltanto secondariamente della guerra in Vietnam, mettendo al centro del movimento discorsivo precipuo del film una riflessione sullo stesso atto del filmare. Come filmare il Vietnam, cosa dirne e da quale posizione; i dubbi al centro di *Due o tre cose che so di lei* si ripresentano ma appaiono ora confortati da nuove certezze politiche che sembrano voler direttamente negare il proprio lavoro precedente. Lo svelamento della dimensione metalinguistica che contraddistingue l'apertura di *Camera Æil* mostra in tal senso una chiara assonanza con i titoli di testa di *Il disprezzo*, ma soltanto al fine di delineare una dimensione del tutto contraddittoria rispetto alle istanze profonde che muovevano il film del '63. Se lì lo sguardo della macchina da presa presieduta da Coutard si rivolgeva allo spettatore introducendolo a «un mondo che si accorda ai nostri desideri», qui, un già vertoviano *cine-occhio* guidato dallo stesso Godard [fig. 23], configura sin da subito un *dis-accordo*, un “salto”, tra il piano della rappresentazione visiva e sonora. La sequenza iniziale, a differenza che in *Il disprezzo*, continua dunque a lungo a indugiare sulla Mitchell 35mm – inquadrandola ripetutamente, di lato e di fronte, avvicinando e allontanando lo zoom –, mentre la voce di Godard ci “racconta” le immagini della guerra. Sono le immagini che, afferma il cineasta, egli stesso avrebbe girato se fosse stato un operatore di qualche *network* americano o sovietico: «Ma io vivo a Parigi. Non sono andato in Vietnam». *Impossibilità del filmare*. L'imponente macchina da presa che in *Il disprezzo* (sia nell'inquadratura iniziale sia alla fine, sul *set* di Lang) si ergeva a simbolo di una classicità ritrovata, ancora capace di osservare il mondo con Ulisse, è qui invece esibita come ostacolo alle possibilità testimoniali dell'immagine – la grossa macchina da presa è di certo la meno adatta a uno scenario di guerra – rispetto a una realtà che è troppo lontana e che dunque deve essere portata alla luce (la lampada fissata alla macchina da presa che ripetutamente si illumina) in un altro modo. *Possibilità del montaggio*, dunque,

⁴⁸ M.-C. W., *Loin du Vietnam*, «Esprit», 370 (4), 1968, p. 702.

⁴⁹ *Ivi*, p. 701.

perché in fondo «è esso che fa vedere»⁵⁰. Se da un lato il film, attraverso l'uso di immagini d'archivio, come ha osservato ancora Rapisarda, acquisisce «volutamente la forma del documentario aperto alle manifestazioni di una realtà che è data nella sua evidenza»⁵¹, dall'altro è l'operazione costruttiva a mettere espressamente a lavoro le immagini d'archivio utilizzate dal film, modificandone il portato significante e ritrovando, per questa via, una nuova politicità dell'immagine. Come ha scritto Julien Pallotta, riprendendo una celebre definizione godardiana,

«si le cinéma est une forme qui pense, le cinéma politique est une forme qui pense politiquement. Dans ces conditions, ce sera l'art du montage qui sera politique. Dans *Camera eye*, il a deux spécificités : premièrement, il mêle des images de provenance diverse, et notamment des images de fiction et des images d'archives ; deuxièmes, selon la définition que Godard propose du montage comme invention esthétique du cinéma, il rapproche des choses qui ne sont pas disposées à l'être»⁵².

Si tratta a ben vedere di concepire il lavoro configurativo ancora a partire dai due poli che contraddistinguono l'identità dell'immagine filmica, secondo un'operatività formale che sarà approfondita in tutto il lavoro successivo del cineasta e porterà i suoi più compiuti esiti nelle *Histoire(s) du cinéma*, e tuttavia, già qui, sembrano essere del tutto coerenti le riflessioni che Venzi dedica alla monumentale opera-video:

«L'immagine è convocata nel testo in quanto capace di dire ciò che i testi da cui deriva non contengono e non conoscono. [...] L'immagine-attestazione, icona della pura presenza, forza oscura e segreta del puro frammento documentale; e il montaggio-costruzione, l'incessante

⁵⁰ J.-L. Godard, *Alfred Hitchcock: un poeta maledetto che ha avuto un immenso successo commerciale*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 348

⁵¹ G. Rapisarda, *Jean-Luc Godard tra politica e avanguardia*, in *Godard in Italia*, cit., p. 73.

⁵² J. Pallotta, "*Camera eye*" de Jean-Luc Godard : un essai politique filmé [2008], «Sens public», <http://sens-public.org/articles/558/> (ultimo accesso 30/09/2021).

lavorio della forma, che connette interminabilmente tutti i frammenti, che associa senza sosta tutte le icone»⁵³.

Come ha scritto Pallotta, dunque, nel film l'immagine assolve «a une fonction testimoniale: elle atteste du réel, de ce qui a été; [...] du réel de la guerre, c'est-à-dire de son horreur»⁵⁴, e tuttavia non è lì che risiede il portato veritativo del film, in quanto, per Godard, «la vérité est ce qui découle d'une analyse de la situation, et la situation peut tout à fait être reconstituée, du moment qu'elle l'est selon une idée juste»⁵⁵. La forza documentaria dell'immagine pare dunque ora essere del tutto assorbita all'interno di un'poterosa istanza costruttiva, «un'interminabile *forma* al lavoro che convoglia, coordina, connette le forze di cui va in cerca per costruire un proprio discorso»⁵⁶. Come sarà sempre più esplicito nei film successivi del Gruppo Dziga Vertov, si tratta, come scrive de Baecque, di raccogliere l'eredità di una ben specifica tradizione:

«celle du *ciné-œil*, caméra qui enregistre la vie d'un nouveau régime révolutionnaire, celle d'un montage des images et des sons qu'on peut nommer dialectique, fortement contradictoire, visant à créer des "étincelles de sens" en échappant à la "tyrannie du narratif"»⁵⁷.

L'opposizione al narrativo, tipica del lavoro del cineasta, dopo il '68 non può che radicalizzarsi ulteriormente. Come ha scritto Giorgio Tinazzi,

«la dialettica tra convenzione, o cinema già fatto prima, e sua negazione caratterizza tutta la produzione godardiana del primo decennio, con progressiva accentuazione dell'elemento di

⁵³ L. Venzi, «Tutta questa chiarezza, tutta questa oscurità», in A. Cervini – A. Scarlato – L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema*, cit., p. 51.

⁵⁴ J. Pallotta, "Camera eye" de Jean-Luc Godard : un essai politique filmé, «Sens public», <http://sens-public.org/articles/558/> (ultimo accesso 30/09/2021).

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ L. Venzi, «Tutta questa chiarezza, tutta questa oscurità», in A. Cervini – A. Scarlato – L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema*, cit., p. 51.

⁵⁷ A. de Baecque, *Godard*, cit., p. 462.

critica-rottura: la storia, fattore primo dell'impianto, andrà riducendosi a parvenza o – meglio – ad una sorta di traliccio portante sul quale lavorare in direzioni autonome e libere»⁵⁸.

E tuttavia, quella poetica dell'associazione capace di svincolare l'immagine dalle "storie", tipica di un certo lavoro del cineasta, sembra negli «anni Mao» fare paradossalmente un passo indietro. Ancora lontano dalla multiplanare complessità configurativa che informerà le *Histoire(s)*, in *Camera Oeil* è il discorso rivoluzionario – la *voice over* che costantemente tiene insieme e riconfigura il portato significativo delle immagini – a delineare una "tirannia" di altro tipo che di fatto non sembra lasciare molto spazio all'ambiguità del reale, alle possibilità di proliferazione del senso. È dunque *una specifica verità* politica a prendere il posto del *mistero* fotogenico tra le immagini godardiane, mentre alle possibilità di un indeterminato *sentire* tipicamente filmico si sostituiscono le ragioni di una precisa presa di coscienza di classe. Proprio attorno a simili nodi sembra muoversi il film in questione, rendendo così conto del peculiare riposizionamento del cineasta-militante. Se in *Due o tre cose che so di lei* una vocazione già politica aveva spinto il regista a conferire al proletariato un ruolo centrale nella finzione, qui sono le immagini d'archivio a testimoniare dei volti e dei corpi dei lavoratori in sciopero della Rhodiaceta [fig. 24] che, come quelli del film del '66, non hanno tempo per «vivere, dormire, pensare o leggere» e sono ridotti a essere un «subumano, un sottoprodotto, un alienato». Ma la voce di Godard che abita la colonna sonora certifica ora anche di una radicale distanza rispetto classe operaia che è al contempo segno di una comune alienazione esistenziale: «Non ci conosciamo l'un l'altro perché siamo incarcerati, io, per quanto mi riguarda, in una sorta di prigione culturale, e l'operaio della Rhodiaceta in una sorta di prigione economica». La parte finale del film rende conto proprio di questo scarto rispetto a un problema che la sequenza al centro di *Due o tre cose che so di lei* si poneva con chiarezza. Se lì il cineasta si interrogava esplicitamente su cosa guardare e sul tono da utilizzare («è forse che parlo troppo forte?»), qui giunge a una consapevolezza che soltanto la coscienza rivoluzionaria può esigere: la necessità del *grido*. La distanza dal Vietnam così come dagli operai impone a Godard un riposizionamento specifico del suo cinema: *non invadere* il Vietnam con una falsa generosità occidentale, ci dice il regista, ma *lasciarsi invadere* dal Vietnam nel proprio lavoro. Contro l'imperialismo economico e culturale del cinema americano archiviare la postura sociologica

⁵⁸ G. Tinazzi, *La costruzione del soggetto* [1990], in *Godard in Italia*, cit., p. 119.

dei film precedenti e fare film politici, ciò significa che «ça consiste d'abord à détruire les anciens rapports»⁵⁹. Le forme godardiane devono ora consapevolmente alzare la voce:

«Allora, noi che non siamo in una situazione rivoluzionaria in Francia, dobbiamo quindi gridare più forte. Forse altri possono non gridare, gente come Régis Debray non grida, nemmeno Che Guevara... Loro sono veri rivoluzionari, noi che non lo siamo, o non ancora, dobbiamo ascoltare questo grido e ritrasmetterlo il più spesso possibile».

⁵⁹ J.-L. Godard, *Le groupe «Dziga Vertov»* [1970], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 347.

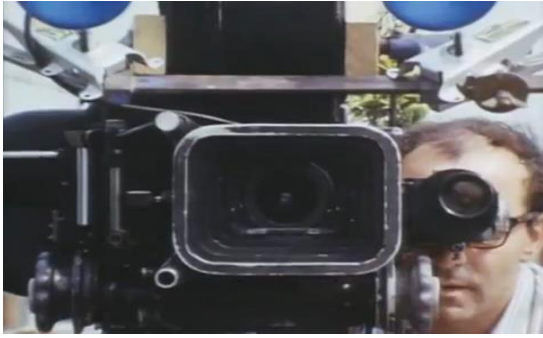


fig. 23 – Cineocchio



fig. 24 - Sciopero

3. Addio al cinema: dalla duplicità alla pedagogia

È soprattutto nei film realizzati con il Gruppo Dziga Vertov che l'urlo rivoluzionario si fa frastornante e i nuovi processi di elaborazione teorica cui si è accennato accedono a una più ampia dimensione programmatica. Lo stesso dissolversi della propria identità autoriale all'interno del lavoro collettivo pare dunque corrispondere, come scrive Alovisio, alla

«volontà di sottoporre il cinema (anche il suo [...]) a una critica radicale capace di contestarne tutti gli aspetti (industriali, tecnologici, ideologici, stilistici ecc.). Tale contestazione, tuttavia, non si limita a decostruire, come era in larga misura avvenuto nella prima fase della sua attività artistica: dopo l'apocalisse del cinema dichiarata in *Week-end*, Godard è come se intendesse ripartire da zero con la determinazione, quasi romantica, di rifondare il cinema stesso»¹.

La rifondazione del cinema è quindi anzitutto, nella nostra prospettiva, essenziale ripensamento dell'identità duplice del dispositivo, rispetto al quale la stessa rinuncia al proprio sé autoriale² corrisponde per Godard a una riformulazione della propria ricerca sul cinema rivolta ora alle certezze ideologiche della pedagogia militante. Si tratta dunque, come ha scritto Federico Rossin, di distruggere la propria «soggettività poetica a favore di una oggettività politica, o meglio di una soggettività che doveva essere ripensata in termini di classe e di una persona-artista che andava intesa solo come produttore-collettivo al lavoro su oggetti a cui applicare una pratica ideologica specifica – e cioè il cinema e i film»³. E tuttavia, i lavori con

¹ S. Alovisio, «Non c'è che da vivere – e da filmare», in Id. (a cura di), *Jean-Luc Godard*, cit., p. 20.

² Qui, risiedono per Godard le ragioni stesse di una nuova concezione del fare cinema: «Faire un film fait partie d'une certaine lutte. Et si l'on dit que l'on s'allie à cette lutte il faut bien voir où l'on est et si l'on est capable d'y aider. Pour filmer d'une manière politiquement juste, il faut se lier aux gens dont on pense qu'ils sont politiquement justes. [...] Et se mettre à leur service. Apprendre en même temps que leur apprendre. Abandonner de faire des films. Abandonner la notion d'auteur, telle qu'elle était. C'est là qu'on voit la trahison, le révisionnisme intégral. La notion d'auteur est une notion complètement réactionnaire», J.-L. Godard, *Deux heures avec Jean-Luc Godard* [1969], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 335.

³ F. Rossin, *Dei film come gli altri. Il Gruppo Dziga Vertov oggi*, in R. Turigliatto (a cura di), *Passion Godard*, cit., p. 83.

Gorin, banalmente, non sono più i film *di* Godard. Nella prospettiva assunta da questo lavoro, l'importanza di questa nuova disposizione collettiva si rivela fondamentale per il lavoro del cineasta franco-svizzero⁴, emblema di un allontanamento dal cinema di cui bisognerà valutare al meglio la portata. Mi riferisco dunque non tanto (non solo) all'abbandono delle tradizionali modalità produttive o della propria "firma", ma più nel dettaglio alla sospensione di quella specifica ricerca attorno ai nodi della duplicità dell'immagine che abbiamo visto essere centrale nel corso di tutto il lavoro godardiano precedente. Per rilevare le ragioni di quello che è di fatto un profondo ripensamento – non più solitario – della stessa identità duale dell'immagine, potremo certamente affidarci alle parole dello stesso Gorin:

«Premier point: le cinéma n'est pas la vie. Deuxième point : le clivage entre la fiction et le documentaire est un clivage de type bourgeois. Ce qui est intéressant c'est de tenter de produire des fictions matérialistes. Avec les pas que nous faisons vers un matérialisme de fiction, nous avons franchi un seuil irréversible»⁵.

Le parole di Gorin – seppur spese a proposito di *Tout va bien* (1972; *Crepa padrone, tutto va bene*), il più "canonico" tra i film "vertoviani" – rivelano con precisione i termini dello scarto di cui si è parlato, ovvero lo spostamento stesso dei termini della ricerca godardiana da un *cinema dell'ontologia* – esaltazione dell'interstizio e dell'innesto del documentario nella finzione – alla configurazione di una ben determinata "*finzione materialista*". È dunque in una simile prospettiva, specificamente teorica, che proprio tra le ostiche produzioni «Mao» – ancor più che nei film "nouvelle vague" degli anni Sessanta o nello splendore delle forme degli '80 – , si potranno individuare i lavori più marcatamente "finzionali" di tutto il cinema di Godard. Si tratta ovviamente di un'affermazione un po' provocatoria, eppure è proprio nel periodo in questione, più che in ogni altra fase della sua opera, che l'immagine godardiana pare ostinatamente negare all'indeterminatezza del reale ogni possibilità di farsi sentire tra le sue

⁴ La riflessione sulle produzioni del gruppo «Dziga Vertov» sarà dunque da affrontare nella piena consapevolezza di questo dato essenziale. Come ha sottolineato MacCabe, infatti, «Godard has insisted, both at the time and subsequently, that his contribution to these films was largely technical, 80 per cent of the ideas coming from Gorin», C. MacCabe, *Godard: images, sounds, politics*, cit., p. 58.

⁵ J.-L. Godard – J.-P. Gorin, *Pourquoi tout va bien? Entretien avec Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin* [1972], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 373.

pieghe, e lo schermo si fa, piuttosto, spazio di un *discorso rivoluzionario* finalizzato alla *trasformazione* del mondo. La realtà stessa smette dunque di presentarsi al cospetto del cinema come un'alterità da avvicinare e rivelare, divenendo invece il luogo di una mistificazione da smascherare:

«“In una parola, la borghesia crea un mondo a sua immagine. Ma allora, compagni, distruggiamo questa immagine”. La borghesia crea un mondo secondo la sua immagine, ma crea anche un'immagine secondo il suo mondo. Crea l'immagine di questo mondo che si chiama riflesso del reale»⁶.

La ricontestualizzazione dell'iniziale citazione marxiana è per Godard l'effettiva risposta alla questione – di fatto rimasta irrisolta – esposta nella sequenza del *garage* di *Due o tre cose che so di lei*. La difficoltà di allora nel riuscire a raccontare un accadimento del “reale” si rivela essere soltanto un falso problema, riconfigurato ora all'interno di una nuova concezione del proprio lavoro che impone innanzitutto di fare film «politicamente»:

«1 Dobbiamo fare film politici. 2 Dobbiamo fare film politicamente. [...] 1 e 2 sono antagonisti l'uno all'altro e appartengono a due opposte concezioni del mondo. [...] 1 appartiene alla concezione idealistica e metafisica del mondo. [...] 2 appartiene alla concezione marxista e dialettica del mondo. [...] Attuare 1 significa dare una visione degli eventi in nome della verità in sé. [...] Attuare 2 significa non fabbricare immagini super-complete del mondo in nome della verità relativa. [...] Attuare 1 significa dire come sono le cose reali. [...] Attuare 2 significa dire come sono veramente le cose»⁷.

Come recita un cartello in *Vent d'est* (1969; *Vento dell'est*) – e come, da ora in poi, Godard ripeterà spesso – «Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image». Douchet ha osservato come l'asserzione faccia di fatto «a pezzi tutta una concezione solidamente stabilita della

⁶ *Ivi*, p. 337.

⁷ J.-L. Godard, *Che fare?*, in *Id.*, *Il cinema è il cinema*, cit., pp. 343-344.

rappresentazione»⁸, ribaltando la precedente posizione, espressa per bocca di Bruno Forestier, sul cinema come dispositivo di ampliamento del portato veritativo della fotografia. Nella rinnovata visione godardiana, scrive Douchet: «Il cinema è ventiquattro immagini al secondo, e ventiquattro immagini al secondo trascinate da un ingranaggio; ed è grazie a questo meccanismo che trascina la pellicola che ci viene data la nozione di movimento. Crediamo a quello che vediamo, crediamo di aver catturato e registrato la vita»⁹. La valorizzazione della “verità” del cinema in grado di emergere nella pregnanza che è propria della duplicità dell’immagine deve dunque essere sostituita da un’esplorazione delle sue possibilità pedagogiche. Come ha scritto Serge Daney:

«Godard et Gorin ont transformé le cube scénographique en salle de classe, le dialogue du film en récitation, la voix *off* en cours magistral, le tournage en travaux dirigés, le sujet du film en intitulés d’UV (le “révisionnisme”, l’“idéologie”) et le cinéaste en maître d’école, en répétiteur ou en pion. L’école devient donc le bon lieu, celui qui éloigne du cinéma et qui rapproche du “réel” (un réel à transformer s’entend)»¹⁰.

In un simile contesto perdono di ogni efficacia le stesse tassonomie valoriali dei tempi della Nouvelle Vague (il tempo in cui la politica era ancora, prima di tutto, «degli autori») e le divergenze di “natura” precedentemente delineate possono essere adesso, essenzialmente, soltanto di matrice ideologica¹¹. Lo scarto non si rivela più tra un “vero” cinema, capace di rendere conto della specificità profonda dell’immagine, e un cinema “letterario”, ma, in maniera non meno radicale, tra il film militante e il resto delle produzioni imperialiste o comunque revisioniste:

⁸ J. Douchet, *Il filo spezzato del film*, in R. Turigliatto (a cura di), *Passion Godard*, cit., p. 38.

⁹ *Ivi*, p. 39.

¹⁰ S. Daney, *Le thérorisé (pédagogie godardienne)*, in «Cahiers du cinéma», 262-263, 1976, pp. 33.

¹¹ «Ce qui me sidère de la part des cinéastes, c’est que faisant toujours la même chose, n’ayant plus d’idées, comment ils ne comprennent pas, même non politiquement, même artistiquement puisqu’ils séparent ces deux choses, comment ils ne se rendent pas compte qu’il y a tout un monde du langage qui est en dehors d’eux, et qu’ils fonctionnent toujours à travers le même langage, qu’ils ne font qu’améliorer, rafistoler. Demy fait un film meilleur que De Funès. Mail il n’est pas très différent. Il est de meilleur gout. Mais finalement, un meilleur film serait fait en prenant un film de De Funès et en refaisant les dialogues, comme les situationnistes refont les bulles des bandes dessinées», J.-L. Godard, *Deux heures avec Jean-Luc Godard*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, cit., p. 334.

«Durante la proiezione di un film imperialista, lo schermo vende la voce del padrone allo spettatore: la voce lusinga, reprime o manganella. Durante la proiezione di un film revisionista, lo schermo è soltanto l'altoparlante di una voce delegata dal popolo ma che non è più la voce del popolo, poiché il popolo guarda in silenzio il suo volto sfigurato. Durante la proiezione di un film militante, lo schermo è semplicemente una lavagna o un muro di scuola che offre l'analisi concreta di una situazione concreta...»¹².

È dunque in questo senso che intendere i film di questi anni come prettamente di “finzione” dà esattamente contezza dei termini in gioco nella nuova concezione godardiana dell'immagine, ovvero del disfacimento di un certo pensiero sulla duplicità. Partire dallo “schermo-lavagna” – *superficie vuota* sulla quale *inscrivere il contenuto ideologico* del film – significa infatti ribaltare esattamente quella concezione della creazione cinematografica descritta da Badiou come un faticoso cammino verso la purezza, e certifica proprio l'abbandono della ricerca attorno alle ragioni di una qualche “verità della fotogenia” capace di emergere nell'incontro tra cinema e mondo. La torsione pedagogica imposta all'immagine, al contrario, da un lato mette da parte ogni discorso su una presunta “verità” dell'immagine filmica, svelandone il funzionamento profondo («*juste une image*»); dall'altro legittima il proprio gesto formativo attraverso l'affermazione di una precisa presa di posizione politica, una ben determinata idea di società e di mondo:

«Dans *Pierrot le Fou*, vous disiez: “Je suis pour... J'aime beaucoup le rouge... Je suis contre parce que je n'aime pas beaucoup le rouge, je préfère le bleu”. Mais dans *Tout va bien*, vous ne pouvez plus dire ça, vous dites maintenant: “Je suis pour, parce que lorsqu'ils ont fait pisser le patron, ils ont eu raison, ou je ne suis pas d'accord parce qu'ils n'ont pas eu raison de le faire pisser comme ça”. Bref, vous êtes forcés de revenir sur votre terrain réel d'homme et de femme vivant ensemble, là où vous êtes»¹³.

¹² Id., *Premiers «sons anglais»*, [1969]; tr. it. *Primi «suoni inglesi»*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., pp. 338-339

¹³ J.-L. Godard – J.-P. Gorin, *Pourquoi tout va bien ? Entretien avec Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin*, in J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, cit., p. 375.

E tuttavia, se da un lato il contesto militante impone l'abbandono della nozione d'autore, d'altra parte la costante presenza del "maestro" risulta essere necessaria. Come ha dichiarato lo stesso Godard: «On ne profitait pas assez de la puissance de l'image. On avait toujours besoin d'être présent aux projections pour expliquer le film. Quand on n'était pas là, ça ne marchait pas !»¹⁴. La necessità di un simile didattismo viene ricondotto dal cineasta proprio alle ragioni di un "depotenziamento" dell'immagine dovuto, diremmo noi, all'abbandono della sua identità duale: l'immagine godardiana cessa di essere "cinema" nel momento in cui smetta di essere – dal punto di vista discorsivo e degli specifici effetti di senso prodotti – il luogo d'incontro tra il documentario e la finzione per divenire spazio dell'ideologia. Come abbiamo visto, per il Gruppo Dziga Vertov, il film non è la vita, e la stessa velleità di volerla raccontare (magari «da sola») viene dunque superata in ragione di un più concreto proposito analitico dei meccanismi del reale e dello stesso dispositivo filmico.

A essere messi in questione sono quindi gli stessi presupposti del "realismo ontologico" baziniano e in particolar modo, com'è stato già suggerito, il portato del suo versante psicologico. Se per Bazin il realismo cinematografico è infatti, nelle parole di Grignaffini, «un dato costitutivo del rapporto immagine-realtà solo nella misura in cui diventa costitutivo del rapporto immagine-spettatore»¹⁵, ciò che deve ora essere profondamente riconsiderata è proprio la possibilità di una relazione innocente tra i termini in gioco, nel momento in cui l'immagine stessa si configura, per i cineasti militanti, come un inganno borghese volto a «travestire il reale agli occhi delle masse»¹⁶. Tra cinema e mondo non può esserci alcuna autentica relazione, in quanto lo stesso rapporto tra immagine e spettatore non gode di alcun margine di libertà – nessun *transfert* di "ambiguità" dal reale all'immagine per mezzo della riproduzione – ed è essenzialmente eterodiretto. Il privilegio documentario nei confronti della realtà², centrale nella riflessione di Bazin, per il Godard "politico" si rivela dunque essere del tutto illusorio:

«Il cinema non ha la minima influenza. Si è creduto un tempo che l'arrivo di un treno in stazione avrebbe fatto paura. Ha fatto paura una prima volta, ma non una seconda. È per questo

¹⁴ *Ivi*, p. 368.

¹⁵ G. Grignaffini, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La pelle e l'anima*, cit., p. XX.

¹⁶ *Ibid.*

che non sono mai riuscito a capire, neppure *ontologicamente*, la censura. Essa parte dal presupposto che il suono e l'immagine abbiano delle ripercussioni sulla condotta degli spettatori»¹⁷.

I suoni e le immagini sono dunque soltanto strumenti di un'unica biforcazione discorsiva: quella articolata dal potere. Come scrive Colin MacCabe:

«the fact that the production of films is financed through specific forms of national and international distribution, the fact that the audience has no existence for the makers of the film except as an audience which goes to the cinema and pays money and thus has no identity excepts a commercial one, these features of what might be called the institution of cinema are a major determinant of the organisation of sounds and images in particular films. Crucially this requires a fixed relation of dependence between soundtrack and image, as in fiction films (we see the truth and the soundtrack must come into line with it) or to the soundtrack, as in documentary (we are told the truth and the image merely confirms it)»¹⁸.

La rivalutazione della componente psicologica del realismo si accompagna a un'interpretazione del realismo tecnico come indiscusso strumento del potere ed è dunque attorno a questa nuova dimensione che il lavoro sull'immagine deve essere ripensato. Se, come si è visto, i primi film del cineasta franco-svizzero «contemplano l'armonia passata e

¹⁷ J.-L. Godard, *Lottare su due fronti*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 298-299. Al di là di una banale impressione di realtà ben presto destinata a venir meno, il cinema non ha avuto alcuna influenza sugli spettatori. Si tratta di una posizione che Godard approfondirà nel corso del suo lavoro e, soprattutto, nelle *Histoire(s) du cinéma*. Qui il discorso si farà più specifico, puntando il dito contro il dominio delle istanze finzionali interno alla storia del cinema, in ragione del quale, come ha scritto Dall'Asta, «considerando il film come semplice spettacolo, gli spettatori hanno privato il registrato del suo carattere di memoria, lo hanno ridotto a un intrattenimento che non comporta nessuna responsabilità in termini di azione, nessuna conseguenza pratica nelle loro vite», M. Dall'Asta, *La storia (im)possibile. Ancora su Histoire du cinéma*, in «La Valle dell'Eden», 12-13, 2004, p. 117. Negli «anni Mao», invece, la visione godardiana sembra voler includere in una simile prospettiva la storia del cinema *tout court*: «Bisogna però rendersi conto che i milioni di spettatori che hanno visto *Via col vento* non ne sono stati influenzati, così come non lo sono stati quelli, meno numerosi, che hanno visto il *Potëmkin*», J.-L. Godard, *Lottare su due fronti*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 299.

¹⁸ C. MacCabe, *Godard: images, sounds, politics*, cit., p. 18.

prefigurano l'armonia futura»¹⁹, al Godard militante, come osserva Rossin, ciò che importa è invece «di costruire un cinema che renda udibile visibile percepibile la rottura che lega tra loro – solo surrettiziamente – le parti del reale, che è sempre un reale *en train de se faire*, un reale scisso a causa del dominio capitalistico sull'immagine e i suoni, sull'uomo e la natura»²⁰. Per Godard tentare «de faire politiquement du cinéma politique»²¹ significa dunque, ancor prima che creare “nuove forme”, scovare “nuovi rapporti”: tra il suono e l'immagine, tra il cinema e il reale. Il lavoro sul documentario e sulla finzione dunque non è abbandonato in questi anni, ma non è più il fulcro della ricerca sull'identità del cinema bensì il centro di un lavoro di smascheramento dei meccanismi del potere. Come ha osservato ancora MacCabe, sottolineando una precisa diramazione configurativa nei film del periodo:

«Both *British Sounds* and *Pravda* investigate the form of the documentary, posing the question of what it is to represent the political situation in a country, be it capitalist Britain or socialist Czechoslovakia. Both films work resolutely against that traditional form of the documentary which simply produces images which accompany and prove the truth of the sound-track and although the content of the sound-track is contradictory in places, the films persistently pose the existence of a correct sound and a new relation between sound and image which would produce the correct image to accompany it. This final goal of both films is evident in the similar closing sequences in which revolutionary songs accompany the image of a red flag. *Vent d'est* [...] is significantly different in that it attempts to deal with the problem of fiction. This immediately pose the question of vision more acutely because there is no place in a fiction film for a correct sound except insofar as it congruent with the narrative, a narrative which is guaranteed by the fact that we see it unroll. In fact the most immediately striking feature of the film is the refusal to provide images which articulate a narrative. As characters wander across the screen it is the sound-track or written captions which determinate their identities, motives and actions»²².

¹⁹ A. Aprà, *Jean-Luc Godard, fra mondo classico e mondo moderno*, in *Godard in Italia*, cit., p. 14.

²⁰ F. Rossin, *Dei film come gli altri. Il gruppo Dziga Vertov oggi*, in R. Turigliatto (a cura di), *Passion Godard*, cit., p. 81.

²¹ J.-L. Godard, *Le groupe «Dziga Vertov»* [1970], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, cit., p. 342.

²² C. MacCabe, *Godard: images, sounds, politics*, cit., pp. 59-60.

Un film come *Pravda* (1969; *Id.*) risulta particolarmente rappresentativo dei processi descritti. Si tratta per l'appunto di un "documentario" in cui «every element of the film's construction denies the possibility of cinematic technology's privileged access to reality»²³, e proprio questa dominante formativa e ideologica del lavoro è di fatto costantemente sottolineata:

«It is the Dziga-Vertoc group's insistence on the primacy of montage which organises the film rather than any notion of a pre-existent reality which finds its correct visual representation. The guiding principle of this montage is analysis but [...] the analysis is always given in advance of any image by the correct political line. The refusal of an ideology of a vision in favour of a political analysis is indicated throughout the last section of *Pravda*, when shots of the cameraman reveal that his eyes are not focused on the reality of the pro-filmic event which camera is bringing back to us from Czechoslovakia but on a copy of Mao's Little Red Book»²⁴

Più che dell'immagine, la *verità* del titolo è dunque quella dell'ideologia, e opera innanzitutto uno scardinamento della stessa presunta possibilità attestativa del documentario. Come ha osservato lo stesso Godard, da un lato il film è costruito con «riprese dal vero fatte da una sezione documentaria del cinema cecoslovacco»²⁵, dall'altro il più profondo processo di configurazione del film è consistito «prima di tutto nell'avere le idee corrette sulla propria posizione durante le riprese (fare un film sulla Cecoslovacchia e come farlo), cioè cominciare da dove uno è: documenti "reali", documenti "vissuti", che devono essere organizzati *politicamente* lungo una linea antirevisionista»²⁶. La netta separazione tra i due momenti, quello della ripresa e quello del montaggio, rivela di fatto il senso dell'abbandono del cinema da parte del regista franco-svizzero. L'immagine filmica cessa di essere dispositivo artistico e diventa soltanto lo strumento ideologicamente organizzato di una lotta politica, in cui la forza dell'aleatorio – controprova della sua specificità duale – perde ogni diritto di cittadinanza. Offuscata e messa in secondo piano tra le finzioni materialiste degli «anni Mao», l'alterità del

²³ *Ivi*, p. 114.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ J.-L. Godard, *Pravda* [1970]; tr. it., *Pravda*, in *Id.*, *Il cinema è il cinema*, cit., p. 340.

²⁶ *Ivi*, p. 341.

mondo tornerà dunque a farsi sentire soltanto nella successiva fase del lavoro cineasta, in questo senso, vero e proprio *ritorno al cinema. In video.*

III. Alla ricerca di un reale perduto, il cinema in video

1. Il fuoricampo, l'interstizio, il reale. Gli anni Settanta di Godard e un problema di definizione

È solo in ragione di una necessità tassonomica che si può circoscrivere la prolungata e complessa relazione di Jean-Luc Godard con la tecnologia video entro i limiti di una singola fase del lavoro del cineasta. L'integrazione del filmico e dell'elettronico è infatti, a partire dagli anni Settanta, assunta dal regista con una costanza tale da poter dire, con Philippe Dubois, che

«per Godard, il video non appartiene ad un semplice momento, bensì è costitutivo del suo itinerario. Ovvero non è un “periodo” (“gli anni video”), ma piuttosto un modo d'essere, una forma del guardare e pensare, continuamente in funzione e in relazione a tutto il resto. Molto più che un oggetto (un'opera, un prodotto) o una tecnica (segnali elettronici, un medium), il video per lui è uno *stato* permanente, come dire nello stato delle cose»²⁷.

Se dunque lo studioso rileva, nell'arco di appena due decenni, quattro diverse fasi della produzione videografica godardiana, nei cosiddetti «anni video» andranno piuttosto rilevati i

²⁷ P. Dubois, *La Vidéo pense ce que le Cinéma crée* [1990], in R. Bellour – M. L. Brady (a cura di) *Jean-Luc Godard: Son + Image, 1974-1991*, The Museum of Modern Art, New York 1991; tr. it., *Il video pensa quello che il cinema crea. Annotazioni sulle opere video e televisive di Jean-Luc Godard*, in V. Valentini (a cura di), *Video d'autore 1986 – 1995*, Gangemi editore, Roma 1995, p. 111.

primordi di questo lavoro, rispetto ai quali la scansione di Dubois suggerisce già una prima importante diramazione:

«La prima fase, dal 1974 al '76, è quella dei tre “film sperimentali” [“essay films”]. Sappiamo che *Ici et ailleurs*, *Numéro deux* e *Comment ça va* sono i film che delineano l'espressione ultima della ricerca strettamente politica di Godard, mentre, al contempo, sono opere “sperimentali” in tutti i sensi della parola, dove le problematiche politiche sono poste e trovano risposta attraverso l'apparato tecnico e formale della stessa forma cinematografica, attraverso il linguaggio fisico del cinema. [...] Con il suo senso realista, Godard ha fatto le seguenti osservazioni: la televisione ha vinto la guerra dell'immagine, i media non comunicano più nulla, l'informazione non passa più, il senso è stato perduto [...]. Come? Perché? Che si può fare? Tutta l'opera di Godard di questo periodo si pone questo tipo di domande. E il video [...] gli appare l'unica possibilità per *combattere con le stesse armi* [...]»²⁸.

A questi tre film, che sottolineano con evidenza il sopirsi dei fervori rivoluzionari e un certo rinnovamento della riflessione godardiana, segue dunque l'avvicinamento alla televisione:

«Il secondo momento del nostro viaggio sarebbe la serie televisiva degli anni 1976-78. [...] In coproduzione con l'INA, realizzò nel 1976 *Six fois deux/Sur et sous la communication*, e nel 1977-78 *France/tour/détour/deux/enfants*. Da una parte, queste sono produzioni che si potrebbero chiamare, dall'esterno, *televisione* adulta (“Ho funzionato come un produttore televisivo, realizzando, cioè, una rete programmatica”). Vi sono una serie strutturata, formati standard, annunci classici televisivi: interviste, commenti, presentazioni e così via. Allo stesso tempo, comunque, le serie sono anche, dall'interno, un tipo di *antitelevisione*, un completo ribaltamento delle convenzioni televisive usate contro se stesse»²⁹.

²⁸ *Ivi*, pp. 112-113.

²⁹ *Ivi*, pp. 115-116.

Una simile articolazione dei lavori in questione pare essere di certo condivisibile, e tuttavia, in linea con l'orizzonte discorsivo tracciato da questo lavoro, bisognerà ora tentare di trascendere le, seppur rilevanti, categorie tecniche e produttive (il video, il film, la televisione), per considerare le ragioni che contraddistinguono l'atto di creazione degli «anni video» innanzitutto nell'ambito della riflessione godardiana attorno alla questione della duplicità dell'immagine filmica e la declinazione di quest'ultima nel contesto di una riflessione ancora specificamente politica. Da «Mao» al «video», infatti, il lavoro del cineasta si situa all'interno della medesima opposizione al dilagare delle *immagini del potere*, laddove il consumismo dilagante ha finito per configurare un mondo in cui, come avrebbe detto più tardi Serge Daney, «i segni delle cose, a causa della loro quantità, schiacciano ogni senso»³⁰ («Inflazione del significante, anemia del significato, perdita del referente»³¹), fagocitando dunque il potenziale conoscitivo delle stesse immagini, private della possibilità di ogni autentico rapporto con il reale. Come ha osservato Giovanna Grignaffini, il lavoro godardiano degli anni Settanta è dunque fortemente segnato dalla consapevolezza che

«la “marcatura” dominante [...], anche per le immagini, non è quella dell'autore ma quella dell'industria culturale. Nelle immagini cioè, grazie anche al grado di apparente minor codificazione che esse presentano rispetto, ad esempio, alla parola (l'analogia iconica ha buon gioco nel negarsi come primo livello di codificazione), è andato affermandosi in maniera decisiva il livello connotazionale, che ha strappato le immagini dallo stato di ambiguità di cui godevano, costringendole a una significazione univoca e per di più data sotto le vesti, esse sì ambigue, della naturalità»³².

Questa «inflazione di immagini, non più controllabili e sature di significati secondi»³³ non è altro che la specifica organizzazione di un mondo ridotto a essere, nelle parole di Guy Debord, soltanto un'«accumulazione di *spettacoli*»³⁴, trionfo dell'apparenza e in cui «tutto ciò che era

³⁰ S. Daney, *Il cinema, e oltre*, Il Castoro, Milano 1997, p. 208.

³¹ *Ibid.*

³² G. Grignaffini, *Lettera a un produttore di immagini* [1977], in *Godard in Italia*, cit., p. 86.

³³ *Ibid.*

³⁴ G. Debord, *La società dello spettacolo*, in Id., *Commentari sulla società dello spettacolo e la società dello spettacolo*, cit., p. 85.

direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione»³⁵. Andando ancor più nello specifico, diremmo dunque che, durante gli anni Settanta, Godard si trova ad agire all'interno di quelle profonde trasformazioni che lo stesso intellettuale situazionista, sul finire del decennio successivo, sentirà l'esigenza di descrivere come un'accentuazione – e allo stesso tempo un'edulcorazione – dei meccanismi propri del sistema spettacolare precedentemente discussi, ora ancor più intrinsecamente legati alla comunicazione di massa:

«Spesso si preferisce chiamarlo, invece che spettacolo, il “mediale”. E con questo termine si intende designare un semplice strumento, una sorta di servizio pubblico che gestirebbe con imparziale “professionismo” la nuova ricchezza della comunicazione di tutti attraverso i mass media, comunicazione finalmente giunta alla purezza unilaterale, in cui la decisione già presa si lascia tranquillamente ammirare. Ciò che è comunicato sono *degli ordini*; e, in modo molto armonioso, coloro che li hanno dati sono anche quelli che diranno ciò che ne pensano»³⁶.

Il regime biopolitico globalizzato trova dunque proprio nell'immagine gestita dai media lo strumento precipuo attraverso cui esercitare il proprio dominio disciplinare:

«quando l'immagine costruita e scelta da *qualcun altro* è diventata il rapporto principale dell'individuo col mondo, che egli prima guardava da sé da ogni luogo in cui poteva andare, evidentemente non s'ignora che l'immagine reggerà tutto; perché all'interno di una stessa immagine si può giustapporre senza contraddizioni qualunque cosa. Il flusso delle immagini travolge tutto, e analogamente è qualcun altro a dirigere a suo piacimento questa sintesi semplificata del mondo sensibile»³⁷.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Id., *Commentaires sur la Société du spectacle* [1988], Éditions Gérard Lebovici, Paris 1988; tr. it., *Commentari sulla società dello spettacolo*, in Id., *Commentari sulla società dello spettacolo e la società dello spettacolo*, cit., p. 15.

³⁷ *Ivi*, p. 32.

I due testi debordiani, dedicati alla torsione spettacolare del sistema capitalistico, riflettono dunque perfettamente la stessa evoluzione della riflessione politica godardiana. Sebbene, da un lato, siano stati rilevati alcuni decisivi punti di contatto, bisogna tuttavia sottolineare come, dagli «anni Mao» al lavoro «video», una certa postura operaista e internazionalista sfumi progressivamente in un più marcato interesse per le questioni legate proprio al “mediale” e alle sue immagini. Si tratta, per certi versi, di un riposizionamento dell’impegno che, tuttavia, si dispone all’interno di una più generale riflessione politica d’insieme, dato che per Godard tanto lo sfruttamento padronale del lavoro salariato quanto l’inflazione delle immagini fanno capo agli stessi processi di anestetizzazione del sentire e di disciplinamento dei corpi:

«Secondo me ci sono due generi d’industria e quella dell’immagine fa parte del secondo genere. C’è l’industria del giorno [...] che è quella che fa funzionare i corpi: i gesti degli operai e delle operaie per costruire gli oggetti, [...] che fa funzionare i corpi e li sfrutta in un dato modo... [...] E poi c’è l’industria della notte, l’industria che proviene dal funzionamento interno del corpo e cioè: i desideri, la psicologia, i nervi, le sensazioni, la sessualità. Tutte queste industrie che sono il gioco, la prostituzione, la droga, il turismo, lo sport... E anche altre cose. Dove il fatto di voler uscire da se stessi viene sfruttato, ed è sfruttato dopo l’industria del giorno. [...] E l’industria dello spettacolo, come lo showbusiness – che è sia l’industria cinematografica che quella televisiva che quella discografica – fa parte di quell’industria lì»³⁸.

Se dunque, nella ferma opposizione ai meccanismi interni al capitalismo e alle *immagini del potere*, possiamo scorgere una certa continuità tra il lavoro godardiano della seconda metà degli anni Sessanta e quello del decennio successivo, bisognerà tuttavia soprattutto evidenziare lo scarto profondo che separa i due momenti e che, d’altra parte, non può ridursi soltanto a uno spostamento dell’impegno politico. All’appiattimento “finzionalizzante” e pedagogico che occupa lo schermo-lavagna vertoviano si sostituisce infatti, adesso, un lavoro – per certi versi assimilabile a quello degli anni «Cahiers» e «Karina» – di riabilitazione del *potere dell’immagine*, un concetto che per il cineasta significa innanzitutto riaffermare il costitutivo rapporto dell’immagine cinematografica col mondo, ovvero valorizzare la specificità duplice

³⁸ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., pp. 245-246.

propria del dispositivo. Sebbene potrà essere percepito un che di paradossale in un simile assunto, è proprio una riscoperta dell'identità del filmico nell'elettronico che si tenterà qui di argomentare, suggerendo di conseguenza una certa inadeguatezza della categoria descrittiva del periodo in questione, suscettibile di possibili fraintendimenti che potrebbero indurre a includere il lavoro godardiano in territori (la televisione, o addirittura la video-arte) del tutto estranei rispetto a quello che, in questa sede, si ritiene essere il fulcro della ricerca godardiana degli anni Settanta.

In un contesto in cui, si è detto con Grignaffini, «la “marcatura” dominante [...], anche per le immagini, non è quella dell'autore ma quella dell'industria culturale»³⁹, ciò che Godard recupera riguarda dunque innanzitutto la necessità di un preciso posizionamento in relazione a una ben determinata idea di cinema e dunque allo stesso concetto di “autore” che questa sottende. Da questo specifico punto di vista, dunque, pare essere del tutto secondario il fatto che la ricerca di sempre possa essere proprio in questi anni ripresa attraverso il video o la televisione. D'altra parte, allo stesso tempo, l'idea di una perfetta commutabilità di metodi, strumenti e procedimenti è da sempre presente nel pensiero del regista, che già nei primi anni Sessanta poteva affermare: «Se il cinema dovesse sparire, non mi perderei d'animo: passerei alla televisione; e se la televisione dovesse sparire, tornerei alla carta ed alla matita. Per me c'è una grande continuità fra tutte le forme d'espressione»⁴⁰. Allo stesso modo, ancor prima, il Godard critico poteva far dire a Jean Renoir in una delle sue celebri false interviste di allora: «Sono un autore ben deciso ad esprimermi. E trovo che un autore ha il diritto di esprimersi dove meglio gli paia, sulla segatura del circo, le tavole dell'Opéra, davanti a una macchina da presa con la Croce di Malta o a una macchina da presa elettronica»⁴¹. Il Godard degli anni Settanta è dunque l'*autore* che ritorna per mettere alla prova la *forza dell'immagine* filmica, per recuperare – in un *mondo della comunicazione* disciplinato dal «mediale» – quelle specifiche possibilità di *esprimere e comunicare* proprie del dispositivo filmico, perché «le cinéma, c'est le besoin de communiquer avec des gens qu'on ne voit pas. Ce n'est que ça le cinéma, un moyen de communication. Un bout de pellicule, ou de film magnétique, ou une onde hertzienne, c'est un morceau d'un être humain, sous une certaine forme»⁴². I cosiddetti «anni video» sono dunque

³⁹ G. Grignaffini, *Lettera a un produttore di immagini*, in *Godard in Italia*, cit., p. 86.

⁴⁰ J.-L. Godard, *Intervista con Jean-Luc Godard*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 174.

⁴¹ Id., *Jean Renoir: «La télévision m'a révélé un nouveau cinéma»* [1959]; tr. it., *Intervista con Jean Renoir: «La televisione mi ha rivelato un nuovo cinema»*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 160.

⁴² J.-L. Godard, *Numéro deux, un film différent* [1975], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 380.

innanzitutto un periodo di autentica riconquista del proprio sé autoriale e delle direttrici di una ricerca iniziata anni prima, dopo aver sperimentato le possibilità (e la delusione) di un cinema “fatto politicamente”. Assume dunque un valore del tutto icastico il punto d’avvio di questa nuova fase del lavoro godardiano, quel film che, come scrive Farassino, «rimasto allo stato di appunti, si sarebbe dovuto intitolare *Moi, je*, affermazione di una identità personale a lungo negata nell’anonimato di gruppo o di schieramento politico»⁴³. Il titolo di un importante testo di Adriano Aprà che scandaglia bene questa fase «che va dal progetto *Moi Je* (1973) alla serie *France tour détour deux enfants* (1978), e che rappresenta il debutto di Jean-Luc Godard nel video (analogico)»⁴⁴, propone quindi una prospettiva più ampia rispetto al canonico riferimento tecnologico: parlare dell’iniziazione videografica del cineasta significa innanzitutto discutere del periodo Sonimage-Grénoble-Miéville. Tale tripartizione rivela di fatto quelle che si costituiscono come articolazioni concettuali essenziali al fine di comprendere la fase in questione. Innanzitutto, gli «anni video» non sono in fondo per Godard anni di solitudine; il regista infatti, come scrive Dubois, «rencontre la vidéo [...] en même temps qu’Anne-Marie Miéville»⁴⁵, inaugurando un nuovo sodalizio professionale dopo quello con Gorin. Al di là del semplice ruolo di supporto⁴⁶, bisognerà riconoscere, come ha scritto Michael Witt, «the centrality of the work and role of Anne-Marie Miéville to Godard’s output from the early 1970s to the present»⁴⁷, proprio a partire dalla fondazione di Sonimage, nuova insegna collettiva che tiene insieme il lavoro dei due cineasti, stavolta «non più un gruppo o un partitino cinematografico ma un marchio di fabbrica»⁴⁸. Si tratta infatti del laboratorio di produzione audiovisivo fondato da Godard proprio insieme alla compagna nel 1973, compimento di quel desiderio già al centro del periodo “vertoviano”, come scrive Alovio, «di trovare modalità di produzione alternative a quelle imposte dal cinema istituzionale e di garantirsi un’autonomia

⁴³ A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit. p. 143.

⁴⁴ A. Aprà, *Godard in video: il periodo Sonimage-Grénoble-Miéville*, in *Passion Godard*, cit., p. 92.

⁴⁵ P. Dubois, *Jean-Luc Godard et la part maudite de l’écriture* [1993], in Id., *La question vidéo entre cinéma et art contemporain*, Yellow Now, Crisnée 2011, p. 231.

⁴⁶ Come ha scritto Michael Witt: «Miéville and Godard are equally implicated at every stage of the Sonimage project, producing a uniquely and genuinely collaborative body of work (the work of Jean-Marc Straub and Danièle Huillet perhaps provides a cole model)», M. Witt, *On Communication: The Work of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard as “Sonimage” from 1973 to 1979*, Department of European Studies and Modern Languages, University of Bath 1998, p. 10. Per un complessivo sguardo sul rapporto creativo dei due cineasti, si rimanda a J. White, *Two Bicycles. The Work of Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville*, Eilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, Canada 2013.

⁴⁷ M. Witt, *On Communication*, cit., p. 9.

⁴⁸ Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., pp. 141-142

creativa grazie al pieno controllo sull'intero processo di lavorazione del film»⁴⁹. Con il trasferimento dello studio dal XIV^o *arrondissement* parigino alla città di Grenoble incrociamo dunque il terzo termine dell'articolazione proposta da Aprà, questo sì, metonimico richiamo alla rilevanza della tecnologia video per gli anni in questione. La cittadina francese è infatti per Godard il «luogo dove la tradizione dei rapporti interpersonali si salda direttamente al nuovo comunitarismo elettronico, il villaggio globale in cui si aprono le botteghe dei nuovi artigiani dei media»⁵⁰. Qui ha sede Aäton, la fabbrica di dispositivi per l'immagine e per il suono fondata nel 1971 da Jean-Pierre Beauviala, ingegnere elettronico e figura fondamentale per comprendere al meglio il lavoro godardiano di questi anni. Se il trasferimento a Grenoble è infatti per il cineasta sicuramente sospinto dalla presenza di Beauviala è proprio nella stessa visione di questo «utopiste de cinéma»⁵¹ che si potrà cogliere al meglio il valore che il video assume nell'ambito della ricerca del cineasta franco-svizzero. Il lavoro condotto da Beauviala si configura infatti per Godard da un lato – disposizione militante tipica degli «anni Mao» – nel quadro di un tentativo di appropriazione dei mezzi di comunicazione audiovisiva⁵², d'altra parte – in linea stavolta con alcune disposizioni tipiche della Nouvelle Vague⁵³ – sembra orientarsi soprattutto attorno a quel plesso di problemi che ha strettamente a che fare con l'idea di un cinema di prossimità e con la liberazione del gesto del filmare attraverso la produzione di tecnologie di ripresa leggere e maneggevoli⁵⁴. L'appropriazione dei mezzi di produzione video permette quindi a Godard di proseguire la ricerca politica del periodo precedente, di approfondire le proprie configurazioni in direzioni lontane dalla *mimesis* e dunque secondo le direttrici un cinema di ricerca che, già dai tempi delle avanguardie storiche, come ha scritto

⁴⁹ S. Alovisio, «Non c'è che da vivere – e da filmare», in Id. (a cura di), *Jean-Luc Godard*, cit., p. 24.

⁵⁰ A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 143.

⁵¹ A. de Baecque, *Godard*, cit., p. 523.

⁵² La tecnologia video, che nulla apporterebbe se messa al lavoro per fare film secondo i vecchi schemi, è nei sogni ingegneristici di Beauviala: «la possibilité de maîtrise, par le réalisateur, de ses images», J.-P. Beauviala – J.-J. Henry, *Entretien avec Jean-Pierre Beauviala*, in «Cahiers du Cinéma», 325, 1981, p. 92.

⁵³ «Abbiamo preso la macchina da presa in mano semplicemente per andare più svelti», J.-L. Godard, *Intervista con Jean-Luc Godard*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 177.

⁵⁴ Tra gli esempi più emblematici di tale lavoro di Beauviala non si può non fare riferimento quantomeno alla sua prima 16mm, soprannominata, non a caso, «chat sur l'épaule», e soprattutto alla più icastica concretizzazione dell'impegno di Beauviala: la «paluche», la celebre videocamera tubolare dalla forma simile a un microfono, capace di farsi straordinario strumento di investigazione audiovisiva che, nella visione dell'ingegnere, non rappresenta altro che «le déport du corps vers les gens et les choses, c'est le geste de la main : son tremblé, son émotion, c'est une centrage du sujet qui nia rien à voir avec le cadre du cinéma», A. Bergala – J.-P. Beauviala – J.-L. Godard, *Genèse d'une caméra: premier épisode* [1983], in J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 525.

Sandra Lischi, «ha pre-visto il video, si è affannato a prefigurarne il ventaglio di possibilità, arrestandosi laddove la tecnica non consentiva di andare oltre»⁵⁵. Il lavoro godardiano con il video negli anni Settanta è dunque in questo senso ancora “vertoviano”, non può essere scisso dalla ricerca degli «anni Mao», e l’appropriazione di nuove tecnologie della visione permette al cineasta di proseguire alcuni nodi del lavoro “anti-documentaristico” iniziato con Gorin, e pare essere coerente al contesto imposto dal dibattito francese di quegli anni – che aveva animato soprattutto le pagine dei «Cahiers» e di «Cinéthique» – attorno allo svelamento dei rapporti tra realtà e rappresentazione, ovvero alla rivelazione della determinazione ideologica ed economica di una “tecnica” cinematografica per nulla neutrale⁵⁶. Sono dunque, su questo versante, le straordinarie possibilità costruttive proprie dell’immagine elettronica (intarsi, sovrapposizioni, cambiamenti di velocità, deformazioni visive e sonore, ecc.) a permettere a Godard di proseguire in chiave anti-naturalistica una riflessione di lungo corso, e tuttavia non si tratta più adesso di imporre all’immagine la postura pedagogica dello schermo-lavagna. Alle possibilità manipolatorie offerte dal video si accompagna in Godard un lavoro che – fulcro della ricerca di Beauviala – punta simultaneamente a valorizzare le possibilità di “cattura” del reale che sono intrinseche ai nuovi maneggevoli dispositivi audiovisivi. La videocamera è in tal senso erede della 16 mm di molti lavori della Nouvelle Vague e, sebbene non più volta a cogliere tra i passanti parigini il battito della *vie toute seule*, si fa strumento adatto ad approfondire la ricerca attorno alla riaffermazione del versante documentario dell’immagine. Quest’ultimo viene ora approfondito secondo la specifica declinazione sociologica che contraddistingue la produzione godardiana di questi anni e soprattutto – in quelle che qui si ritengono essere le più compiute opere del periodo – nella forma dell’intervista, valorizzando l’«intimità [...] che il video (usato ovviamente in modo anti-televisivo) consente con gli interlocutori»⁵⁷. Da questo secondo punto di vista, la nuova tecnologia della visione permette al lavoro godardiano di riprendere una ricerca propriamente “realista”, grazie alle contenute

⁵⁵ S. Lischi, *Introduzione. C’era una volta cinema e video*, in Id. (a cura di), *Cine ma video*, Edizioni ETS, Pisa 1996, p. 12.

⁵⁶ Come ha scritto Jean-Louis Comolli, tra i principali alfieri del dibattito: «Di questo tipo è l’asse ideologico che centra la ricerca della “perfezione tecnica”, l’“ineluttabilità” del “realismo”: il lavoro passa interamente per il versante degli strumenti tecnici, è monopolizzato dalla sola apparecchiatura, al fine appunto di risparmiare allo spettatore il benché minimo lavoro; molto grossolanamente ciò si può dire dicendo che non è lo spettatore, ma la tecnica a progredire; il “realismo” messo in atto con grandi spese non ha come oggetto prioritario l’appropriazione cognitiva del reale, ma il rafforzamento della credibilità dello spettacolo che si dà come rappresentante (copertura) di questo reale». J.-L. Comolli, *Technique et idéologie [1971-1972]*; tr. it. *Tecnica e ideologia*, Pratiche Editrice, Parma 1982, p. 91.

⁵⁷ S. Lischi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Cine ma video*, cit., p. 13.

dimensioni dei dispositivi (non è più necessario, come ai tempi di *Fino all'ultimo respiro*, un ingombrante carretto postale per nascondere la cinepresa) e soprattutto dalle possibilità di estensione temporale proprie del nastro magnetico, il quale «consente lunghe attese, contemplazioni, appostamenti: registrare tutto, alla ricerca di momenti inattesi di realtà da valorizzare»⁵⁸. La tecnologia video non soltanto permette di rilanciare in maniera evidente la specificità duale dell'immagine ma pare esibire, in maniera del tutto icastica e direttamente nel procedimento stesso che ne regola il funzionamento, il congenito nucleo bipolare che informa l'immagine filmica. Questa, come sappiamo, si rivela infatti per Godard nella coappartenenza costitutiva dei gesti del filmare e del montare, e il video, come hanno scritto Philippe Dubois, Marc-Emmanuel Mélon e Colette Dubois, tende in se stesso

«a mescolare questi due momenti tradizionalmente (cioè cinematograficamente) separati delle riprese e del montaggio. In video, l'uno è sempre collegato all'altro: per esempio, si monta “in macchina”, durante le riprese, o si gira in funzione dei successivi intarsi; o ancora si re-inquadra l'immagine al momento del montaggio, si generano colori, ecc. Insomma, le nozioni di ripresa e montaggio in quanto operazioni distinte e specifiche devono, come tante altre nozioni prese a prestito dai meccanismi del cinema (l'inquadratura, il fuori-campo, le regole dei raccordi...) essere rivedute e ridefinite, quando si parla di video»⁵⁹.

Da questo punto di vista, l'immagine elettronica sembra evidentemente sovraesporre la coappartenenza di un procedimento trasformativo e di una tensione documentaria, il lavoro della manipolazione che è proprio del montaggio e quello dell'attestazione garantito dalla ripresa in continuità. Se il video è dunque per Godard, come ha scritto ancora Dubois, «un modo di riflettere (sul) cinema, in tutte le sue forme e situazioni [...]»⁶⁰, ciò significa innanzitutto che questo si configura per il cineasta innanzitutto come uno strumento volto a riflettere, ancora una volta, sulla specificità artistica e identitaria del dispositivo cinematografico. Attraverso le peculiari possibilità di espressione che il video consente («un moyen non seulement de *dire* (de

⁵⁸ *Id.*, *Dal cine-occhio al video-occhio: riflessioni sull'eredità di Vertov*, in *ivi*, *cit.*, p., p. 35.

⁵⁹ P. Dubois – M.-E. Mélon – C. Dubois, *Cinéma et vidéo: intérpénétrations* [1988], tr. it., *Cinema e video: compenetrazioni*, in S. Lischi (a cura di), *Cine ma video*, *cit.*, p. 89.

⁶⁰ P. Dubois, *Il video pensa quello che il cinema crea. Annotazioni sulle opere video e televisive di Jean-Luc Godard*, in V. Valentini (a cura di), *Video d'autore*, *cit.*, p. 111.

représenter – et de dénoncer) des choses déjà là, mais de les *montrer comme acte d'un dire filmique*, dans l'instant même de leur apparition-disparition et dans leur infinie variation»⁶¹), il dispositivo si mette di fatto al servizio dell'immagine godardiana come uno strumento del tutto funzionale per tornare a lavorare su quei processi di significativa esposizione del pensiero teorico godardiano che avevano a fondo informato i film dei primi anni Sessanta. La tecnologia video, insomma, permette al regista di ricentrare al meglio la propria pratica attorno al nodo teorico della duplicità, come era stato nei suoi «anni Karina», e di farlo ora in relazione a un nuovo cinema politico ripensato proprio grazie alle possibilità di riconfigurazione «dei meccanismi del cinema»⁶² che il video permette. Se il lavoro della duplicità, com'è stato diffusamente discusso nel corso del primo capitolo, è nel cinema di Godard essenzialmente volto alla produzione di un “terzo”, che è stato definito nei termini di una “verità” prettamente cinematografica – fulgore di un senso che tiene insieme l'immagine e il reale –, ciò che qui si trasforma rispetto al periodo «Karina» – ciò che è irrimediabilmente cambiato negli anni della militanza – riguarda proprio una rivalutazione rispetto al luogo stesso in cui questa terzità potrà darsi, ovvero lo specifico esito cui pretendono di mirare questi nuovi processi di autenticazione condotti attraverso il video e volti a ribadire ancora una volta le possibilità del cinema di dire qualcosa a proposito del mondo. La rinnovata sovraesposizione delle dinamiche formative e discorsive del film si nega ora in tal senso allo splendore delle forme: *non è più* il tempo in cui l'armonia della natura poteva incontrare nella medesima inquadratura i versi di Rimbaud, così come *non è ancora* arrivato per l'immagine il momento di tornare «all'infanzia stessa del mondo, verificando la forza segnica di elementi difficili da inserire in un sistema narrativo come gli alberi, una collina, un prato, un cielo»⁶³. I processi di autenticazione messi al lavoro nei film degli anni Settanta sembrano dunque, piuttosto, rivelare in maniera esibita una fondamentale riflessione sullo statuto del *quadro cinematografico*, volta innanzitutto allo svelamento dei procedimenti che ne presiedono la costruzione. È proprio guardando a questo orizzonte elaborativo che Alain Bergala, autorevole esegeta della prima come della seconda fase delle grandi finzioni godardiane, ha tracciato una linea che tiene insieme gli anni Sessanta e gli ottanta del cineasta nel nome di una vera e propria «passion du plan». Lo studioso osserva, nella fattispecie, un'evoluzione dell'atto di creazione godardiano a partire da un primo momento in

⁶¹ P. Dubois, *Jean-Luc Godard et la part maudite de l'écriture* [1993], in Id., *La question vidéo entre cinéma et art contemporain*, cit., p. 231

⁶² P. Dubois – M.-E. Mélon – C. Dubois, *Cinéma et vidéo: intérpénétrations* [1988], tr. it., *Cinema e video: compenetrazioni*, in S. Lischi (a cura di), *Cine ma video*, cit., p. 89.

⁶³ A. Scandola, *L'immagine e il nulla: l'ultimo Godard*, Kaplan, Torino 2014, p. 21.

cui per il cineasta «il pouvait encore aller de soi [...] de regarder la beauté en face»⁶⁴ (in cui dunque «*durant le tournage*, il peut encore filmer la beauté en toute innocence»⁶⁵) sino ad arrivare ai successivi lavori dove appare evidente come «cette passion du plan est devenue beaucoup plus douloureuse»⁶⁶. Le ragioni di un simile scarto che contrassegna in maniera evidente i due periodi sarà dunque da rintracciare certamente nel pessimismo scaturito dalla presa di coscienza politica, e tuttavia, è proprio nel lavoro in video, momento “intermedio” tra le due fasi descritte, che si definisce un rilevante spazio di elaborazione e sperimentazione attorno alla questione dell’inquadratura.

Se già a partire da *Due o tre cose che so di lei* pare avanzare con forza nei film di Godard la sfiducia rispetto a qualsivoglia presupposto veritativo ascrivibile alla prestazione riproduttiva propria del dispositivo filmico, negli anni Settanta il cineasta franco-svizzero sembra tornare con forza a volgere le direttrici della propria ricerca in direzione di un reale che, tuttavia, non può più identificarsi con quanto è semplicemente oggetto di registrazione da parte della macchina da presa. Questa *ricerca del reale, perduto* negli anni dell’ideologia, si configura quindi attraverso quello che pare essere un ostinato tentativo di forzare i limiti dell’inquadratura, ovvero in una rinnovata *esplorazione delle possibilità del fuoricampo*: luogo privilegiato in cui risiede, come ha scritto Alain Badiou, il *reale del cinema*. Nella sua ricognizione attorno alla spinosa questione del “reale”, il filosofo francese trova in Lacan una convincente definizione («*il reale è l’impasse della formalizzazione*»⁶⁷) e, nell’addurre diversi esempi al fine di chiarire un concetto non semplice, quello filmico finisce per rivelarsi quasi scolastico, riferendo alla nozione di fuoricampo le ragioni di una *impasse* con cui la forma cinematografica non può (non deve) fare a meno di confrontarsi:

«L’immagine trae la sua potenza di reale dal fatto che essa fa riferimento a un mondo che non è nell’immagine ma che ne costituisce la forza. In quanto costruita a partire da ciò che è fuori immagine, essa può essere veramente bella e forte, a patto che il cinema sia composto – calcolato – da ciò che circonda l’immagine in un’inquadratura, e quindi che il mondo lasciato

⁶⁴ A. Bergala, *La passion du plan selon Godard* [1989], in Id., *Nul mieux que Godard*, cit., p.86.

⁶⁵ *Ivi*, p. 87.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ A. Badiou, *À la recherche du réel perdu*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2015; tr. it., *Alla ricerca del reale perduto*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2016, p. 27.

fuori-campo sia per l'appunto ciò che non è filmato, ciò che è impossibile far rientrare, così com'è, nell'immagine inquadrata. Così come il numero infinito è il reale dell'aritmetica, allo stesso modo il fuori-campo è l'infinito proprio dell'immagine cinematografica. Ma è anche il suo impossibile, perché per definizione l'infinità del mondo circostante non è mai catturata dall'immagine.

Tutto ciò ribadisce che si può accedere a un reale soltanto se si scopre qual è l'impossibile proprio di una formalizzazione»⁶⁸.

Solo a partire da una simile valorizzazione di ciò che ne trascende i limiti, l'immagine cinematografica può sperare di sfuggire ai pericoli della trasparenza che continuamente la incalzano, e portare a compimento la propria specificità artistica e identitaria configurando una relazione con il mondo capace di trascendere la semplice prestazione mimetica che è implicita all'istanza riproduttiva. La fenomenologia del fuoricampo sottende dunque una precisa determinazione della stessa percezione spettatoriale, per cui, come ha scritto Comolli:

«Contro le false certezze e la finta innocenza del visibile, contro la “naturalità” stessa del visibile, vedere al cinema, è cominciare con il non vedere, accettare di non “vedere tutto”, non “tutto alla volta”, non tutto “nello stesso momento”; vedere secondo un'organizzazione spaziale e temporale, una scansione e una frammentazione del mondo. Non dimentichiamo ciò che sappiamo benissimo: che l'inquadratura è prima di tutto un mascherino, e il fuori campo è più potente del campo. È questo che il cinema ci ricorda ancora oggi: il non visibile come ciò che accompagna, inquadra e penetra il visibile. Il visibile come frammento o racconto o lettura della parte invisibile del mondo [...]»⁶⁹.

È in una simile prospettiva che quello di fuoricampo si configura in tutto il cinema di Godard – ma è un pensiero generalizzabile per l'intera esperienza moderna – come una nozione teorica fondamentale, che trova ancora una volta nella lezione di André Bazin un fondamentale punto

⁶⁸ *Ivi*, p. 29.

⁶⁹ J.-L. Comolli, *La part de l'ombre* [2002]; tr. it., *La zona d'ombra*, in Id., *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, p. 17.

di riferimento. Si tratta di un'eredità che la stessa citazione da Comolli evidenzia, riferendosi alla dialettica cornice/mascherino che in Bazin si fa rilevante strumento di pensiero volto a esemplificare un importante tratto di specificità del cinema rispetto alle altre arti. Per il critico di Angers, infatti:

«Il concetto di luogo drammatico non solo è estraneo, ma essenzialmente contraddittorio con la nozione di schermo. Lo schermo non è una cornice, come quella del quadro, ma un *mascherino* segreto che non lascia scorgere che una parte dell'avvenimento. Quando un personaggio esce dal campo della macchina da presa, siamo disposti ad ammettere che esso sfugge al campo visivo, ma per noi continua ad esistere identico a se stesso in un altro punto della scena, che ci è nascosto»⁷⁰.

Se dunque quella di «luogo drammatico» è per Bazin «una nozione specificamente teatrale»⁷¹, allo stesso tempo gli evidenti punti in comune tra cinema e teatro (il dramma, la presenza degli attori...) risultano del tutto secondari di fronte agli importi semiotici che lo schermo implica a dispetto del palcoscenico, in quanto «la “tranche de vie” non esiste a teatro. O, almeno, il solo fatto di essere esposta sulla scena la separa dalla vita, per farne un fenomeno *in vitro*, che ancora partecipa parzialmente della natura, ma che è già profondamente modificato dalle condizioni dell'osservazione»⁷². Al contrario, l'inquadratura di cinema è «cristallizzazione passeggera d'una realtà di cui non si cessa di sentire intorno la presenza»⁷³ e al suo interno, a differenza di quanto avviene a teatro, «l'uomo cessa di essere il punto focale del dramma per divenire (eventualmente) il centro di un universo. L'urto della sua azione può sviluppare le sue onde all'infinito; la scenografia che lo circonda partecipa dello spessore del mondo»⁷⁴. Si è già visto come una tale lezione teorica informi in profondità l'esperienza della Nouvelle Vague e tutto il primo cinema di Godard. Tuttavia, negli anni Settanta, il movimento di una passante che attraversa l'inquadratura valicandone i margini non può più così facilmente

⁷⁰ A. Bazin, *Teatro e cinema*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 171-172.

⁷¹ *Ivi*, p. 170. Per Bazin, infatti: «Non potrebbe esistere teatro senza architettura [...]. Gioco o celebrazione, il teatro non può per essenza confondersi con la natura, sotto pena di dissolversi in essa e di cessare di esistere», *ibid.*

⁷² *Ivi*, p. 156.

⁷³ *Ivi*, p. 158.

⁷⁴ *Ivi*, p. 172.

farsi gesto estetico capace di rinviare – così come avveniva in *Questa è la mia vita* – a uno «spazio diffuso, senza geometria e senza frontiere, che circonda lo schermo»⁷⁵, perché il film neanche per un momento può più essere per Godard «l'Universo, il Mondo, o, se si vuole, la Natura»⁷⁶. Muovere nuovamente *alla ricerca del reale* attraverso uno specifico lavoro che guarda oltre i bordi del quadro significa dunque per il cineasta franco-svizzero ridefinire ora la stessa articolazione campo/fuoricampo all'interno di una nuova formatività che, proseguendo su un solco già segnato, deve innanzitutto approfondire le possibilità del *montaggio*. L'allusione alla *presenza del fuoricampo* (del *reale*) non può più, adesso, essere sottesa a un elegante movimento di macchina o al transito di un personaggio, ma si realizza attraverso la più esibita configurazione di un *interstizio* che viene a crearsi nell'accostamento *tra* eterogenei, un lavoro che in Godard, come ha chiarito Gilles Deleuze

«non è un'operazione di associazione, ma di differenziazione [...]. In altri termini, è l'interstizio che viene prima rispetto all'associazione, ossia è la differenza irriducibile che permette di scaglionare le somiglianze. La fessura è diventata primaria e a questo titolo si allarga. Non si tratta più di seguire una catena d'immagini, anche al di sopra dei vuoti, ma di uscire dalla catena ossia dall'associazione. [...] È il metodo del TRA, “tra due immagini”, che esclude ogni cinema dell'Uno. È il metodo dell'E, “questo e poi quello”, che esclude tutto il cinema dell'Essere=è. Tra due azioni, tra due affezioni, tra due percezioni, tra due immagini visive, tra due immagini sonore, tra sonoro e visivo: far vedere l'indiscernibile, cioè la frontiera [...]»⁷⁷.

È dunque in tal senso, come ha scritto De Gaetano, «il montaggio, il raccordo tra immagini, a definire il carattere specifico del rapporto fra il cinema e il reale»⁷⁸, rispondendo a «una nuova immagine del pensiero: non più esercizio ricognitivo su una realtà già data, ma incontro con qualcosa che forza a pensare, il cui effetto è disarticolante, perché eccede la coesione che ne opera l'azione»⁷⁹. Qui, a partire da una evidente valorizzazione della differenza e dello spazio

⁷⁵ *Ivi*, p. 173.

⁷⁶ *Ivi*, p. 175.

⁷⁷ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 210.

⁷⁸ R. De Gaetano, *Lo spazio-tra dell'immagine*, in Id., *La potenza delle immagini*, cit., p. 102.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 104-105.

di confine emerge «un'immagine del reale come segnato da una discordanza o da un disaccordo originario, che ritrova nell'intervallo il suo segno di composizione e in un “fuori” non interiorizzabile il suo elemento genetico»⁸⁰. È solo in una simile prospettiva che può dunque configurarsi la specifica concezione di un'immagine filmica che

«non può porsi come contrapposizione (falsa) tra riproduzione e costruzione dell'oggetto messo in immagine.

L'immagine (e primariamente quella cinematografica) è in primo luogo uno *spazio-tra*: tra presenza e assenza dell'oggetto, tra tridimensionalità reale e bidimensionalità schermica, ma soprattutto tra un'immagine e le altre immagini con cui si rapporta, attualmente o virtualmente»⁸¹.

In altre parole, come si è tentato di argomentare, per Godard – sin dai tempi in cui scrivere su *Vittoria amara* di Ray era già fare cinema – questo *spazio-tra* corrisponde con esattezza a quella regione che, nell'immagine filmica, separa e al contempo tiene insieme i regimi discorsivi del documentario e della finzione, labile confine in cui si agitavano marcatamente specifiche configurazioni ed elaborazioni del senso dei film «Karina» e che ora, nel corso di tutti gli anni Settanta, l'opera del cineasta franco-svizzero si ripropone di riportare alla luce. È in tal senso che la tecnologia video non si presenta dunque a Godard come esperienza lontana dal cinema, bensì come possibilità di rilanciare nuovamente il lavoro sulla specificità duale dell'immagine filmica. *Cinema e video* – emblematici segni della duplicità, dell'attestazione e della costruzione – sono per il cineasta i nuovi Caino e Abele⁸², ulteriore diramazione di quel complesso e stratificato rapporto tra documentario e finzione che l'immagine godardiana tenta

⁸⁰ *Ivi*, p. 104.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Se la metafora biblica è usata da Godard, come si è visto, per descrivere il rapporto tra documentario e finzione all'interno della storia del cinema (cfr. cap. 1), il riferimento ai figli di Adamo è allo stesso tempo utilizzato anche per delineare la relazione tecnologica tra i dispositivi. È la nuova lezione che il regista ha imparato negli anni Settanta, una nuova “fraterna” relazione fondamentale che caratterizza il mondo delle immagini in movimento, come ci rivela la lavagna di un istituto superiore in una scena di *Si salvi chi può (la vita)* [fig. 25].

di tenere in vita scongiurando il compiersi del fratricidio, attraverso un atto di creazione che punta a ritrovare il mondo e, con esso, il “vero” cinema.

È dunque il solito, fondativo, impegno *tra il documentario e la finzione* a esortare ora le *nuove configurazioni estetiche* che contraddistinguono il cinema godardiano degli anni Settanta, a disporre ancora una volta processi di autenticazione complessi finalizzati a ribadire quella *potere delle immagini* che sembra sempre più smarrirsi nel mondo del «mediale». Se l’acquisizione delle nuove tecnologie dell’audiovisivo e l’incursione televisiva configureranno un preciso contromovimento rispetto alle ipertrofiche *immagini del potere*, il germe di questo lavoro dovrà tuttavia essere individuato ancora prima, in un altro icastico *spazio-tra* della filmografia godardiana. Mi riferisco all’ultimo film con Gorin, l’opera che, dopo *Crepa padrone*, chiude di fatto gli «anni Mao».



fig. 25 – (Paul) Godard, cinema, video e fratricidio

2. Il volto della finzione: *Letter to Jane*

Realizzato nel 1972 per la presentazione di *Crepa padrone* al New York Film Festival (ma pensato anche in forma scritta leggermente più ampia) *Letter to Jane* conclude l'esperienza godardiana di cinema militante e, allo stesso tempo, lascia già intravedere, come ha scritto de Baecque, «une initiation à la période vidéo qui va suivre»⁸³. Il film, come rivela il sottotitolo, si presenta come emblematico punto di partenza di un lavoro che muove tra la necessità di mostrare i processi di costruzione che si celano dietro l'apparente naturalità di una fotografia e il tentativo di forzare i margini di quella stessa immagine innescando processi di autenticazione che sembrano attivarsi nei modi specifici di una forza centrifuga che spinge verso l'esterno, il fuoricampo, il reale. Nel caso specifico il film si presenta dunque come una lettera audiovisiva rivolta a Jane Fonda – attrice protagonista di *Crepa padrone* –, scandita dalle *voices over* di Godard e Gorin, mentre sul piano del visivo, i due registi fanno corrispondere un minuzioso lavoro analitico (condotto soprattutto attraverso precise focalizzazioni sui dettagli e accostamenti con altre immagini) di una fotografia dell'attrice in Vietnam pubblicata su *L'Express* nell'agosto del 1972 [fig. 26]. Quest'ultima ritrae al centro Jane Fonda in una posa che i due cineasti descriveranno come paternalistica e, in evidente subordine, le figure di due vietnamiti, uno di spalle e l'altro fuori fuoco, dietro l'attrice. Il film articola dunque nel corso di una cinquantina di minuti un'indagine che non manca di sottolineare l'espressione pateticamente altruista di Fonda (confrontata con simili occorrenze espressive tratte dai suoi film – compreso quello “vertoviano” [fig. 27]– o con volti di altri attori [fig. 28]), e di riflettere sui singoli elementi formativi che configurano la rappresentazione: il rapporto tra l'immagine e la didascalia, quello tra i vari piani (fuoco/fuori fuoco), il *contre-plongée* (un punto di vista ben situato), ecc. Il procedimento analitico dei due cineasti mira dunque a segnalare che

«le choix du cadre n'est pas non plus innocent ou neutre: on cadre l'actrice qui regarde et pas ce que regarde l'actrice. On la cadre donc comme si elle était la vedette. [...] Bref, d'une

⁸³ A. de Baecque, *Godard*, cit., p. 509.

part, on cadre la vedette en train de militer, et d'autre part, dans le même mouvement, on cadre aussi en vedette la militante»⁸⁴.

Al cuore di un simile lavoro (con esplicito riferimento all'operazione compiuta anni prima in *Camera-Œil*⁸⁵) si situa dunque una riflessione sul ruolo degli intellettuali all'interno della lotta, rispetto alla quale il caso Fonda viene presentato come un esempio da non seguire. Militante-attrice per eccellenza, la donna è infatti per il duo di cineasti nient'altro che l'emblematica rappresentazione della "buona coscienza" di sinistra:

«parce que l'actrice américaine ne milite pas autrement qu'en disant: paix au Vietnam, qu'elle ne se demande pas quelle paix exactement, et en particulier, quelle paix en Amérique. Et si elle ne se demande pas encore, ou qu'elle n'y parvient pas, ce n'est pas parce qu'elle agit encore en tant qu'actrice et pas en tant que militante, mais bien au contraire parce qu'en tant que militante elle ne se pose encore aucune question de style nouveau sur son fonctionnement d'actrice, et socialement, et techniquement. Bref, elle ne milite pas en tant qu'actrice, alors que les Nord-Vietnamiens l'ont justement invitée en tant que telle, en tant qu'actrice militante»⁸⁶.

Come scrive Edgar Morin, «la star è un prodotto specifico della civiltà capitalistica, e nello stesso tempo risponde a profondi bisogni antropologici che trovano la loro espressione sul piano del mito e della religione»⁸⁷ e ciò che Godard e Gorin rimproverano alla diva – per quanto impegnata – Jane Fonda è proprio il fatto di non riuscire ad affermare nessun posizionamento politico efficace, in quanto schiava di una funzione sociale (direttamente rilevabile nei tratti formali della foto) interna all'organizzazione capitalistica della star-merce (per quanto rivolta

⁸⁴ J.-L. Godard – J.-P. Gorin, *Enquête sur une image. Ce texte constitue la bande-son du film Letter to Jane réalisé en 1972 par Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin* [1972], in J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 356. Trattandosi di una precisa trascrizione del testo recitato in *voice over*, si preferirà in questa sede segnalare le citazioni dal film facendo direttamente riferimento alla versione del testo pubblicata in francese.

⁸⁵ «Probablement presque tout le monde ici a déjà vu cette photo, et pendant quelques secondes, à sa façon, s'en est donc servi pour aller au Vietnam», *Ivi*, p. 352.

⁸⁶ *Ivi*, p. 361.

⁸⁷ E. Morin, *Les stars*, Éditions du Seuil, Paris 1957; tr. it, *I divi. Genesi, metamorfosi, crepuscolo e resurrezione delle star*, Garzanti, Milano 1977, pp. 107-108.

a un consumo di sinistra). Tornando dunque al più specifico ambito dei nostri discorsi, la questione riguarda qui il portato di una sorta di carica finzionale di cui il corpo dell'attrice si farebbe sineddoche⁸⁸, finendo per mascherare un reale che, di contro, deve essere rivelato dai due cineasti:

«Nous ne sommes pas contre les masques [...], mais nous ne pouvons pas ne pas poser les questions: quoi masque qui? qui masque quoi? pour et contre qui? C'est à ce moment-là qu'on pourra décider de l'utilité sociale du masque, de sa nécessité, stratégique et tactique, car nous voulons être les acteurs de notre propre histoire, nous Jean-Pierre et Jean-Luc, de la nôtre, comme toi de la tienne, Jane»⁸⁹

Non essere contro le maschere significa essere consapevoli di come l'istanza finzionale sia di fatto connaturata all'immagine e l'obiettivo non possa essere certo quello di eliminarla, ma di riattivarla semmai all'interno di nuovi processi costruttivi in grado di rivelarne una qualche verità. Un momento del film pare mostrarsi da questo punto di vista come luogo di particolare incandescenza teorica. Il lavoro di montaggio isola i dettagli del volto dell'uomo vietnamita [fig. 29] prima e poi di quello di Fonda. Nell'accostamento, l'analisi condotta dalla voce *over* di Godard ne segnala una differenza che apre all'interstizio di un reale che trascende i singoli elementi della rappresentazione:

⁸⁸ È bene sottolineare come questa concezione della celebrità, metonimico segno della finzione da poter mettere al lavoro secondo le specifiche direttrici della propria ricerca, è da sempre presente nel lavoro di Godard e lo sarà ancora. Come ha scritto Badiou, si tratta sempre «di forzare l'immagine affinché possa produrre purezza, la purezza filmica. Poi, è questione di scelta, di preferenza. [...] Bresson eliminava deliberatamente molti elementi tradizionali di impurità. Non voleva attori professionisti, rifiutava tutta una serie di stili di luci, rifiutava gli spazi composti o totali, e anche la parola espressiva, richiedeva un tono totalmente neutro. E sebbene non facesse un cinema sperimentale, prendeva sin dall'inizio decisioni di purezza. Altri registi, invece, accettano gradi di impurità più alti e cercano di trasformarli dal loro interno. È il caso, direi, di Godard, che ha spesso utilizzato grandi attori noti, ma li ha sempre fatti recitare in modo tale da farli sembrare *amateurs*. Yves Montand, Alain Delon, e anche Johnny Hallyday hanno lavorato con lui, ma l'hanno fatto come se non fossero mai stati attori. [...] Quindi, avete un Bresson che dice: "Non voglio attori professionisti", e avete un Godard che dice invece, "Io sì lavorerò con attori famosi"; ciononostante, il risultato è il medesimo. Vale a dire: c'è in entrambi qualcosa che mostra un'assenza di recitazione, e questo mostra chiaramente come i percorsi della purificazione sono veramente molto diversi». A. Badiou, *Il cinema come esperienza filosofica*, in Id., *Del capello e del fango*, cit., p. 146.

⁸⁹ J.-L. Godard – J.-P. Gorin, *Enquête sur une image*, p. 361. Il passaggio riportato appartiene a quella più ampia porzione di testo che non è direttamente presente nella colonna sonora del film.

«devant ce visage vietnamien, aucune légende n'est nécessaire: partout dans le monde, on dira: c'est un Vietnamien, et les Vietnamiens se battent pour foutre les Américains en dehors de l'Asie.

Isolons au contraire le visage de l'actrice américaine. On voit très vite qu'il ne renvoie à rien, ou plutôt, qu'il ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même, mais un lui-même qui n'est nulle part, perdu dans l'immensité infinie de la tendresse éternelle d'une Pietà de Michel-Ange. Visage de femme qui ne renvoie à aucune femme (le visage du Vietnamien était une fonction qui renvoyait à du réel, alors que le visage de l'Américaine est une fonction qui ne renvoie qu'à une fonction). Visage qui pourrait être celui d'une hippie manquant de drogue, d'une étudiante d'Eugène, Oregon, alors que son favori Préfontaine vient de perdre le 5000 mètres olympique, d'une amoureuse plaquée par son mec, et aussi d'une militante au Vietnam. C'est trop. Il y a trop d'information dans un trop petit espace/temps. [...] On voit alors que la figure de la militante américaine et celle du Nord-Vietnamien sont des figures contraires. Et ce qui se passe réellement dans la réalité imaginaire de cette image, à notre avis, c'est la lutte de ces contraires»⁹⁰

Da una parte, dunque, una figura che non rimanda ad altro che al suo essere un dispositivo di rappresentazione (che ha una lunga storia: Michelangelo), dall'altra il volto dell'uomo che invece rinvia al mondo, alla guerra di liberazione del Vietnam del Nord. Ma non è nella lotta Vietcong che risiede il "reale" specifico di quella foto pubblicata su *L'Express*. «Ce qui passe réellement dans la réalité imaginaire de cette image» ha a che fare proprio con il rapporto differenziale tra due contrari, tra due funzioni, il volto-finzione della diva Jane Fonda e il volto-documentario anonimo del vietnamita ed è soltanto il lavoro analitico condotto in questo momento che può tentare di fare emergere questo spazio interstiziale, svelare il fuoricampo dell'immagine aprendo i margini della rappresentazione mediatica: «isoler, diviser: division révolutionnaire, disait Lénine, qui combat contre la division capitaliste du travail»⁹¹.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 359-360.

⁹¹ *Ivi*, p. 360.

Ma questo «esercizio un po' incattivito di semiologia rivoluzionaria»⁹² più che un semplice attacco all'attrice⁹³ rappresenta una meditazione su uno dei nodi al centro dell'elaborazione godardiana di questi anni (il ruolo degli intellettuali nelle lotte) e dunque è innanzitutto un'autocritica, come ha scritto de Baecque: «cette image explique aussi ce qui n'a pas marché sur *Tout va bien*: la vedette reste une vedette, même de gauche, même discutant avec le peuple, et c'est ce statut de vedette que le film visait à casser, sans jamais y parvenir vraiment»⁹⁴. Ancora pienamente dentro gli «anni Mao» ma capace di farci gettare uno sguardo sulla successiva elaborazione godardiana, critica del mondo delle immagini e allo stesso tempo autocritica del proprio lavoro precedente, *Letter to Jane* sembra preludere ai motivi configurativi ed elaborativi di un'altra opera godardiana, realizzata stavolta negli «anni video» e che pure ancora pensa, ripensa e soprattutto *guarda* agli «anni Mao»: *Ici et ailleurs*.

⁹² A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 141.

⁹³ «Vanno a intervistare i poveri, vanno a intervistare... È un po' per questo che ho litigato con Jane Fonda», J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 278. Certo, d'altra parte non si può negare che i rapporti non fossero proprio del tutto sereni...

⁹⁴ A. de Baecque, *Godard*, cit., p. 508.

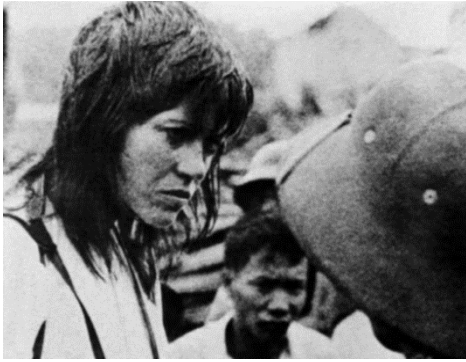


fig. 26 – «Analisi di una fotografia»



fig. 27 – La militante e la star



fig. 28 - I volti della finzione (Henry Fonda)



fig. 29 – Il volto dell'Altro

3. Tra «Mao» e i «video»: *Ici et ailleurs*

Il primo film realizzato insieme ad Anne-Marie Miéville (seppur diffuso soltanto dopo *Numéro deux*) appare in effetti come un vero e proprio film-cerniera, capace di tenere insieme due distinte fasi della vita e del lavoro di Godard. Al centro della stessa elaborazione configurante del film si situano infatti proprio le immagini girate dal Gruppo Dziga Vertov nel 1970 in Giordania per un progetto a sostegno della causa palestinese che si sarebbe dovuto intitolare *Jusqu'à la victoire*, infine rimasto incompiuto. Smorzatosi il fervore ideologico, Godard riflette ora, con Sonimage, direttamente sul proprio cinema degli «anni Mao», sottoponendo a verifica la legittimità, la fondatezza e l'effettiva efficacia dei propositi rivoluzionari di un tempo⁹⁵. *Ici et ailleurs* è il film che, più di tutti tra i «video», mette a discorso in maniera esplicita il venir meno delle certezze di un tempo e l'insorgere di una disillusione che induce ora a un più ampio ripensamento del lavoro, ovvero alla «presa di coscienza di una distanza – come ha scritto Alovisio –, emotiva più che ideologica, rispetto al recente passato»⁹⁶. Si tratta dunque, innanzitutto, di riconfigurare il proprio lavoro con le immagini svolto sino a quel momento:

«E quindi occorre davvero, come diceva Gorin a quell'epoca, tornare a zero; ma vedere anche che lo zero si è mosso, che non è nemmeno più uno zero. E poi dopo... non so... capirci meglio. *Ici et ailleurs* riassume bene tutto questo... Per quanto riguarda me, fra *One plus one* e *Ici et ailleurs*... ci sono un mucchio di altri film che possono essere interessanti, se si vuole studiare la cosa da questo punto di vista; ma *Ici et ailleurs* riassume abbastanza bene quello che succedeva all'epoca»⁹⁷.

⁹⁵ «Venir tourner un film ici, ce n'est pas donner des leçons, mais en prendre de gens qui sont en avance sur nous. J'essaie d'utiliser mes connaissances techniques pour exprimer les idées de la révolution palestinienne», J.-L. Godard, *Godard chez les feddayin* [1970], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 340.

⁹⁶ S. Alovisio, «*Non c'è che da vivere – e da filmare*», in Id. (a cura di), *Jean-Luc Godard*, cit., p. 24.

⁹⁷ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 298.

Quello che succedeva era, nello specifico, qualcosa di «abbastanza arbitrario e rigido. Ed è durato troppo... erano quei filmetti tipo *Pravda*; l'ultimo è stato *Crepa padrone*»⁹⁸: si volevano fare film “politicamente” e si è finito per fare semplici film di propaganda. *Ici et ailleurs* è dunque l'opera che ha il compito preciso di recuperare letteralmente le immagini militanti e realizzarne la critica, dunque non rinnegandole, semplicemente, ma rimettendole a lavoro con altre, nuove immagini, in modo da produrre rinnovate configurazioni che possano porsi come effettiva negazione della prassi militante di un tempo. Alle immagini dell'*altrove* vengono dunque accostate le immagini del *qui*, ai fucili imbracciati da uomini, donne e bambini, seguono le immagini quotidiane di una famiglia francese, un padre in cerca di un lavoro, il sindacato, la cena, il divano in cui ritrovarsi di fronte alla televisione. Ad ognuno la sua guerra. I frammenti visivi di questi due mondi costituiscono le due *suites* principali sulle quali la composizione godardiana fa intervenire tutta una serie di immagini provenienti da un più ampio contesto mediale (immagini televisive, pubblicitarie, giornali e riviste...) e soprattutto la continua sovraesposizione – costante sul piano del sonoro abitato dalle *voices over* di Godard e Miéville – di momenti dichiaratamente autoriflessivi. È il caso soprattutto della celebre sequenza pedagogica della quale lo stesso Deleuze si serve per descrivere il metodo del TRA che è stato discusso. Al di là del *qui* e dell'*altrove* è esattamente l'*interstizio*, lo spazio differenziale tra i due, a costituirsi come oggetto specificamente al centro dell'opera, il luogo in cui può realizzarsi il processo di autenticazione di queste immagini provenienti da tempi e luoghi diversi. È dunque la stessa congiunzione semplice, la «e» del titolo a configurarsi in tal senso come la radice immaginativa profonda del film: «abbiamo messo quel titolo, *Ici et ailleurs* insistendo sulla parola *et*: il vero titolo del film è *Et*, non è né *ici* né *ailleurs*, è *et*, è *Ici et ailleurs*: vale a dire un certo movimento»⁹⁹. La sequenza delle «immagini alla catena» [fig. 30] è dunque la didascalica esposizione di questo stato di cose, la constatazione che i seppur buoni propositi militanti («nous ne cherchons pas à montrer des images, mais des rapports entre les images»¹⁰⁰) non erano stati che gli alibi del discorso ideologico. «Oggi, finalmente vediamo che è successo in questo film ciò che succede in qualsiasi film americano o sovietico. Io ho sommato, tu hai sommato... Sì, ma lì si possono vedere tutte le immagini insieme. Al cinema non possiamo», dichiara la *voice over*. La suddetta “visione d'insieme” ci viene presentata attraverso un muro sul quale i personaggi/attori del film dispongono i concetti (le immagini) che il gruppo di

⁹⁸ *Ivi*, p. 296.

⁹⁹ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 304.

¹⁰⁰ Id., *Godard chez les feddayin*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, cit., p. 341.

cineasti militanti aveva girato con lo scopo di sviluppare un teorema del tutto arbitrario. Come dice Godard già all'inizio del film: «sì, era all'inizio o a metà del 1970. Andiamo in Medio oriente [...] tra i palestinesi a fare un film. E abbiamo girato le cose in quest'ordine, ci siamo organizzati. Lei, tu, lui, io ho organizzato così questo film». Dalla «politica del popolo» alla «guerra prolungata», passando per la «lotta armata» e il «lavoro politico», la teleologia rivoluzionaria avrebbe condotto il film (prima ancora che il popolo palestinese) «fino alla vittoria». Si tratta dunque di una precisa organizzazione delle immagini e dei suoni che di fatto – in linea con le articolazioni discusse nel capitolo precedente – aveva privato gli stessi del loro portato documentario, piegando i movimenti di elaborazione del senso alle ragioni di una “finzione materialista” da inscrivere su uno “schermo-lavagna”. E tuttavia, gli assunti rivoluzionari non hanno potuto evitare, quella volta, di fare i conti con il doloroso incombere della Storia: le tragiche vicende del Settembre nero portano alla morte la maggior parte dei palestinesi “attori” del film “vertoviano”. La funesta emergenza stessa del reale ha dunque imposto l'abbandono di *Jusqu'à la victoire* ma, allo stesso tempo, ha definito l'elaborazione profonda di *Ici et ailleurs* come vera e propria opera di redenzione delle immagini girate all'inizio del decennio che vengono rese da Godard, come ha scritto Serge Daney, «comme on rend les honneurs, à ceux qui ils appartiennent: aux morts»¹⁰¹. Opera di redenzione di quelle immagini dunque e soprattutto, diremmo noi, poderoso processo di autenticazione delle stesse, che prima di tutto esigono proprio di essere restituite al loro congenito rapporto col mondo, precedentemente messo in secondo piano rispetto alle esigenze di una marcata torsione finzionalizzante e ideologica. Tale autenticazione si configura specificamente nei modi di quell'operazione di associazione/differenziazione di cui parla Deleuze, valorizzazione di un interstizio che è spazio dell'ambiguità e del pensiero, esatto contrario del partito preso che contraddistingueva il discorso militante. Come ci dice la *voice over* di Godard, con chiaro riferimento all'esperienza del Gruppo Dziga Vertov: «Troppo semplice e troppo facile dividere il mondo in due. Troppo semplice e troppo facile dire che i ricchi hanno torto e i poveri hanno ragione». Vediamo dunque queste figure dei potenti della terra (Nixon [fig. 31], Breznev) come degli “ultimi” del mondo (le lacrime di un vietnamita, una donna africana, i carrarmati sui manifestanti a Praga) ma soprattutto, tra queste, l'immagine stessa di questo spazio tra che le mette a distanza nel momento stesso in cui le tiene insieme: l'immagine dell'«ET» [fig. 32]. La realtà è sempre più complessa delle categorie ideologiche e il montaggio (grazie anche alle

¹⁰¹ S. Daney, *Le thérrorisé*, cit., p. 39.

possibilità proprie della tecnologia video) può tentare di mostrarcela mettendo, allo stesso tempo, in discussione il più inflazionato funzionamento dell'immaginario audiovisivo. Si diceva che *Jusqu'à la victoire* (come «succede in qualsiasi film americano o sovietico») non aveva fatto altro che “sommare” e dunque, in un altro momento, Godard approfondisce con più precisione la questione. Una mano batte su una calcolatrice dei numeri che valgono come delle immagini [fig. 33]: «L'immagine del '17 + l'immagine di un '36 è uguale all'immagine di un maggio qui. L'immagine di un '68». «Apprendre à voir pas à lire», recitava il cartello che inaugurava la sequenza, e dunque ora vediamo queste stesse operazioni addizionali come immagini rielaborate dal video, nuovo strumento elettronico che si sostituisce a quello di calcolo: una ragazza dietro delle sbarre con il volto coperto da una sciarpa (figura in tutto il cinema godardiano delle lotte sessantottine) [fig. 34], un primissimo piano di Lenin, una fotografia degli uomini del Front Populaire schierati durante le manifestazioni del 14 luglio 1936. Gli effetti video articolano il rapporto di compenetrazione prima tra queste ultime due immagini e, dopo, tra loro e una fotografia di Hitler [figg. 35-37], mentre un discorso in tedesco, presumibilmente di quest'ultimo, irrompe nel sonoro, una singola parola che lampeggia sullo schermo («populaire») tiene insieme le tre fotografie, prima che sullo schermo (adesso non più a colori) possa tornare ancora l'immagine della ragazza militante. Già nei modi di un benjaminiano storico materialista, anticipazione di un lavoro che sarà al centro delle *Histoire(s) du cinéma*, Godard configura un movimento discorsivo che permette all'immagine della Storia di emergere dialetticamente nell'associazione delle sue tracce visive e sonore: il Maggio francese corrisponde a una storia precisa, e di questa fanno parte Lenin, il Front populaire, il nazifascismo. Se il video permette dunque di *mostrare* questa complessa stratificazione del senso dovrà allo stesso tempo prendere atto del fatto che le medesime operazioni non siano altrove asportabili o meglio, che lì daranno necessariamente altri risultati. Ancora dunque la mano che dispone le operazioni della calcolatrice: «Per esempio, l'immagine di un '17 più l'immagine di un '36, altrove, nel mese di settembre, è ancora uguale all'immagine di un 1970». Quella che vediamo è ora l'immagine straziante di un cadavere. All'immagine di Lenin segue quindi quella di Hitler ma stavolta dallo spazio nero che il video apre a destra, a partire dall'angolo alto della foto, emerge – dopo un'altra sovrimpressionazione del volto di Lenin – prima la scritta «israel», poi, ancora accanto alla figura di Hitler mentre la sua voce occupa la banda sonora, il profilo di Golda Meir [fig. 38]. Hitler allora scompare, rimane solo Meir, la video-scritta si modifica più volte («israel», «palsrael», «palestil») fino ad assestarsi («palestine»), mentre una voce proclama solennemente «Auschwitz, Majdanek, Treblinka». Rivediamo allora

l'immagine del cadavere [fig. 39] (anche questa adesso non più a colori) e ascoltiamo un testo in arabo. Il senso delle associazioni è sin troppo didascalico, Israele è per Godard colpevole verso il popolo palestinese delle medesime atrocità compiute dai nazisti nei confronti degli ebrei, ma la specifica elaborazione del senso della sequenza è nel suo insieme ancora più profonda. Ciò che il montaggio compone è innanzitutto un discorso sul cinema e sul mondo, una riflessione sulle possibilità delle immagini di mostrare la Storia e dunque di riconnettersi al reale, redenzione delle ambiguità ideologiche del periodo "vertoviano" e *di-mostrazione* dell'inefficacia del procedimento addizionale: ciò che *qui* ha permesso alla fine degli anni Sessanta al movimento operaio e studentesco di emergere (la Rivoluzione d'Ottobre, la storia della sinistra europea, l'orrore nazifascista) non poteva avere lo stesso ruolo *altrove*, dove le vittime si sono rese carnefici, immemori (come Godard poteva far dire già al Pierre di *Una donna sposata*) del loro passato. Ma ciò che più di ogni altra cosa bisognerà sottolineare riguarda soprattutto il fatto che simili articolazioni del senso vengono configurate attraverso un fare formativo che valorizza la stessa necessità di riconnettere le immagini al mondo (alla Storia) contraddicendo la pratica della «catena di immagini» e valorizzando l'interstizio, luogo in cui, fuoricampo, il reale può essere riaffermato in una scintilla di senso che si produce nella coscienza di uno spettatore che non deve essere più disciplinato all'ideologia – dalla "finzione" –, ma che si predispone invece a una prestazione intellettuale che è innanzitutto un'apertura all'ambiguità del reale.

È dunque esattamente al tentativo di riconnettere l'immagine al mondo che si rivolgono le nuove configurazioni videografiche di Godard e Miéville, a riaffermare quella profonda specificità duale dell'immagine filmica che gli anni della militanza avevano volontariamente deciso di offuscare. Ce lo dice lo stesso film, ancora una volta con estrema chiarezza, in un altro momento della già citata sequenza "pedagogica", articolando adesso la questione della duplicità attraverso un'altra coppia concettuale, quella formata dallo *spazio* e dal *tempo*, termini più che mai specifici del funzionamento del dispositivo filmico, ma che ora non rappresentano altro che l'ennesima articolazione dell'istitutiva polarità di matrice baziniana. Gli attori/personaggi, ognuno con in mano la propria fotografia (metonimie dei segmenti che avrebbero configurato *Jusqu'à la victoire*), presentano le immagini prima *davanti* alla videocamera («Lo spazio: il lavoro politico») e dopo, alle sue spalle («Il tempo: il lavoro politico» [fig. 40]). Davanti l'occhio che registra lo spazio, dietro il meccanismo che organizza il tempo, il *filmare* e il

montare, il documentario e la finzione. Quello che è successo in *Jusqu'à la victoire* è dunque che

«il tempo ha rimpiazzato lo spazio e parla al suo posto. O piuttosto, è lo spazio che si registra sul film sotto altra forma. Che non è più uno spazio proprio, ma una sorta di traduzione, una sorta di sentimento che si ha di questo spazio. Vale a dire il tempo... E il film, cioè, insomma, le immagini alla catena... Dà buon conto, attraverso questa serie di immagini della mia doppia identità. Spazio e tempo. Incatenati l'uno all'altro... come due lavoratori alla catena di montaggio, nella quale ognuno è al contempo la copia e l'originale dell'altro».

Lo spazio, il reale dell'altrove palestinese, è stato offuscato da un'organizzazione delle immagini e dei suoni dettata dall'ideologia («una sorta di traduzione, una sorta di sentimento») ovvero dalla finzione che ha imposto al mondo una specifica articolazione discorsiva. Questo è ciò che era accaduto in quello come negli altri film militanti: il tempo ha preso il posto dello spazio o ancora, come dirà in altri termini la voce *over* di Godard, il *suono* ha finito per essere totalizzante e rappresentare l'immagine «come un operaio che si fa rappresentare dal suo sindacato. E questa organizzazione, la traduce in parole d'ordine che applica di ritorno all'operaio». Il *suono* è il *discorso rivoluzionario*, il canto di lotta che proviene dal Maggio francese e che sostituisce le certezze ideologiche allo statuto incerto che è proprio di ogni alterità. Mettere il suono più forte significa, in definitiva, volgere in una (pre)determinata direzione il rapporto tra il film e lo spettatore, oscurando i tratti di ambiguità del reale e dunque la sua stessa possibilità di emergere come una qualche flagranza di senso tra le immagini. Il film tematizza ora la questione: frastornati dal suono di una pallina da flipper (in un'inquadratura che non può non riportare alla nostra memoria il bar di *Questa è la mia vita* [fig. 41]), il nostro sguardo non può più farsi più catturare dai passanti che si agitano dietro la vetrina, e ogni possibile «varco documentario nel farsi della rappresentazione»¹⁰² viene di fatto negato dalle istanze di un suono troppo forte. Il suono specifico che nei film del Gruppo Dziga

¹⁰² L. Venzi, *Comparsa, passanti, avventure dello spettatore*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», cit., p. 25.

Vertov ha preso il potere su tutti gli altri è dunque il canto di lotta. Come ha rilevato Colin MacCabe,

«the sound (the political analysis, the practice of the Dziga Vertov group) was too loud, so loud that it was impossible to see these images in relation to the quotidian images of France, so loud that it was impossible to see one's own activity in the image, finally too loud even to see what was in the image itself»¹⁰³.

La sequenza ci mostra allora (ancora una volta) una mano che manipola un dispositivo tecnico, alza e abbassa l'asticella del volume [fig. 42]:

«Abbiamo fatto come molti altri, abbiamo preso le immagini e messo il suono troppo alto. Con un'immagine qualunque. Vietnam. Sempre lo stesso suono, sempre troppo alto. Praga. Montevideo. Maggio '68, Francia, Italia. Rivoluzione culturale cinese. Sciopero in Polonia. Tortura in Spagna. Irlanda, Portogallo, Cile, Palestina. Il suono talmente forte che ha finito per soffocare la voce che voleva far uscire dall'immagine».

Lo stesso suono, troppo alto. Quello che ascoltiamo è sempre il medesimo canto in francese (*L'Internationale*), la lotta del *qui* indifferentemente sovrapposta su molteplici *altrove*. Agli interrogativi che il cineasta si poneva in *Due o tre cose che so di lei* («è forse che parlo troppo forte?») e alla necessità di urlare espressa in *Camera Œil*, adesso segue la consapevolezza di dover tener basso un volume che era diventato opprimente e di tornare ad ascoltare il mondo *tra* le immagini, perché, come ci viene detto dalla *voice over* di Miéville sul finale, «il suono è troppo alto e copre la realtà». Le parole della donna prendono di fatto le redini della colonna sonora e dirigono il movimento discorsivo per tutta la parte conclusiva del film. Qui, l'opera porta a compimento i suoi processi di autenticazione, la voce maschile e quella femminile si alternano a commentare alcune inquadrature palestinesi: ancora una volta, dopo *Letter to Jane*, analisi e svelamento dei processi costruttivi che presiedono i processi di rappresentazione. Ma

¹⁰³ C. MacCabe, *Godard: images, sounds, politics*, cit. pp. 73-74.

stavolta, a differenza di quanto avveniva nel film con Gorin, la relazione tra le voci di Godard e Miéville è marcatamente dialogica, ed è soprattutto a quest'ultima che spetta il compito di mettere il cineasta di fronte alla fallacia di quelle immagini girate nel 1970. Una bambina recita un poema rivoluzionario ma all'interno di una disposizione formativa del tutto teatrale (una prassi che viene dall'Occidente, dalla Francia, dal 1789: «lei è innocente, ma forse questa forma di teatro lo è meno»), una donna viene alfabetizzata e il suo silenzio viene interpretato come un entusiasmo che in realtà è assente, i discorsi di un gruppo di Fedayn sono tradotti in maniera imprecisa, mentre quelli di un dirigente di Al-Fatah sono ancora solo e soltanto teatro. Tra le inquadrature commentate spicca quella che ritrae una giovane donna incinta «contenta di donare suo figlio alla rivoluzione» [fig. 43]. Possiamo osservarla in primissimo piano, l'*hijab* bianco attorno al capo, mentre pronuncia in arabo il proprio discorso. «In questa inquadratura non è ripresa la cosa più interessante... è questo...», afferma Miéville, e lo schermo allora si fa buio, mentre nella colonna sonora possiamo ora ascoltare la voce di Godard (in questo caso specifico residuo extra-diegetico che si è preservato in quell'inquadratura mai definitivamente montata) dare le sue indicazioni alla sua attrice («Lo dici un'altra volta? Metti la testa un po' più a destra... ecco...»): involontario svelamento del dispositivo di rappresentazione. Lo schermo nero è ora immagine del buio che, abitato dalla voce del cineasta, rinvia a un fuoricampo ancora più radicale, al reale che aleggia attorno all'inquadratura e dal quale il senso di quest'ultima letteralmente dipende. «Prima cosa da dire – prosegue Miéville – si vede sempre colui che è messo in scena, mai chi mette in scena. Non si vede mai quello che comanda e che dà gli ordini», il buio sopraggiunge ancora per due volte a disturbare l'immagine (ancora indicazioni all'attrice: «Un'ultima volta... stira un po' il tuo... ecco») e ancora una volta interviene Miéville: «Un'altra cosa che non funziona. Hai scelto questa inquadratura, una giovane intellettuale simpatizzante della causa palestinese che non è incinta ma accetta di fare questo ruolo. Inoltre, lei, è giovane e bella... e lì rimani in silenzio... ma da questo genere di segreti si passa velocemente al fascismo». Il reale che viene mistificato per la finzione militante, lo sguardo del qui che si sostituisce alla voce dell'altrove: il fascismo dell'immagine. Dialogano ancora, nella parte conclusiva del film, le voci di Godard e Miéville: «È vero che anche il silenzio, non l'abbiamo mai ascoltato in silenzio. Abbiamo subito voluto urlare "vittoria". E al loro posto». «Se volevamo fare la rivoluzione al loro posto, forse era perché a quell'epoca non avevamo molta voglia di farla dove eravamo, piuttosto che dove non eravamo». *Ici et ailleurs* è dunque il film che chiude i conti con il recente passato e inaugura un'importante stagione del cinema godardiano in cui il cineasta, insieme a Miéville, torna al suo *qui* per tentare ancora una

volta la via di una rivoluzione che tuttavia non ha più niente a che fare con le prospettive del comunismo internazionalista, ma si configura come un ritorno a quella politica dell'immagine che aveva contraddistinto gli «anni Karina» e che era stata lasciata in sospenso ai tempi di *Due o tre cose che so di lei*.



fig. 30 – «Immagini alla catena»



fig. 31 – L'immagine del potere



fig. 32 – L'interstizio

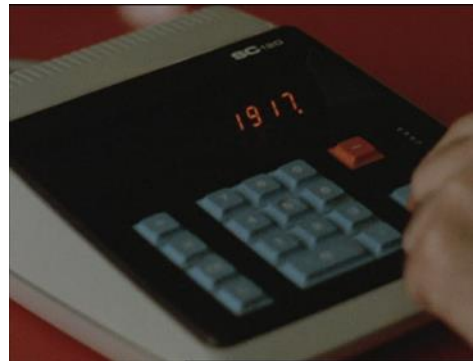


fig. 33 – L'addizione



fig. 34 – Il maggio francese

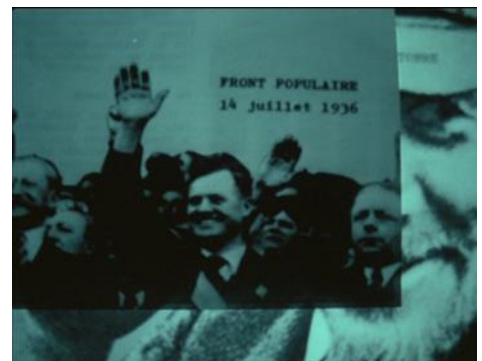


fig. 35 – Front Populaire e Lenin

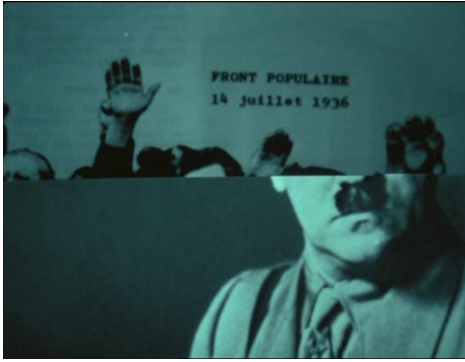


fig. 36 – Front Populaire e Hitler



fig. 37 – Hitler e Lenin



fig. 38 – Vittime e/o carnefici (Hitler/Meir)



fig. 39 – Settembre nero



fig. 40 – Lo spazio, il tempo



fig. 41 – Questa (non) è la mia vita

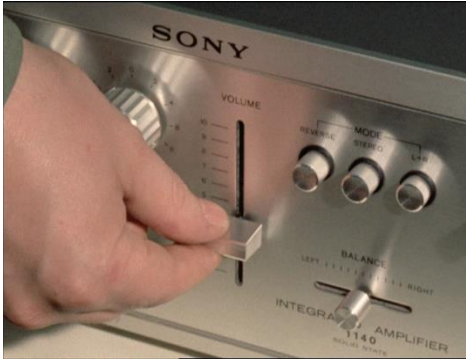


fig. 42 – Abbassare il “suono”



fig. 43 – Rivoluzione e finzione

4. Ripartire dal cinema: *Numéro deux*

Seppure effettivamente realizzato soltanto dopo *Ici et ailleurs*, *Numéro deux* può essere davvero considerato l'autentico esordio di Sonimage, e non soltanto per semplici ragioni legate alle tempistiche di diffusione. Al di là delle cronologie e al netto della natura ibrida del film palestinese, *Numéro deux* si presenta di fatto come il vero e proprio inizio degli «anni video», un nuovo punto di partenza per il cinema di Godard il cui statuto del tutto icastico è sotteso alle stesse vicende genetiche che lo accompagnano, eminentemente esposte dal titolo dell'opera. Come ha scritto Antoine de Baecque, «le film s'appelle d'abord *A bout de souffle numéro deux*, puis *Numéro deux (A bout de souffle)*, finalement *Numéro deux*»¹⁰⁴. La travagliata vicenda della titolazione, così come l'iniziale necessità del cineasta di dovere in qualche modo alludere alla propria opera più celebre hanno delle ragioni concrete, che risalgono ai primordi del film, ovvero a quel novembre del 1974 in cui Georges de Beauregard, produttore del sorprendente esordio godardiano, si presentò negli studi grenoblesi di Sonimage con un'idea ben precisa: «tourner, quinze ans après, un remake d'*A bout de souffle*, avec un budget identique de 600 000 francs»¹⁰⁵. Della vicenda, oltre che le biografie godardiane, rende conto lo stesso regista in una delle più celebri sequenze di *Numéro deux*, *ouverture* metalinguistica del film in cui lo stesso cineasta, in piedi e tra i macchinari del suo studio, ci racconta dell'incontro con il produttore e soprattutto fa il punto sul proprio percorso (il trasferimento a Grénoble, Sonimage...), prima ancora che la vicenda del film possa effettivamente avere avuto inizio. Quest'ultima, com'è chiaro sin da subito, ha in realtà poco a che fare con il primo lungometraggio godardiano – quantomeno dal punto di vista della “storia”¹⁰⁶ – e tuttavia il riferimento alla primissima fase

¹⁰⁴ A. de Baecque, *Godard*, cit., p. 533.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ L'aspetto – fondamentale per il Godard che viene fuori dagli «anni Mao» – che invece lega più direttamente *Numéro deux* a *Fino all'ultimo respiro* riguarda l'analogia tra le due vicende produttive, non soltanto per via della presenza di Beauregard, ma soprattutto per la volontà di realizzare ancora una volta un film (“vero”, non militante) a basso budget. Come ha scritto Farassino «il paradosso di Godard non ha voluto ingannare nessuno, o meglio si tratta di una truffa profondamente teorica: ciò che definisce un film non sono per Godard, il suo soggetto o i suoi attori ma le sue condizioni di produzione», A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 144. Lo stesso Godard esprime bene il valore di una tale concezione: «Le film bon marché, c'est la seule solution réaliste. Les films chers, on n'y pas droit, la télévision, on n'y a pas droit», J.-L. Godard, *Numéro deux, un film différent* [1975], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 379.

del proprio cinema sembra essere ben più di una semplice occasione retorica. È quindi proprio a ridosso della straordinaria stratificazione del senso implicata dal titolo del film che devono essere individuate le fondamentali ragioni che stringono *Numéro deux* (e con lui tutto il lavoro del periodo) alle produzioni degli «anni Karina» e, sebbene il film rappresenti, per certi versi, il ritorno ai modi di una narrativa (un po') più tradizionale, il nesso che qui tiene insieme le due fasi della pratica godardiana è innanzitutto di natura teorica. Il film più celebre degli «anni video» sancisce di fatto per Godard non soltanto, dopo i «Mao», il definitivo ritorno ad un certo posizionamento autoriale e a tematiche più intime e personali¹⁰⁷, ma soprattutto l'esibito rilancio delle direttrici di ricerca attorno alla questione della duplicità dell'immagine filmica che era stata precedentemente al centro della pratica critica e applicativa. Si tratta di un'elaborazione che deve quindi ora riconsiderare le questioni di sempre all'interno del nuovo contesto, configurando di conseguenza nuovi processi compositivi contraddistinti da una rinnovata consapevolezza circa le possibilità teoriche del montaggio implementate dalle possibilità formative suggerite dalla tecnologia video. Più che a *Fino all'ultimo respiro*, *Numéro deux* si ricongiunge dunque, più in generale, al lavoro condotto durante gli «anni Karina» costituendosi come ulteriore ed essenziale snodo di una “serie sociologica” formata da due film che abbiamo già incontrato nei nostri discorsi, ovvero *Una donna sposata* e *Due o tre cose che so di lei*: ancora un'altra storia di famiglia, di sesso, di politica. E tuttavia, è al di là degli aspetti relativi alle vicende dei film (di poco conto non soltanto perché si tratta di Godard, ma in virtù della stessa riconfigurazione che il concetto di “storia” assume nel suo cinema degli anni Settanta) che bisogna rintracciare il nucleo teorico profondo che lega questi film alle direttrici di una specifica ricerca sulle immagini e sul mondo contemporaneo (appunto, il sesso, la famiglia, la politica...). Un significativo *trait d'union* che tiene insieme le opere è dunque suggerito innanzitutto da un certo sistema disposto dagli attori e dai nomi dei personaggi (in

¹⁰⁷ «Dans ce film, il n'y a pas d'histoire, mais les gens n'y pensent pas, puisque la famille, c'est quelque chose qu'ils connaissent. [...] J'essaie de faire des films tout aussi intéressants en parlant de l'endroit où je suis, du travail, de la famille. Je ne parle pas des endroits que je ne connais pas, ou, si j'en parle, je les fait transiter par l'endroit où je suis. Quand je parle du Portugal, je n'oublie pas le “je”, ce que fait toute la presse», *Ibid.* Si tratta dunque di un ritorno a una certa poetica dei primi anni Sessanta, a quel tempo in cui, come poteva dichiarare il cineasta più di dieci anni prima, la sincerità della Nouvelle Vague risiedeva nel: «parlar bene di ciò che conosceva, piuttosto che parlar male di ciò che non conosceva, e anche di mischiare tutto ciò che conosceva. Parlare di operai? Mi piacerebbe, ma non li conosco abbastanza», J.-L. Godard, *Intervista con Jean-Luc Godard*, cit., in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 204.

genere mai casuali in Godard¹⁰⁸) da loro interpretati. Il piccolo Nicolas di *Numéro deux* si chiama infatti come il bambino di *Una donna sposata* che è già stato al centro dei nostri discorsi. L'attore era in quel caso un giovanissimo Cristophe Bourseiller, che interpreta anche il figlio di Juliette in *Due o tre cose che so di lei* (film in cui, inoltre, un altro personaggio chiamato "Roger" è interpretato da un giovane Jean Narboni, ancora un critico che non può non farci pensare al *Leenhardt* del film del '64). Se dunque la presenza del piccolo attore, come scrive Bergala a proposito dei due film «Karina», costituisce «le lien entre ces deux films "sociologiques" de Godard»¹⁰⁹, la ripresa del nome di Nicolas (Bourseiller, che un tempo era «"le" garçon godardien»¹¹⁰, è ormai interprete un po' troppo cresciuto) sembra dunque voler prolungare quella traiettoria tracciata nella prima metà degli anni Sessanta e non per promuovere un semplice gioco di rimandi – che tuttavia si moltiplicano: anche l'uomo di *Numéro deux*, interpretato da Pierre Oudry, resta Pierre nella finzione, come il personaggio di *Una donna sposata* – ma al fine di esplicitare il ritorno del proprio lavoro agli interrogativi che muovevano i film «Karina». Se tutta quella fase è stata descritta nei termini di una vera e propria reinterrogazione audiovisiva della grande lezione teorica di Bazin, non soltanto gli «anni video» sembrano lavorare ancora attorno a quelle stesse articolazioni concettuali (il linguaggio del cinema e del video, la sociologia dei media, un'immagine che più che mai accoglie l'impurità del mondo al fine di riuscire a rivelarlo in qualche modo), ma *Numéro deux*, in particolare, può farsene ora emblematico esempio. Come scrivono P. Dubois, Mélon e C. Dubois il film ruota infatti «intorno a una domanda centrale, essenziale, evidente: cos'è il cinema? [...] Godard aborda la questione dal davanti, cioè tramite lo schermo e tutto l'apparato di proiezione/diffusione – cioè dal punto di vista dell'immagine compiuta, della percezione e della comprensione di tale immagine»¹¹¹. Come si è largamente tentato di argomentare nel corso di questo studio, la riarticolazione della fondamentale interrogazione baziniana si declina in

¹⁰⁸ I nomi dei personaggi si fanno spesso carico nei film di Godard di precise articolazioni del senso, minimi elementi formativi che, a fini discorsivi, hanno spesso più rilevanza degli stessi svolgimenti della trama. Un esempio su tutti è quello di Michel-Ange e Ulysses, protagonisti maschili di *Les carabiniers*, la cui storia altro non racconta che dell'abbruttimento che la guerra e la violenza comportano per l'animo umano. A differenza di quanto avviene, ad esempio, in un film che presenta uno spunto del tutto simile come *Skammen* (1968; *La vergogna*) di Bergman (parabola discendente di una coppia di musicisti che giunge all'omicidio), nel film di Godard il senso dello scadimento morale che la guerra comporta è preso in carico soprattutto dai nomi di quei personaggi – ridotti a «viver come bruti» – che, altrimenti, risultano essere privi di un qualsiasi approfondimento psicologico.

¹⁰⁹ A. Bergala, *Godard au travail*, cit., p. 222.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ P. Dubois – M.-E. Mélon – C. Dubois, *Cinema e video: compenetrazioni*, in S. Lischi (a cura di), *Cine ma video*, cit., p.114.

Godard, innanzitutto, nelle forme di un prolungato lavoro attorno all'istitutiva questione della duplicità dell'immagine filmica, un'operazione che *Numéro deux* prosegue in maniera evidente, mettendo in evidenza e facendo deflagrare il portato significativo di quella stessa matrice teorica che adesso si articola attraverso una proliferazione di polarità concettuali (drammaturgiche, sociologiche, tecniche, metaforiche) che informano il film nel profondo. Come scrivono ancora l'autrice e gli autori francesi:

«Tutta la tematica del film di Godard [...] si riassume in un elenco di *coppie*: i genitori e i figli, l'uomo e la donna, la fabbrica e il paesaggio, il culo e la politica, il piacere e la disoccupazione, il cinema e la televisione, il davanti e il dietro. Anche gli attori [...] vanno a due a due: due bambini (Vanessa e Nicolas), due genitori (Pierrot e Sandrine) e due nonni. Infine, l'intera struttura del film è totalmente bipolarizzata: due supporti (filmico ed elettronico), due immagini simultanee (ognuna delle quali diffusa da un monitor), due suoni simultanei (*in e off*)»¹¹²

Al di là delle singole articolazioni contenutistiche del film, tale strutturazione sembra innanzitutto corrispondere alla volontà di prolungare il tentativo di riabilitare la potenza dell'immagine filmica attraverso una pratica capace di corrispondere al nuovo contesto storico e sociale. È all'interno di questa prospettiva che il film moltiplica la presenza degli schermi all'interno dell'immagine (come già avveniva in *Ici et ailleurs*) e configura dunque ancora come un evidente e specifico lavoro di ripensamento del concetto stesso di inquadratura. Ciò che vediamo sono quasi sempre almeno due monitor al centro dell'immagine, video-schermi circondati da un buio che è quello del cinema. Come ha scritto Raymond Bellour:

«Quasi sempre un'inquadratura, due, tre inquadrature su un fondo nero: un'immagine esplosa, plurale, instabile, imprevedibile; tale è la legge di questa narrazione che non è una

¹¹² *Ibid.*

narrazione ma diviene la matrice di narrazioni possibili – fra gli uomini e le donne, i genitori e i bambini, i giovani e i vecchi, l’immagine e il suono, il cinema e la televisione»¹¹³

L’inquadratura di *Numéro deux* – sempre uguale eppure continuamente cangiante – rappresenta dunque nel suo complesso da un lato la piena compenetrazione dei supporti (novelli Caino e Abele che informano il lavoro *del cinema*), ma dall’altro si configura come un’esplosione dell’immagine che è espressione della sua forza centrifuga che non soltanto rivela didascalicamente (raffigurandolo esplicitamente) il procedimento sotteso al metodo del TRA, ma nel buio che aleggia attorno alle immagini pare rimandare direttamente all’irrappresentabile consistenza del mondo, spazio del reale *propriamente cinematografico*¹¹⁴ verso cui le immagini della finzione non smettono di tendere: costante presenza *nell’immagine del fuoricampo dell’immagine*. Come scrivono ancora – utilizzando il termine dualità in un senso evidentemente meno specifico del nostro – P. Dubois, Mélon e C. Dubois:

«*Numéro Deux* indica che la struttura formale che regge il film è la *dualità*. Questa struttura è in effetti totalmente sorretta dalla mescolanza dei supporti. Il video è incorporato, quasi “intarsiato” nella superficie dello schermo cinematografico che, dal canto suo, è come forato, attraversato da questo corpo estraneo che viene a lacerarlo, a spezzare l’unità, a macchiarne la trasparenza. L’effetto di effrazione del video all’interno del cinema non avviene [...] attraverso un’*intermittenza nel tempo di scorrimento*, ma piuttosto in *permanenza nello spazio del quadro*, il che snatura la sostanza rispettiva di ognuno dei supporti. L’immagine non è mai integralmente filmica né integralmente elettronica ma sempre e l’una e l’altra»¹¹⁵.

¹¹³ R. Bellour, *L’Entre Images*, La Différence, Paris 2002; tr. it., *Fra le immagini. Fotografia, cinema e video*, Pearson Italia, Milano – Torino 2007, p. 183.

¹¹⁴ Come scrive ancora Farassino «Le immagini della vita di famiglia e di coppia rimandate dai televisori sono in elettronica, a volte rielaborate con le tecnologie che essa consente, ma l’inquadratura maestra, quella che Godard riserva per sé e per le sue attrezzature e che contiene tutte le altre, è del puro cinema a 35mm». A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 145.

¹¹⁵ P. Dubois – M.-E. Mélon – C. Dubois, *Cinema e video: compenetrazioni*, in S. Lischi (a cura di), *Cine ma video*, cit., p. 126.

Il cinema e il video si configurano dunque come la polarità tecnica ma anche propriamente poetica fondamentale di *Numéro deux*, che si realizza innanzitutto nei modi specifici di un'intermedialità volta a disporre specifici spazi di autenticazione che puntano direttamente a riconnettere l'immagine al reale. Il buio del cinema che circonda i monitor è dunque figura dell'interstizio, matrice di molteplici narrazioni possibili delle quali lo spettatore deve farsi carico. Se dunque da un lato è vero che, dopo l'«addio al racconto» dichiarato in *Week-end* (1967; *Week end, un uomo e una donna dal sabato alla domenica*), per Godard «*Numéro deux* è una specie di saggio, di nuova partenza, su come trovare nuove storie da raccontare»¹¹⁶, d'altra parte – come già avveniva negli «anni Karina» – queste *nuove* storie saranno ancora una volta prettamente teoriche (e tipicamente godardiane): chiara esposizione degli stessi processi di un'*immaginazione narrativa* profondamente duale che sempre muove in direzione di ricongiungere l'immagine al mondo. «C'era una volta, un'immagine... c'erano una volta, due immagini. C'erano due volte, un suono... C'era una volta, due suoni...», ci dice la *voice over* di Miéville, nella parte iniziale del film, in una sequenza che introduce le articolazioni concettuali portanti di questo “racconto duale”. Come al solito dunque, sarà una storia diversa da quelle che solitamente si vedono al cinema di cui lo spettatore oltre lo schermo (effettivo prolungamento del fuoricampo dell'immagine) dovrà farsi carico:

«Au cinéma actuellement, ce sont les spectateurs qui créent les films. [...] Autrefois, des vedettes comme Keaton, Chaplin faisaient un boulot physique, un énorme travail de mise en scène... Mais aujourd'hui, plus tu es une grande vedette, moins t'en fais. Prends Steve Mc Queen par exemple. On le voit uniquement dans des plans où il a l'air de penser. Mais c'est le spectateur qui le fait penser. Lui ne pense à rien à ce moment-là, ou à son week-end, ou je sais pas moi... [...] C'est le spectateur qui se dit : “il pense”. C'est lui qui relie l'image d'avant à celle d'après. S'il a vu une fille nue avant, et qu'après Steve Mc Queen prend l'air inspiré, le spectateur pense : ”ah, il pense à la fille nue, il a envie d'elle”. C'est le spectateur qui fait le boulot. Il paie et il fait le boulot.

¹¹⁶ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 298.

Numéro deux te fait faire du boulot, aussi, mais il ne te force pas du tout à faire le boulot du film. [...] Si à partir de l'image tu penses à toi et à ton mec, c'est très bien comme boulot. Mais le film te laisse penser comme tu veux ; il te donne éventuellement des schémas de pensée»¹¹⁷.

Numéro deux non soltanto presuppone la presenza di uno spettatore attivo, ma è questa stessa presenza a essere il presupposto dei suoi scopi elaborativi, resi espliciti attraverso la costruzione di un dispositivo che tende, scrive ancora Bellour, «ad annullare questa distanza tra le inquadrature (o momenti delle inquadrature), come per inscrivere tutto su una sola superficie [...] e sovvertire così, in ultima istanza, la posizione che fa dello spettatore una sorta di specchio dello schermo filmico (nel dispositivo campo/controcampo originale)»¹¹⁸. Uno spettatore, dunque, che non è più un militante da istruire politicamente, bensì un soggetto attivo e partecipe egli stesso dell'elaborazione del film. È questo l'obiettivo precipuo delle configurazioni messe in atto in *Numéro deux*: innescare scintille di senso o, più semplicemente, dar da pensare. Pensare a cosa? Certo, alle complesse questioni che Godard e Miéville portano sullo schermo (la famiglia, i rapporti di coppia e quelli tra generazioni, il sesso, la politica, il lavoro, l'educazione dei figli, il Cile ecc.), ma soprattutto ai processi di rappresentazione che li riguardano: al mondo e alla sua formalizzazione. Il video è dunque strumento che permette a Godard di rilanciare la riflessione teorica sul rapporto tra immagine e realtà, e di inventare bazinianamente, come ha osservato Bellour, «una nuova forma di piano-sequenza, che permette di compiere un salto nell'espressione, sempre problematica, della relazione tra colui che vede e colui che è visto»¹¹⁹. Se dunque «*Numéro deux*, par son titre, indique un nouvel état de fait, un programme, des directions»¹²⁰ si tratta innanzitutto di osservare nuove diramazioni di un percorso già da tempo tracciato, alla ricerca delle possibilità di sussistenza dell'immagine filmica in un tempo in cui queste sembrano essere meno scontate che mai.

Se la polarità uomo/donna, oggetto di articolazioni plurime all'interno del film, è (come spesso avviene in Godard¹²¹) metafora della relazione tra documentario e finzione in seno al

¹¹⁷ Id., *Penser la maison en termes d'usine* [1975], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, cit., vol. I, cit., p. 381.

¹¹⁸ R. Bellour, *Fra le immagini*, cit., p. 194.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 193.

¹²⁰ J.-L. Godard, *Faire les films possibles là où on est* [1975], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 386.

¹²¹ «Réel et fiction sont homme et femme en même temps, et chacun en veut à l'autre d'être ce qu'il est lui ou elle, et non pas d'être ce qu'il n'est pas, elle ou lui», J.-L. Godard, *Talking to strangers de Rob*

dispositivo cinematografico, è in un'altra delle tante associazioni concettuali al centro di *Numéro deux* che possiamo chiaramente scorgere un riflesso dell'identità dell'immagine filmica e delle implicazioni teoriche che quest'ultima dispone all'interno del cinema godardiano. Mi riferisco specificamente alla fondamentale polarità Usine/Paysage, ripresa dal cineasta nei film successivi, e che, all'interno del marcato sistema di duplicazione che *Numéro deux* mette in atto, sembra configurarsi come dispositivo teorico privilegiato. Un primo indizio della rilevanza dei due termini è suggerito da una certa ciclicità della loro ricorrenza all'interno del testo: ritroviamo la coppia Usine/Paysage in apertura e in chiusura del film. Già soltanto dopo poco più di un minuto, possiamo osservare due monitor circondati dal nero. In uno Nicolas e Vanessa appoggiati sulla ringhiera di un balcone, nell'altro un "paesaggio" (probabilmente l'oggetto della loro visione) [fig. 44]. Letteralmente le primissime parole che ascoltiamo – ancor prima della comparsa del regista sullo schermo – sono quindi pronunciate da Nicolas: «C'è un paesaggio e dentro c'è una fabbrica». Nicolas, l'infanzia, fa ancora una volta le veci dell'opera. Se in *Una donna sposata* il discorso del bambino scandiva dettagliatamente l'intero processo di realizzazione del film, qui le sue parole descrivono lo specifico dispositivo di rappresentazione che Godard realizza in *Numéro deux*. Il paesaggio e la fabbrica, l'uno dentro l'altro, sono i monitor incastonati nel buio della ripresa in 35 mm, cinema e video, nuovi metonimici rappresentanti della matrice duale dell'immagine filmica. Il primo: arte intrinsecamente segnata da un congenito rapporto con il mondo, privilegio della traccia luminosa impressa sulla pellicola; il secondo: inedita e straordinaria espansione delle possibilità costruttive dell'audiovisivo. Le prime parole del film pronunciate da Nicolas, dunque, non sono altro che l'esposizione del dispositivo immaginativo profondo che l'opera attiva a partire da questo momento e di cui il finale renderà conto chiudendo il cerchio. La polarità Paysage/Usine, così importante all'interno del film, mostra di certo una stratificazione del senso che accoglie già qui una più specifica accezione politica, sociologica ed esistenziale (mi riferisco in particolare al nesso con il binomio Amore/Lavoro, centrale nelle serie televisive e soprattutto nel decennio successivo), ma è a partire dal suo essere figura ulteriore della duplicità dell'immagine che si articola la sua proliferazione semiotica. Al di là della rilevanza strutturale

Tregenza, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, cit., p. 355. È inoltre già stata rilevata l'importanza in Godard della metafora dell'infanzia (l'opera filmica che è "figlia" di questa "relazione"), e si è osservato come sin dai tempi della critica Godard parlasse del rapporto tra documentario e finzione nei termini di un «matrimonio forzato» (cfr. cap. I). La metafora della coppia è inoltre messa a lavoro anche nelle più recenti produzioni godardiane, cfr. L. Venzi, *Adieu au langage*, in S. Alovio (a cura di), *Jean-Luc Godard*, cit., pp. 153-154.

– del tutto significativa – che la collocazione ai margini del testo comporta, anche all'interno dell'opera sono diversi i momenti in cui la questione è oggetto di specifico approfondimento. Ancora nella parte iniziale, la già citata *voice over* di Miéville che introduce il film (recitando, come Godard in *Il disprezzo*, i titoli di testa) ci dice che «anche il cinema è una fabbrica. Una fabbrica dove si producono delle immagini, come la televisione» prima che, qualche minuto dopo, la trasformazione elettronica di una scritta sullo schermo possa specificare meglio il riferimento: «MONTAGE» diventa «USINE» [fig. 45]. La *fabbrica* non indica dunque semplicemente l'apparato produttivo delle immagini, ma rappresenta l'ennesima figura del principio costruttivo che contraddistingue l'operatività del dispositivo filmico, nuova articolazione terminologica che le recenti condizioni di lavoro (le possibilità “artigianali” del video, la costituzione della “fabbrica” Sonimage¹²²) impongono di mettere in evidenza. Completa dunque la metafora l'assunto che la fabbrica deve necessariamente situarsi dentro un paesaggio, ce lo dice ancora Sandrine, nella sequenza che la trasformazione elettronica del cartello ha introdotto: l'azione formativa, al cinema, si compie nel e con il mondo. Tutto il film lavora quindi in questa direzione, nel tentativo di riabilitare la forza dell'immagine tenendo insieme le sue componenti essenziali, facendo lavorare simultaneamente il cinema e il video. Spostandoci dunque tra le ultime sezioni dell'opera – subito dopo un segmento dedicato alla riflessione sulla Storia e le storie (scritta «HISTOIRE» che si tramuta in «CINEMA») – la *voice over* di Pierre sembra affermare la possibilità che il film, quantomeno in qualche suo momento, abbia di fatto raggiunto l'obiettivo preposto. «Domenica sono andato alla manifestazione contro la bomba atomica», ci dice l'uomo, mentre osserviamo l'immagine di un viale (probabilmente un parco) attorniato dalla vegetazione e attraversato da alcuni *passanti*. Dopo qualche istante, un'apertura a tendina invade, risalendo dal basso, l'unico monitor presente sullo schermo, la figura di Sandrine che dorme divide ora esattamente in due l'immagine [fig. 46]. Solo a questo punto Pierre prosegue dunque il discorso: «Finalmente non c'è più una fabbrica e un paesaggio. Ci sono le due in uno soltanto». La finzione (Sandrine, il personaggio del film) e il documentario (il viale, la natura, gli inconsapevoli passanti immortalati dalla ripresa) riuniti finalmente all'interno della stessa, unica immagine, quella del video nello spazio del cinema. Ancor prima del segmento appena discusso, al volgere dei primi sessanta minuti del film, una *suite* specificamente introdotta dalla scritta «PAYSAGE» sembra meglio specificare quale sia

¹²² «Questa è una fabbrica – ci dice Godard nella sequenza autoriflessiva che presenta il film –, nelle altre fabbriche come questa le cose non funzionano allo stesso modo».

l'essenza di questa immagine duale, riconducendola proprio ai modi di quell'"ontologia affettiva" che avevamo visto essere al centro della concezione godardiana degli anni «Cahiers» e «Karina». La sequenza in questione ne segue un'altra che era stata introdotta dal segmento «MERCHANDISE», rispetto al quale segnala dunque una evidente contrapposizione¹²³, e ha per protagonisti il nonno e la piccola Vanessa che occupano l'unico monitor al centro dello schermo. «Perché prendi le cuffie di papà, è proibito» rimprovera la nipotina; «Non fare storie» le risponde l'anziano, mentre è intento ad ascoltare qualcosa che non possiamo sentire. Dopo qualche secondo l'uomo toglie le cuffie e afferma con aria pensosa: «Infatti non c'è storia... niente musica». «Senza musica e senza storia, come fai?» chiede dunque ancora Vanessa, e il nonno risponde: «Come faccio? Vedo il mondo, come si vede l'incredibile. È quello che non vediamo». «Je vois le monde un peu comme on voit l'incroyable / L'incroyable c'est ça c'est ce qu'on ne voit pas»: le parole pronunciate dal nonno citano i primi versi di *Tu ne dis jamais rien* di Léo Ferré, brano che adesso viene accolto nella colonna sonora, canto sommesso di tutt'altra specie rispetto a quelli di lotta degli «anni Mao» (eppure non sono ovviamente scelte per caso le prime parole di Ferré che sentiamo, prelevate dalla parte finale della seconda strofa: «des patrons dans le Sud / A marnier pour les ouvriers de chez Renault»). Da questo momento in poi i personaggi non parlano più, vediamo Vanessa concentrata sulla sua bambolina, il nonno mettere le cuffie e poi toglierle più volte per farle indossare alla piccola (*pedagogia* godardiana), e poi Sandrine sopraggiungere sulla scena, vuole ascoltare anche lei [fig. 47]. I processi di elaborazione del senso sono dunque principalmente presi in carico dal testo della canzone di cui alcuni frammenti abitano il sonoro¹²⁴. E tuttavia, la stessa azione del nonno che

¹²³ L'intera organizzazione complessiva di *Numéro deux*, con il suo flusso di frammenti di vita familiare introdotti dalle scritte elettroniche, realizza una fitta e complessa rete di richiami interni che si riferiscono ai rapporti tra le scritte e le immagini oltre che tra le varie sezioni. Si tratta per Godard e Miéville di disporre una continua emergenza di momenti interstiziali *tra* un segmento e un altro che si riferiscono alla costante proliferazione del senso e delle narrazioni possibili che è il vero nucleo elaborativo profondo del film. La sequenza «Merchandise» che configura un chiaro spazio di *differenza* con la successiva «Paysage» (commercio vs arte), vede nello specifico il nonno chiedere a Nicolas, che sta guardando una partita di calcio in tv, di cambiare canale perché vorrebbe vedere «un film russo». Il bambino non gli dà ascolto e la voce fuoricampo di Pierre interviene a rimproverare l'anziano dicendogli di comprare una televisione tutta sua. «Vendere... comprare... non ho risparmi», concluderà il nonno.

¹²⁴ Nella canzone di Ferré, dall'impianto fortemente simbolista, il narratore si rivolge a qualcuno (probabilmente la donna amata) che non dice mai nulla «come fanno le stelle», ma che pare essere in grado di dischiudere per l'innamorato le possibilità di uno straripante sentire. Data l'importanza che rivestono per il passaggio che si sta qui discutendo, varrà la pena di riportare per intero i frammenti testuali del brano presenti nel film: «...des patrons dans le Sud / A marnier pour les ouvriers de chez Renault» / «Moi je vis donc ailleurs dans la dimension quatre / Avec la Bande dessinée chez mc 2 / Je suis Demain...»; «Je vois la stéréo dans l'œil d'une petite / Des pianos...» (*ripetuto per due volte*); «...qui chante ma musique / Avec moi doucement et toi tu n'as rien dit / Tu ne dis jamais rien tu ne dis

ripetutamente si spoglia delle cuffie, disponendo così con quel gesto l'andatura a intermittenza del brano di Ferré, acquisisce a sua volta un ruolo del tutto rilevante all'interno di questo momento di vera e propria incandescenza teorica e poetica a cui stiamo assistendo. È negli attimi di vuoto dal cantato che possiamo infatti ascoltare i *rumori del mondo*: il cinguettio degli uccelli, gli schiamazzi di alcuni bambini in lontananza. Tra i momenti in cui sentiamo la *musica* e quelli in cui la colonna sonora si consacra alla *registrazione* dei suoni d'ambiente, si compone dunque ancora una volta un'immagine della dualità, il cui portato di "verità" è direttamente esposto nelle parole di Ferré: un'immagine in cui, come diceva il nonno, «non c'è storia», che a parole non dice «jamais rien» ma che permette tuttavia di *sentire* il mondo e *vedere* l'incredibile. Quando il brano e la sequenza si concludono, sullo schermo appare la scritta «MUSIQUE» che rapidamente si trasforma in «POLITIQUE»: non più il marxismo, bensì il ritorno nel cinema godardiano di una precisa *politica dell'immagine* che si contrappone al *commercio delle immagini*. Come hanno scritto ancora P. Dubois, Mélon e C. Dubois:

«In *Numéro Deux*, Godard prega lo spettatore di guardare e di ascoltare due immagini e due suoni contemporaneamente. Questa non è una novità nel suo lavoro, ma il principio è qui esasperato e applicato nella maniera più drastica: un'immagine per ogni occhio, un suono per ogni orecchio. Così come il dispositivo visivo fa vedere due immagini diffuse da un monitor, il dispositivo sonoro distingue due suoni differenti (*in* e *off*). Godard reinventa a suo modo la stereoscopia e la stereofonia. Evidentemente non cerca di produrre il fenomeno fisico della terza dimensione, ma applica il principio *teorico* della stereofonia: chiede all'operatore di percepire due fonti d'informazione distinte e di farne la sintesi *per proprio conto*»¹²⁵.

Il *cinema*, come canta Ferré (come riesce a fare solo l'*amore*), permette di vedere ciò che non si vede normalmente, apre a una «dimension ixé», privilegio dell'autenticazione che avviene a seguito di un lavoro di composizione consapevole delle necessità identitarie

jamais rien / Tu pleures quelquefois comme pleurent les...»; «Au velours de ta voix qui passe sur la nuit»; «Moi je vis donc ailleurs dans la dimension ixé / Avec la bande dessinée chez un ami / Je suis Jamais je suis Toujours et je suis l'Ixe / De la formule de l'amour et de l'ennui»; «Tu ne dis jamais rien comme font les étoiles / Tu ne dis jamais rien / Tu ne dis jamais rien / Tu ne dis jamais rien...».

¹²⁵ P. Dubois – M.-E. Mélon – C. Dubois, *Cinema e video: compenetrazioni*, in S. Lischi (a cura di), *Cine ma video*, cit., p. 126.

dell'immagine. Il finale è dunque il compimento di questo ampio, prolungato e stratificato processo di elaborazione del senso che il film ha preso in carico sin dalle sue prime battute. Ritorno della dimensione metalinguistica già stata esibita all'inizio del film. Vediamo ancora Godard, tra le sue macchine e tra due monitor [fig. 48], mentre *la voice over* di Miéville tira le somme del lavoro svolto, discute il rapporto professionale tra i due cineasti, mette in discussione le relazioni di genere. Dunque un ultimo breve segmento visivo dedicato alla finzione familiare (Vanessa che fa il bagno) e poi l'ultima inquadratura del film in cui la polarità Paysage/Usine torna a farsi carico delle principali articolazioni del senso. Sul piano del visivo, l'immagine ci mostra le mani di Godard che si muovono (che *compongono*) sul mixer [fig. 49], mentre il sonoro si configura ancora attraverso un doppio movimento: da un lato un dialogo prima a tre voci (padre, madre, figlia) e poi a due (Sandrine e Nicolas), dall'altro ancora una volta una canzone di Léo Ferré (è ora la volta del brano *L'oppression*). Se dunque – ciclica chiusura di un prolungato processo di autenticazione – sono ora nuovamente il *paesaggio* e la *fabbrica* i termini messi al centro del dialogo, non è più tuttavia il personaggio di Nicolas a declinare l'estensione del loro portato significante, bensì tocca adesso a Vanessa, polo femminile di questa infanzia che è comunque ancora una volta una figura dell'opera di cinema. «Vanessa – chiede Sandrine – tu sai cos'è un paesaggio?» «Sì», «Allora – interviene Pierre –, papà è una fabbrica o un paesaggio?». Ascoltiamo quindi Léo Ferré: «Ces yeux qui te regardent et la nuit et le jour / Et que l'on dit braqués sur les chiffres et la haine / Ces choses défendues vers lesquelles tu te traînes». Ritorna dunque a parlare la madre, si rivolge ora a Nicolas chiedendogli cosa stia facendo. «Esamino con cura il mio piano», afferma il bambino, «e allora?», lo incalza Sandrine, «Io vedo che è irrealizzabile». Sentiamo la musica per qualche secondo, poi la voce di Vanessa (che stavolta sembra essere registrata in esterni) che canticchia come se fosse una filastrocca: «C'era una fabbrica e ci abbiamo messo intorno un paesaggio». Ancora Ferré, si ripete la strofa precedente che ora può però essere completata: «... Ces choses défendues vers lesquelles tu te traînes / Et qui seront à toi/ Lorsque tu fermeras / Les yeux de l'oppression». Le mani di Godard hanno richiuso il mixer, il film può finalmente concludersi.

Mettere una fabbrica dentro un paesaggio è ciò che Godard e Miéville (le cui voci sono qui state prese in carico dalle parole bambini) hanno realizzato: la creazione dell'immagine filmica. È dunque proprio in tal senso che *Numéro deux* rappresenta, come si è detto, la prima vera grande prova del cineasta franco-svizzero dopo la disillusione della fase militante, nuova partenza e rinnovato tentativo di proteggere il cinema («Ces yeux qui te regardent», duplici

come «la nuit et le jour» e degradati dal commercio: «braqués sur les chiffres et la haine») e di rilanciarlo chiudendo gli occhi (le *immagini*) dell'oppressione (*del potere*). Nel mondo del “mediale” e della televisione, il proposito di creare un'immagine sembra di fatto corrispondere a un piano (un *plan*) irrealizzabile, come ci dice Nicolas citando una frase di Brecht che sarà presto ripresa in *Six fois deux* – prima temeraria incursione nei territori del piccolo schermo – e poi, qualche anno dopo, nel dialogo tra Godard e Daney che occupa l'episodio 2a della più ambiziosa tra le opere del cineasta: le sue *Histoire(s) du cinéma*. Eppure, nonostante tutto, vale la pena tentare l'impresa¹²⁶.

¹²⁶ «Io che invento la grammatica. Io che trovo le parole. E di Lui e di Lei che hanno già inventato la musica... Provare a fare questo. Volere per potere», aveva detto la *voice over* di Miéville che introduceva il finale.

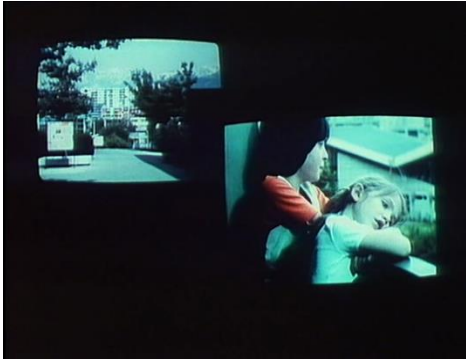


fig. 44 – Un paesaggio, una fabbrica



fig. 45 – Usine/Montage



fig. 46 – Passanti e personaggi



fig. 47 – La musica e il mondo



fig. 48 – Godard tra due immagini



fig. 49 – Composizione

5. *Ça va trop vite (en marchant vers le Cinéma): Comment ça va ?*

Tra quelli della prima parte degli anni Settanta, *Numéro deux* è dunque di certo, dal punto di vista sia estetico che teorico, il film più rilevante. Il successivo, *Comment ça va ?* chiude di fatto questo primo ciclo degli «anni video» che Dubois aveva definito come dei «film sperimentali» e che, al netto delle nostre osservazioni, sono di fatto considerati dallo stesso regista come «film molto più didattici, film di ricerca, da dare durante i corsi, su monitor, da far vedere come esempi in dati momenti»¹²⁷. Tra questi, proprio *Comment ça va ?*, come ha fatto notare Grignaffini, pare essere:

«quello in cui, nonostante un apparente ritorno a una struttura più tradizionale (l'ancorarsi del film a una "storia" e a dei personaggi), assistiamo a un più chiaro esplicitarsi del carattere didattico della produzione, e la storia e i personaggi [...] vengono completamente riassorbiti e svuotati dall'intenzionalità di fondo che muove il film e che è quella di darsi esplicitamente come unico scopo "quello di produrre altri film"»¹²⁸

La ricerca attorno alla questione dell'immagine si articola qui in termini espliciti come una riflessione sul mondo dei media, rendendo il film, come ha scritto Farassino, quasi «un pamphlet sull'informazione e sulle comunicazioni di massa»¹²⁹ che ricorre «al tono didascalico dei film politici degli anni appena trascorsi trasformato in una pedagogia familiare»¹³⁰. Dopo *Letter to Jane*, è ancora una volta l'analisi di una fotografia¹³¹ [fig. 50] a costituirsi come centro discorsivo del film, nel confronto tra due modi di fare informazione che sottopone a una critica

¹²⁷ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 297.

¹²⁸ G. Grignaffini, *Lettera a un produttore d'immagini*, in *Godard in Italia*, cit., p. 89.

¹²⁹ A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 150.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ «In *Comment ça va* a un certo punto io parlo e mostrando due fotografie, una di uno sciopero in Francia e un'altra del Portogallo... cerco di metterle in relazione facendo vedere che una delle due arrivava a esprimere quello che l'altra non riusciva a esprimere; e di far capire che il lavoro del giornalista sta proprio in questo accostamento...», J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 304.

le pratiche della sinistra stessa. Il film configura dunque un preciso schema dialettico: da un lato il sindacalista ortodosso che «sostiene che la qualità dell'informazione dipende in maniera esclusiva dal contenuto dell'informazione stessa, contenuto che per essere veicolato può quindi utilizzare modi di dire codificati, presi a prestito dall'informazione dominante»¹³², dall'altro la militante Odette (Anne-Marie Miéville), che «produce una critica serrata e sistematica a questo primo discorso, mostrandone l'inconsistenza e l'arretratezza sul piano ideologico»¹³³. La proposta di Sonimage – direttamente espressa dalla regista-interprete che ne rappresenta le istanze – riguarda dunque una riconfigurazione «dei rapporti immagine/sonoro, fotografia/commento che vengono disarticolati e mostrati nel loro concreto e specifico prodursi, secondo una strutturazione per linee logico-discorsive, strutturazione dunque che rifiuta quella stessa categoria di orizzontalità prima criticata»¹³⁴. Più che una domanda, *Comment ça va ?*, come ha scritto de Baecque, è innanzitutto «un constat, comme si Godard répliquait du tac au tac: “ça va trop vite”, dans l'information, dans le monde, dans la vie...»¹³⁵. Come ha dichiarato lo stesso cineasta franco-svizzero, «è un film molto didattico sopra il linguaggio, ma anche abbastanza visivo. Avevo fatto delle ricerche e a un certo punto le ho finite e in quel film cerco di spiegarle»¹³⁶. Ancor più del precedente *Ici et ailleurs*, profondamente abitato da un'intima e sofferta autocritica, *Comment ça va ?*, nel suo evidente intento di fare il punto sulle recenti acquisizioni concettuali del lavoro di Sonimage, non può che apparire come un film per certi versi profondamente didascalico. Attraverso lo stesso riferimento specifico, intorno alla metà del film, a una precisa teoria dell'informazione¹³⁷ «Godard makes his theoretical framework explicit»¹³⁸, a partire dal quale si delineano quei nuclei concettuali che – in un costante gioco di commutazioni: informazione/forma/formazione/deformazione – articolano una precisa riflessione sullo stato della società occidentale (verso la fine, il *calembour* trova un più esplicito scioglimento: «informazione, deformazione, fascismo»). A fronte di un mondo della comunicazione che cerca costantemente riparo all'ombra del presupposto ideologico della

¹³² G. Grignaffini, *Lettera a un produttore d'immagini*, in *Godard in Italia*, cit., p. 89.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ivi*, p. 90.

¹³⁵ A. de Baecque, *Godard*, cit., p. 537.

¹³⁶ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 296.

¹³⁷ È infatti a metà del film che l'anziano sindacalista, in *voice over*, afferma chiaramente: «Invece di stancarti a urlare per cinquant'anni “morte al fascismo!”, non avresti fatto meglio a studiare i teoremi di Shannon?».

¹³⁸ K. J. Hayes, “*Comment Ça Va*” (1976): *From Information Theory to Genetics*, in «*Cinema Journal*», 41/2, 2002, p. 75.

trasparenza, *Comment ça va ?* è dunque, come scrive Daney, un tentativo di porre l'informazione «al livello delle attività umane, fallibili, relative»¹³⁹. Si tratta dunque, per Sonimage, di configurare innanzitutto un *discorso* – non più ideologico ma profondamente politico – sui mezzi di comunicazione di massa e, più a fondo, sulla tecnica («e la tecnica, oggi, è l'attività violenta del sapere», dirà il sindacalista), riflettendo esplicitamente sulle strategie di dominio attraverso cui il potere *costruisce* il reale. Come ci viene detto a un certo punto, «Per Odette, l'obiettività era diventata un crimine», una posizione ben chiarita dalla stessa cineasta-protagonista nel corso del film: «Vedi, a mio avviso, all'inizio non c'è il Portogallo e poi la macchina da scrivere. Prima c'è una macchina da scrivere e poi un Portogallo che entra in questa macchina». Si osserverà nel prosieguo di questo lavoro l'importanza che il concetto stesso di “macchina” (ancor più se “da scrivere”) acquisisce (in un senso specificamente deleuziano) per il Godard negli anni Settanta, e tuttavia sarà ora sufficiente evidenziare come un certo didattismo di *Comment ça va ?* sia volto espressamente a riflettere sui processi di scrittura del reale messi in atto dall'informazione e sui loro effetti di ritorno sul nostro modo di pensare e percepire il mondo. Come ci riferisce ancora il sindacalista nella parte finale: «Alla fine, cosa diceva Odette con questo piccolo film video? Che la televisione e la stampa erano corrotte e che poiché la guardavamo e la leggevamo, anche il nostro sguardo era corrotto. E anche le nostre bocche e le nostre mani». Il decadimento dello sguardo, a fronte dello svilimento dell'immagine sottomessa alla parola (la *macchina da scrivere*) nei circuiti dell'informazione di massa costituisce dunque il fulcro di questo film in cui, nelle parole di Daney, «Godard sancisce il divorzio fra leggere e vedere»¹⁴⁰. Come afferma a un certo punto nel film la stessa voce *off* del cineasta franco-svizzero:

«le foto devono condensare dei significati. Se contengono così pochi elementi da rendere necessario che tu spieghi mille cose circa la foto, allora la foto perde d'interesse. Normalmente essa è fatta per condensare anche un testo che sarebbe troppo lungo da sviluppare. Se, al contrario, è il testo che deve condensare una foto carente, a questo punto non serve più mettere delle foto».

¹³⁹ S. Daney, *Il cinema, e oltre*, cit., p. 32.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 261.

L'immagine inserita nel giornale, sottomessa alla parola scritta che ne indica un'interpretazione, si contrappone alla *ricchezza informativa* dell'immagine di cinema¹⁴¹. Come ha osservato, a tal proposito, ancora Daney «da qui [...] l'importanza di chi, come Bresson, coglie sempre quel tanto di impensato presente nella gestualità. La parte lasciata incompiuta dall'empatia è l'*informazione* sull'altro»¹⁴². E tuttavia, quale spazio per l'alterità è possibile ritrovare in questo «piccolo film sinistro e ascetico»¹⁴³ tentando di andare oltre la sua postura profondamente didascalica? Quale spazio per il cinema in questo momento di ricerca «video» attorno alla questione dell'identità profonda dell'immagine filmica? A fronte dell'itinerario critico e teorico che si è tentato di delineare attraverso i precedenti due film, i processi configurativi che strutturano *Comment ça va ?* sembrerebbero, a prima vista, segnare un punto d'arresto dal punto di vista della ricerca attorno alla questione della duplicità, quasi un passo indietro simile a quel ripiegamento su un unico versante discorsivo che avevamo visto definire le “finzioni materialiste” degli «anni Mao»¹⁴⁴. E tuttavia, lontano dall'accezione finalizzante che si è voluta dare al decostruttivo lavoro vertoviano, si rivela in *Comment ça va ?* un certo “sentimento” del cinema più tradizionalmente inteso che ne caratterizza, di fatto, un tratto di anomalia rispetto alle altre produzioni del periodo. Nel film «più narrativo di questo gruppo»¹⁴⁵ si rivela infatti, tra le maglie dell'immagine, come una breccia che impedisce di limitarlo all'efficacia del suo portato pedagogico così come, all'opposto, tale narratività non può essere ridotta a semplice “spunto” sinottico che qui si presenterebbe più marcato che altrove. Come ha saputo rilevare Alain Bergala, attento esegeta della composizione godardiana e, al contempo, spettatore dal temperamento particolarmente affettivo,

«ce qui me reste, curieusement, d'un film que tous les critiques ou presque se sont accordés à trouver didactique, c'est la sensation de la narration retrouvée, [...] pas retrouvée au sens d'une retrouvaille avec le passé, mais comme on dit de quelqu'un qu'il a retrouvé la parole, ou quelques gestes perdus, en repartant des rudiments, en recommençant par nécessité.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 260.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ivi*, p. 261.

¹⁴⁴ Come ha scritto anche de Baecque, nel film, «La démonstration alimente un discours de la déploration proche de la critique des images dans *Le Gai Savoir* ou *Letter to Jane*». A. de Baecque, *Godard*, cit., p. 538.

¹⁴⁵ A. Aprà, *Godard in video*, in R. Turigliatto (a cura di), *Passion Godard*, cit., p. 96.

La narration retrouvée, c'est par exemple ce plan qui reviendra plusieurs fois dans le film, d'un homme qui traverse une place, au petit matin, et la voix de cet homme, en *off*, à l'imparfait. Des plan comme ça, il n'y en a pas beaucoup, mais ils reviennent, de loin en loin, comme des bouffées de fiction, et suffisent à donner au film une perspective et une temporalité narratives, à faire récit»¹⁴⁶.

Nelle osservazioni di Bergala viene dunque relativizzata la centralità, nel film, di certe pedissequa dissertazioni politiche, poste quasi in secondo piano di fronte alla sfuggente intensità di questa ritrovata necessità del racconto che

«nous laissait l'illusion d'une possible familiarité avec ce film, le temps d'un plan jouant du souvenir de l'effet-cinéma, [...] comme si une petite musique très ténue et très lointaine mais assez proche par là-même de notre nostalgie de cinéma suffisait à restaurer, quelque part, le spectateur du plaisir et du leurre, celui-là même qui était exclu, radicalement, de *Numéro deux*, de son écran troué et mortel»¹⁴⁷.

Nonostante l'austerità e il didattismo, *Comment ça va ?* presenta rispetto ai primi due film del periodo un certo “respiro” cinematografico – e propriamente narrativo – che ne accompagna i precisi movimenti elaborativi. È in particolar modo nelle immagini dedicate alla vicenda del figlio (non a caso, una *storia d'amore*) che tale *sentimento* del cinema può rivelarsi in qualche piano particolarmente suggestivo: una passeggiata tra la neve urbana, un bacio tra i due fidanzati (di fronte a uno schermo televisivo), la scrittura di una lettera a un tavolino di un bar. Ed è proprio quest'ultimo gesto che, nella parte conclusiva del film, è inserito all'interno di percorsi testuali che sembrano espressamente muoversi al confine tra il pensiero – filosofico, politico, mediologico – sul mondo e le urgenze di un “sentire”, specificamente cinematografico, che di quello stesso mondo rivela la flagranza tra le immagini. I gesti di Odette che muove le sue mani su una *macchina da scrivere* sono messi in relazione con quelli del figlio che, seduto

¹⁴⁶ A. Bergala, *Le cinéma retrouvé* (Comment ça va ?) [1978], in Id., *Nul mieux que Godard*, cit., p. 27.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 28.

in un bar, *scrive a mano* una lettera [fig. 51]. I rumori della macchina permangono anche su quest'ultima inquadratura, a sancire una certa sovrapposizione – tema caro al Godard di questi anni e dei successivi – tra i gesti meccanici del lavoro e quelli dell'amore (ma l'inquadratura successiva mostrerà lo stesso figlio impegnato in officina). Osserviamo dunque la penna scorrere sul foglio di carta, mentre il discorso *off* di Odette, in dialogo con il sindacalista, mette in relazione i due diversi gesti di scrittura e «emphasizes the social dimension of all forms of communication»¹⁴⁸:

«sono le mie mani che fanno come i tuoi occhi. E le mani non sono fatte per vedere. Quindi è un lavoro per ciechi... Infatti, se guardi attentamente, è un lavoro buffo. Le mie mani vanno in tutte le direzioni, ma in uno spazio preciso. In tutte le direzioni, ma come se ce ne fosse una che fa da guida. E questa guida è il senso di una frase. Sì, come se fossi cieca, e avanzassi a tentoni lungo un corridoio dritto. Ogni inciampo mi riporta sulla strada giusta, e mi controlla».

Sulla seconda parte del discorso, l'inquadratura del figlio al tavolino si è fatta più stretta, in un primo piano che da un lato si focalizza sulla mano che si muove sicura – «in uno spazio preciso» – e, dall'altro, costruisce, sul fondo dell'inquadratura, un polo d'attrazione che «distoglie dalle dinamiche informative e discorsive che il film [...] va articolando»¹⁴⁹ [fig. 52]. In evidente disaccordo rispetto all'ordinato procedere del gesto di scrittura, la reinquadratura ci mostra attraverso la vetrina (ancora una vetrina-schermo nel cinema di Godard, ancora in un bar) l'aleatorio e di fatto incontrollabile movimento dei passanti che attraversano la strada, *configurazione* di «uno spazio per così dire puramente documentario»¹⁵⁰ che si apre «in fondo al regime della finzione»¹⁵¹. È questo uno di quei momenti che provocano in *Comment ça va ?* una sorta di differimento patemico che, nel più ampio contesto “pedagogico” dell'opera, non manca di farsi sentire, facendo di questo lavoro «un film à embrayage différentiel où la fiction retrouvée ne vaut que d'être aussitôt perdue, un film qu'on regarde et qui nous regarde, un film

¹⁴⁸ K. J. Hayes, “*Comment Ça Va*” (1976): *From Information Theory to Genetics*, in «Cinema Journal», cit., p. 71.

¹⁴⁹ L. Venzi, *Comparse, passanti, avventure dello spettatore*, in «Fata Morgana», cit., p. 23.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 24.

¹⁵¹ *Ibid.*

entre captation et exclusion, où la place du spectateur doit être sans cesse risquée»¹⁵². Un film che dunque, oltre che al mondo dominato dalla comunicazione – dove «ça va trop vite»¹⁵³ – sottopone alle proprie immagini l'interrogazione del suo stesso titolo, tentando di trovare una diversa risposta nell'incontro con una narrazione ritrovata. *Comment ça va ?* preannuncia in tal senso la bellezza di alcuni momenti delle imminenti serie televisive, secondo la prospettiva assunta da questo studio, le più compiute *opere* che il cineasta franco-svizzero realizza nel corso degli anni Settanta, verifica e compimento delle ricerche condotte con i film precedenti. Nell'universo della creazione godardiana, le cose sembrano andare per il meglio.

¹⁵² A. Bergala, *Le cinéma retrouvé (Comment ça va ?)* [1978], in Id., *Nul mieux que Godard*, cit., p. 29.

¹⁵³ J.-L. Godard, *Penser la maison en termes d'usine*, cit., p. 382



fig. 50 – Relazione e (è) rivelazione



fig. 51 – Una lettera in un bar



fig. 52 – La scrittura e (in-fondo) la vita

IV. L'immagine ritrovata (in video): per una televisione cinematografica

1. Tra «Karina» e il «video»: un sogno televisivo, un'utopia cinematografica

«Dicevo la televisione; per la televisione facemmo diversi film come *Lotte in Italia*, *British sounds*, *Pravda*, film fatti con materiale di repertorio, non tanto riusciti per la verità, ma appunto commissionati dalla televisione. Li abbiamo fatti come dei veri e propri film, nel senso dello spettacolo cinematografico, ma la cosa non ha funzionato tanto bene. Poi invece abbiamo avuto modo di fare cose a puntate, delle serie. Ed è stata una cosa completamente diversa»¹.

È davvero rilevante lo scarto, messo in evidenza dallo stesso cineasta, che sussiste tra le (seppur numerose²) esperienze televisive degli «anni Mao» e la successiva realizzazione, insieme a Miéville, di *Six fois deux* e *France tour détour deux enfants*. Tale distanza si riferisce innanzitutto, ovviamente, alle rinnovate possibilità cui accede negli anni Settanta la dimensione tecnica del lavoro godardiano³ e tuttavia, d'altra parte, le parole del regista alludono a una più sostanziale divergenza tra il lavoro del gruppo Dziga Vertov e quello di Sonimage, che riguarda più precisamente la concezione stessa che sta alla base delle rispettive operazioni televisive. Se i film realizzati con Gorin – ancora pensati «nel senso dello spettacolo cinematografico» e dunque nel quadro delle già discusse direttrici teoriche e poetiche imposte dalla militanza –

¹ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 171.

² Al computo dei film “vertoviani” commissionati da *network* televisivi internazionali, va aggiunto ai tre citati da Godard *Vladimir et Rosa* [1971], prodotto dalla tv tedesca.

³ «Noi ci siamo messi in rapporto con la televisione un po' perché abbiamo avuto fortuna, un po' perché ci siamo dati da fare: comprando consapevolmente del materiale che ci avvicinava alla gente della televisione, perché quel materiale l'avevano loro. Io ero un uomo di cinema che comprava delle cose da loro. Questo ha fatto sì che un certo giorno quelli della televisione ci hanno detto: “Ah, questo materiale lo usate così? perché allora non fate un film anche per noi?”. E noi abbiamo preso l'occasione al volo; per noi era come quando hai l'occasione di scrivere su un giornale, o di comparire in televisione, una cosa molto, molto concreta». J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 170.

guardano di fatto alla televisione, come ha precisato Michael Cramer, «as venue rather than as cultural form»⁴, i lavori che concludono gli «anni video» considerano invece una specificità televisiva che da un lato li configura come il più icastico compimento delle istanze del periodo (l'ampia riflessione sulla comunicazione, i media, la società) e, dall'altro, li ricongiunge concettualmente a una dimensione che, più che ai film "vertoviani", è ancora una volta prossima alla produzione e al pensiero godardiano degli «anni Karina». Già nell'importante intervista rilasciata ai «Cahiers» nel 1962, il regista fa di fatto riferimento a un desiderio creativo che, retrospettivamente, pare davvero anticipare quelle che si configureranno come le principali direttrici formali e discorsive di *Six fois deux* e *France tour détour*:

«Mi piacerebbe anche fare un lunghissimo film sulla Francia. Ci sarebbe dentro di tutto. Durerebbe due o tre giorni. Il film dovrebbe essere a episodi e ogni episodio dovrebbe venire proiettato una o due settimane. Se si affittasse un cinema per un anno, la cosa sarebbe possibile. Tutto è possibile. Mostrare di tutto è sempre stata la tentazione dei romanzieri quando scrivevano dei grossi volumi. Mostrerei la gente che va al cinema e il film che vede. Tre giorni dopo, a teatro, farei vedere la commedia che vede. Mostrerei un intellettuale incaricato di intervistare la gente e le interviste. Si potrebbe interrogare chiunque, da Sartre al Ministro della Difesa, passando per i contadini del Cantal e gli operai. Farei vedere anche lo sport: corse, atletica, ecc. Bisognerebbe organizzarsi sul metodo e quindi andare in tutte le direzioni»⁵.

Quest'idea di un disteso film a episodi sulla Francia in cui «ci sarebbe dentro di tutto», sembra essere già la prefigurazione di ciò che, solo quindici anni più tardi, potrà giungere a effettiva realizzazione in veste televisiva e seriale. Una forte credenza nelle possibilità dell'immagine filmica e una certa sfiducia nei confronti del piccolo schermo⁶ rendono dunque latente, nel primo Godard, un certo desiderio televisivo che, tuttavia, pare già corrispondere a un'idea ben precisa:

⁴ M. Cramer, *Utopian Television. Rossellini, Watkins, and Godard beyond Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2017, p. 143.

⁵ J.-L. Godard, *Intervista con Jean-Luc Godard*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., pp. 198-199.

⁶ «La televisione è lo Stato, lo Stato sono i funzionari, e i funzionari... sono il contrario della televisione, cioè di quello che la televisione dovrebbe essere», *ivi*, p. 199.

«Ma mi piacerebbe molto fare della televisione. Non fare dei film *per* la televisione, perché allora tanto varrebbe farne per il cinema, ma fare del reportage, per esempio. [...] Mi piacerebbe fare delle emissioni di tipo saggistico o interviste o cronache di viaggio [...]. O fare invece decisamente delle emissioni “drammatiche”. Ma in ripresa diretta, perché se bisogna limitarsi a filmare una commedia, allora tanto vale fare un film»⁷.

Differentemente da quanto avverrà negli «anni Mao», già nei primi anni Sessanta Godard pensa a una specificità televisiva che, se da un lato non deve pedissequamente riproporre le forme del cinema, dall'altro deve essere compresa all'interno del più ampio paradigma dell'immagine duale: il sogno televisivo del giovane cineasta si muove tra il desiderio di reportage e quello di «emissioni “drammatiche”» che tuttavia – privilegio del *medium* in questione – potrebbero essere realizzate «in ripresa diretta». Una simile concezione è dunque di già anticipazione del lavoro specifico che verrà realizzato con le interviste televisive degli anni Settanta e, tuttavia, ci permette al contempo di ripensare la stessa dimensione sociologica degli «anni Karina» quasi come una sorta di declinazione di un “cinema televisivo”. La questione ritorna con chiarezza in un'altra intervista del periodo (è l'anno di *Il maschio e la femmina*, film che, d'altronde, richiama decisamente il piccolo schermo) in cui un tale orizzonte concettuale traspare nel reiterato riferimento all'universo del cinegiornale e addirittura nel sentimento di una piena integrazione del proprio lavoro nell'ambito del servizio pubblico nazionale:

«E poi, se ho un sogno, è quello di diventare un giorno direttore dei cinegiornali francesi. Tutti i miei film sono stati dei rapporti sulla situazione del paese, dei documentari d'attualità, trattati forse in maniera particolare ma in funzione dell'attualità moderna. *Le petit soldat* avrebbe dovuto essere sovvenzionato dal Ministero dell'Informazione, *Vivre sa vie* da quello

⁷ *Ibid.*

degli Affari Sociali, *Pierrot le fou* dal Ministero della Cultura (a causa delle citazioni) e *Masculin féminin* da Missoffe, Ministro della Gioventù»⁸.

Six fois deux e *France tour détour deux enfants*, prodotte dall'INA (Institut national de l'audiovisuel), realizzeranno dunque, in un certo qual modo, quella lontana ambizione di sovvenzionamento statale ma, soprattutto, si configureranno effettivamente come dei veri e propri «rapporti sulla situazione del paese», cosa che da sempre interessa il cineasta e un suo certo pensiero sulla televisione:

«Mi dico soprattutto che di rado un paese ha offerto tanti soggetti di film come la Francia di oggi. Il numero di soggetti appassionanti è straordinario. Ho voglia di fare qualsiasi cosa, a proposito di sport, di politica, perfino di drogheria [...]. Si può mettere di tutto in un film. Si deve mettere di tutto. [...] Per questo sono tanto attratto dalla televisione. È una delle espressioni più interessanti della vita moderna. Un telegiornale fatto di documenti accurati sarebbe straordinario. [...] Ma la televisione è, in Francia, un'arma del Potere, così come negli Stati Uniti è un'arma delle potenze economiche. Bisogna quindi insistere ancora col cinema, e fare l'impossibile per sostituire in una maniera qualsiasi il telegiornale o i cinegiornali francesi»⁹.

Se, negli anni in cui gli ardori della cinefilia non sono ancora sopiti, il cinema è lo strumento da contrapporre a una televisione nelle mani del potere, il pensiero televisivo elaborato nei «Karina» prelude già a quella futura appropriazione degli strumenti video che permetterà a Godard di riprendere, riarticolare e prolungare nell'elettronica il proprio percorso di ricerca tra le immagini, realizzando in Tv quel lontano e trasognato progetto di film onnicomprensivo. Come in un unico grande affresco sulla Francia (e sulla civiltà occidentale al tempo del capitalismo) potranno così trovare spazio prima, in *Six fois deux*, le preoccupazioni di saldatori e di contadini, i comizi di Marchais e i giochi olimpici di Montréal, e poi, in un vorticoso e

⁸ J.-L. Godard, *La vie moderne* [1966]; tr. it., *La vita moderna*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., pp. 270-271.

⁹ *Ivi*, p. 273.

metonimico *tour/detour* della società d'oltralpe, i pensieri e (soprattutto) le parole di due suoi piccoli cittadini. Le due serie degli anni Settanta ritrovano dunque nei propositi para-televisivi degli «anni Karina» un'autentica dimensione di insieme e nel contempo, in linea con la meditazione degli «anni video», portano a compimento quel riposizionamento del lavoro politico godardiano su un "qui" che, di puntata in puntata, Godard e Miéville non smettono di interrogare cercando le risposte più adeguate, ancora una volta, nell'incessante riconfigurazione di un preciso pensiero sull'immagine.

La riflessione del cineasta attorno a «quella parte del cinema chiamata televisione»¹⁰ si delinea dunque, sin dagli anni Sessanta, in due direzioni: un'ipotesi fiduciosa sulle riposte possibilità dell'immagine televisiva di raccontare la vita e, di contro, una prospettiva meno ottimistica (destinata ad avere la meglio¹¹) che vede il piccolo schermo come il luogo privilegiato delle immagini del potere. È dunque tenendo conto di una simile articolazione che si dovrà constatare come le due serie rappresentino lo snodo fondamentale in cui l'esercizio speculativo cede definitivamente il passo alla *creazione*, incrociando le due direttrici del pensiero godardiano sulla televisione in direzione di un progetto complessivo che guarda al piccolo schermo «simultaneously as an object of critique and as the raw material for a utopian project»¹². Se dunque, per un verso, si tratta per Sonimage di contestare la televisione in quanto emblema della comunicazione eterodiretta imposta dal potere, d'altra parte la prospettiva di insidiare i flussi televisivi si configura come un tentativo di elaborare «new forms of mass communication that radically redefine the term *communication* itself»¹³. L'esperienza televisiva di Godard e Miéville deve essere dunque considerata in tutta la sua rilevanza proprio nell'ambito di una profonda riflessione tecno-estetica che se da un lato guarda alla televisione

¹⁰ J.-L. Godard, *Lottare su due fronti*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 299.

¹¹ Già all'inizio degli anni Ottanta la televisione sarà per il cineasta soltanto «Una grande lotta perduta», Id., *Alfred Hitchcock: un poeta maledetto che ha avuto un immenso successo commerciale*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 348. Rovesciamento di ogni possibile prospettiva ottimistica, nella prospettiva godardiana, sarà piuttosto lo stesso statuto dell'immagine filmica a orientarsi in direzione della semplificazione televisiva: «Les Lumière avaient raison quand ils ont dit que le cinéma était un art sans avenir. Ils voulaient dire : sans *grand* avenir. On a bien rigolé sur ça, mais on le voit aujourd'hui : l'avenir du cinéma, c'était la télévision. [...] Aujourd'hui, c'est la télévision qui fait la culture. Le cinéma n'était pas de la culture. Les médias, *Le Monde*, Antenne 2, tout ça, voilà la culture. Pas le cinéma, ni la peinture. [...] Le cinéma était de l'art», J.-L. Godard, *La télévision fabrique de l'oubli* [1990], in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, cit., pp. 237-238.

¹² M. Cramer, *Utopian Television*, cit., p. 124.

¹³ *Ibid.*

come *apparat*¹⁴ cruciale nel più ampio contesto anestetizzante del tardo-capitalismo¹⁵, dall'altro ne concepisce la rifondazione attraverso una complessiva riabilitazione che fa appello ai modi di un "sentire" l'immagine nella sua costitutiva duplicità. È dunque all'interno di una simile e più profonda consapevolezza politica, che il lontano proposito godardiano di realizzare un lungo film sulla Francia può finalmente trovare effettivo riscontro in lavori televisivi che guardano al contesto francese come a quello di «a society "under television"»¹⁶ e si configurano dunque proprio nei termini di «a major contribution to an analysis of the effects of living in the media age»¹⁷. Quella di Sonimage è dunque un'operazione, come ha osservato Alberto Scandola, che si pone il duplice obiettivo di «demistificare la trasparenza dell'immagine televisiva evidenziandone piuttosto, attraverso manipolazioni elettroniche quali il ralenti o la sovrimpressioni tra figure umane e parole, le infinite potenzialità affabulative, narrative e pedagogiche»¹⁸. Quello realizzato con le due serie si contrappone dunque da un lato, con ogni evidenza, agli usuali *processi di semplificazione linguistica* tipici dell'immagine televisiva, e, nel contempo, configura *una televisione della complessità* fondata sulle molteplici possibilità costruttive che pertengono alla composizione elettronica. Se dunque da un lato non smette di approfondire le possibilità poetiche dell'immagine elettronica, le operazioni di Sonimage che chiudono il periodo «video» si distinguono dai lavori immediatamente precedenti in quanto agiscono ora attorno a un plesso di problemi specificamente televisivi e dunque, innanzitutto, sul concetto di *flusso*. Risiede qui infatti, come osservava proprio in quegli anni Raymond Williams, la caratteristica essenziale di una televisione, intesa «sia come tecnologia sia come forma culturale»¹⁹, in cui il concetto di flusso definisce «l'organizzazione tipica del contenuto e, conseguentemente, l'esperienza che se ne fa»²⁰. Si tratta di una nozione del tutto centrale

¹⁴ Il termine si riferisce ovviamente alla riflessione estetica e mediologica di Walter Benjamin. Si vedano a tal proposito A. Pinotti – A. Somaini, *Introduzione*, in W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., pp. XII-XVI e A. Somaini, «L'oggetto attualmente più importante dell'estetica», in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», cit., pp. 117-146.

¹⁵ Come rileva Michael Witt, nel loro lavoro, «Godard/Miéville argue that the weight and monotone carried by media imagery reduces our capacity to see and think critically», M. Witt, *On Communication*, cit., p. 50.

¹⁶ *Ivi*, pp. 52-53.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ A. Scandola, *L'(anti)televisione di Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville: Six fois deux émissions télévision cinéma (1976) e France tour détour deux enfants (1978)*, in M. Pollone (a cura di), *Prima dei Soprano: serie e film televisivi 1955-1997*, Bonanno Editore, Acireale, in corso di pubblicazione.

¹⁹ R. Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, Fontana, London 1974; tr. it., *Televisione: Tecnologia e forma culturale*, Editori Riuniti, Roma 2000, p. 106.

²⁰ *Ibid.*

nell'elaborazione di Sonimage, le cui implicazioni riguardano sia l'effettiva valutazione circa l'inserimento all'interno dei palinsesti televisivi²¹, sia la cruciale distanza rispetto al lavoro cinematografico tradizionalmente inteso:

«Un film dura due o tre ore, la televisione dura tutta la giornata. Fare televisione in maniera interessante... La televisione la fa il programmatore, è lui che ne ha il potere e difatti è lui che fa i programmi. E il suo film non è quella partita o quella serie di gialli o quel documentario; ma la partita, la serie gialla eccetera... Il film della televisione è quello lì. Ed è anche la gente che guarda la televisione; più il telegiornale, più la pubblicità; in realtà il loro film è tutto questo. Mentre un film di cinema è diverso, è come una musica; è un blocco a sé stante, e per questo occorre lavorare in altro modo. Io penso che siano due modi diversi di lavorare, che però non dovremmo rendere nemici e che invece vengono resi nemici perché, se si congiungessero la cosa avrebbe una potenza davvero enorme. E parlando di me, per arrivare a fare una cosa buona il mio ideale sarebbe in realtà di farla alla televisione; ma senza essere però costretto a farla di un'ora e mezza e con un principio e una fine»²².

Seppur ben consapevoli delle dinamiche che concernono l'organizzazione del senso tipiche dei meccanismi televisivi, Godard e Miéville tentano tuttavia con le due serie di configurare una simile idea di coesione tra cinema e televisione, con lo scopo di fare insorgere, proprio all'interno del flusso, il ritmo proprio di una temporalità "altra". Come ha osservato Constance Penley, è proprio a una simile concezione che sembra corrispondere, in maniera del tutto emblematica, la stessa scelta di definizione che caratterizza le puntate di *France tour détour*. Come osserva la studiosa, infatti,

²¹ La questione di un preciso inserimento nella programmazione giornaliera riguarda, di fatto, un punto fondamentale all'interno della più generale elaborazione delle due serie condotta Sonimage. Se per quanto riguarda *Six fois deux* la discontinuità all'interno del flusso sarà segnalata "soltanto" dalla presenza di un cartello introduttivo che solleva FR3 da ogni responsabilità («Cette émission n'offre pas les caractéristiques techniques habituelles à nos programme», cfr. A. de Baecque, *Godard*, cit., p. 541), una sorte peggiore toccherà invece a *France tour détour* i cui propositi di diffusione (e di "rottura") su Antenne 2 verranno di fatto del tutto disattesi. Cfr., *ivi*, p. 554.

²² J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 261.

«another important difference of *France/tour/détour/deux/enfants* from “normal” television lies in its notion of time. To mark that it has another time than television time, each part of the series is called a “movement”, rather than a “program”, taking its temporal term from music instead of television, and placing the emphasis on *composition*»²³.

Si tratta dunque di definire all'interno della televisione un tempo propriamente filmico, vicino a quello tipico della composizione musicale («è come una musica») nei termini di un'analogia che, al di là di ogni suggestione retorica, necessita di essere definita con maggior precisione. Lo stesso Godard risulta in tal senso quasi didascalico in un suo film che, sin dal titolo, si consacra alla questione: «Elsinore: il reale. Amleto: l'immaginario. Campo e controcampo. Immaginario: certezza. Reale: incertezza. Il principio del cinema: andare alla luce e dirigerla sulla nostra notte. La nostra musica». Le parole pronunciate dal cineasta franco-svizzero, qui interprete di se stesso nel suo *Notre musique* [2004; La nostra musica], rendono conto precisamente di come il senso profondo di questo comporre cinematografico risieda precisamente nella continua e consapevole modulazione di quel rapporto tra il documentario e la finzione che inevitabilmente informa l'immagine filmica. È dunque in tal senso – quello della duplicità – che l'approdo all'immagine elettronica e alla televisione durante gli «anni video» suggerisce ancora una volta di ridefinire i termini della questione, rilanciando i gangli della fondamentale matrice teorica baziniana attraverso ulteriori diramazioni:

«Fin dai primi tempi, quando facevo il critico, c'è stato qualche cineasta che mi ha influenzato, o per dir meglio che mi piaceva... E che cercavo di difendere nelle mie critiche; uno come Jean Rouch, per esempio, che proveniva dall'etnologia. Anch'io – ma per pochissimo tempo – ho studiato un po' etnologia. E credo che inconsciamente questa cosa mi abbia un po' guidato; ho sempre fatto in modo che il cosiddetto documentario e la cosiddetta fiction fossero per me due aspetti dello stesso movimento, anzi per me è il loro legarsi a costituire il movimento. Sono due aspetti dello stesso doppio, cose dell'uno che si cambiano in cose dell'altro... ho sempre cercato di mescolare un po' le cose... [...] Ma ho detto spesso, in questi ultimi tempi, che la mia idea, il mio tentativo oggi, è mescolare il documentario e la fiction,

²³ C. Penley, *Les enfants de la Patrie*, in «Camera obscura», 8/9/10, 1982, p. 43.

anzi oggi mescolare la televisione e il cinema, cioè servirmi del modo in cui il documento, il vissuto – o come dicono in televisione “la diretta” – può farmi accedere immediatamente alla fiction, cioè a forza di filmare in diretta quella cosa ti diventa qualcos'altro; e potermi poi servire di questo qualcos'altro per fare del vero cinema e ridare un tono di realtà al cinema, giustappunto»²⁴.

Realizzare quell'idea televisiva di «emissione “drammatica”» in presa diretta paventata nei primi anni Sessanta, corrisponde ora, nei settanta, a fare del “vero” cinema alla televisione: «La vidéo, l'utiliser comme quelqu'un de cinéma et utiliser le cinéma comme quelqu'un de télévision, c'est faire une télévision qui n'existe pas, un cinéma qui n'existe plus»²⁵. È dunque ancora attorno al paradigma della duplicità che Godard e Miéville fondano il loro tentativo di ritrovare, come ha scritto Aprà, «il senso delle immagini in un'epoca in cui la televisione ha ucciso il cinema»²⁶, di tenere in vita l'idea di un'immagine duale all'interno di un regime visivo ampiamente improntato all'indifferenza.

E tuttavia, la televisione sembrerebbe apparentemente essere il luogo meno adatto a un simile sforzo. Se il *cinéma de papa* negava la dualità inclinando le possibilità formative dell'immagine filmica esclusivamente sulle rassicuranti ragioni della finzione, la televisione rifugge le medesime in modo ancora più subdolo, ostentando una pretesa oggettività che, come ha scritto Pierre Bourdieu, le permette di «occultare mostrando»²⁷, ovvero

«mostrando altro da ciò che si dovrebbe mostrare se si facesse ciò che si è chiamati a fare, cioè informare; oppure anche mostrando ciò che si deve mostrare, ma in modo da non mostrarlo affatto, o da renderlo insignificante, o costruendolo in modo tale da attribuirgli un senso che non corrisponde in alcun modo alla realtà»²⁸.

²⁴ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., pp. 260-261.

²⁵ Id., *Se vivre se voir* [1980], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 406.

²⁶ A. Aprà, *Godard in video*, cit., p. 104.

²⁷ P. Bourdieu, *Sur la télévision. Suivi de L'emprise du journalisme, Sur les jeux olympiques, Postface: le journalisme et la politique*, Pierre Bourdieu – Liber-Raisons d'agir, Paris 1996-1997; tr. it. *Sulla televisione*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 19.

²⁸ *Ibid.*

È questo il modo specifico in cui «la televisione che pretende di essere uno strumento di registrazione diviene uno strumento di creazione di realtà»²⁹. Non l'immagine della realtà ma, come scrive Régis Debray, la messa al lavoro di una «strategia della realtà»³⁰, rappresentata al meglio, oggi, dall'ideologia del *reality show*, dove «il colmo dell'illusione mediatica consiste nel credere di poter avere accesso direttamente a un'esperienza vissuta, senza illusioni coscientemente pensate e interposte»³¹. D'altra parte, puntualizza ancora Debray, simili processi disposti dal medium televisivo devono essere considerati nella loro più ampia dimensione d'influenza, che agisce direttamente sull'organizzazione del visivo tipica nella *videosfera*, proprio in direzione di una progressiva invalidazione del portato testimoniale delle immagini: «Come la fotografia ha liberato la pittura del dovere di rassomiglianza, la Tv ha liberato il cinema dai suoi doveri documentari [...]. Banalizzando l'immagine, il medium più leggero obbliga il suo antenato più pesante a rincarare la dose di straordinario per giustificare la sua esistenza»³². Se tuttavia la televisione finisce per non adempiere realmente ad alcun dovere documentario, ciò non avviene certo per un difetto della tecnica (che anzi si fa garante di un incontrovertibile principio di realtà) bensì per mancanza di un preciso e ben situato sguardo sul mondo. È dunque, in termini baziniani, sul versante del *realismo estetico*, che vengono a riflettersi le carenze documentarie del medium televisivo producendo nei flussi del piccolo schermo lo svilimento della duplicità. Come scrive ancora Debray, «un buon film è uno stile; una buona trasmissione è una situazione. [...] Il cinema ci parla del mondo e degli uomini, ma quest'arte a vocazione realistica vuole un caos filtrato, mediatizzato da un punto di vista, da una soggettività che inquadra, dialoga, taglia e monta»³³. Piuttosto che riferirsi a uno sguardo (quello dell'autore) sul mondo, la realtà televisiva realizza quella che Serge Daney definisce nei termini di un'«omogeneizzazione del mondo sotto la sorveglianza dell'elettronica»³⁴, realizzata attraverso una progressiva soppressione del paradigma estetico cinematografico, in ragione della quale

²⁹ *Ivi.*, p. 23.

³⁰ R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris 1992; tr. it., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Magonza, Arezzo 2020, p. 276.

³¹ *Ibid.*

³² *Ivi.*, pp. 270-271.

³³ *Ivi.*, p. 276.

³⁴ S. Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Aléas Éditeur, Lyon 1991; tr. it. *Cinema, televisione, informazione*, Edizioni e/o, Roma 1999, p. 120.

«abbiamo visto il documentario sostituito dal “documento” macabro o dallo scoop frivolo, il travelling dalla zoomata, l'accostamento paziente dalla prossemica fobica, il giornalista di base dal presentatore vedette, l'informazione dall'attualità e, tramite quelle immagini senza corpo e quei prelievi indolori che sono i sondaggi di opinione, il reale dal virtuale»³⁵.

La sostituzione del reale con il virtuale è dunque, in ultima analisi, l'esito dei processi di lungo corso innescati dalla televisione su cui riflette Daney all'alba dell'ultimo decennio del XX secolo. Anche le riflessioni mediologiche e sociologiche di Debray e Bourdieu si collocano, nel corso degli anni Novanta, in un momento in cui sembra essere necessario fare i conti con quelle che sono, ancora nelle parole di Daney, «tutta una serie di sbandate “spettacolari” che da vent'anni a questa parte hanno assicurato il trionfo estetico della pubblicità e l'egemonia culturale della televisione (ovvero, tra l'altro, l'irrimediabile cancellazione del cinema, bella miscela vulnerabile di immagine e scrittura)»³⁶. È proprio rinvenendo ai primordi di quel ventennio cui il critico francese fa riferimento che possiamo quindi ricongiungerci all'opera godardiana degli «anni video», scorgendone dunque innanzitutto la straordinaria capacità di presentire i tempi. Negli anni Settanta, tuttavia, quell'imminente «cancellazione del cinema» cui Daney fa riferimento pare piuttosto essere avvertita dal cineasta franco-svizzero nei termini di un certo anacronismo dell'immagine filmica, che si accompagna dunque alla necessità di recuperarne e rinnovarne le istanze anche attraverso la sperimentazione di nuove forme e dispositivi. Il tentativo di agire direttamente in maniera concreta sugli sviluppi possibili del medium televisivo è dunque, di certo, l'esito più compiuto della riflessione sulla questione dell'informazione e della comunicazione condotta da Sonimage ma, al di là di ristrette perimetrazioni sociologiche, quest'ultima deve essere essenzialmente inquadrata nel più ampio contesto teorico che da sempre contraddistingue la ricerca del cineasta franco-svizzero. Così come l'evidente portato sociologico del primo cinema godardiano era stato precedentemente descritto attraverso la suggestiva prospettiva di un “*cinema televisivo*”, la politica dell'immagine che caratterizza a fondo gli «anni video» sembra di contro realizzarsi in direzione di una sorta di “*televisione cinematografica*”, capace cioè di far persistere in qualche

³⁵ *Ivi*, p. 127.

³⁶ *Ivi*, pp. 126-127.

modo al suo interno la gravidanza propria dell'immagine filmica. Per Godard «i cineasti hanno una paura folle dello schermo televisivo perché è in piccolo uno strumento di produzione che li rinvia al loro grande schermo. Quindi lo lasciano alla televisione, dove si fabbricano programmi e telespettatori invece di fabbricare cinema»³⁷. Fare cinema in Tv significa allora ripensare la questione della duplicità nel nuovo contesto mediale degli anni Settanta, ovvero ridefinirla nell'ambito dei più specifici interessi che informano ora il lavoro di Godard e Miéville. È in tal senso che possiamo dunque interpretare, ad esempio, l'importanza determinante che, come ha fatto notare Michael Witt, la teoria dell'informazione di Claude Shannon assume per Sonimage³⁸. Lo studioso sottolinea infatti come, per Godard e Miéville, siano in particolar modo rilevanti i concetti, tra loro correlati e centrali nel modello di Shannon, di *ridondanza* ed *entropia*:

«Whatever is predictable or conventional in a given message is termed *redundant*. *Entropy*, on the other hand, denotes the degree of randomness (or low predictability) in a message; the larger the uncertainty, the greater the amount of information conveyed when that uncertainty is resolved. Such concepts are highly seductive in a project *on* communication, and especially in one engaged in a tireless assault on stereotype, both in a critique of existing institutional forms of communication, and as rationalisation for the maximisation of randomness within Sonimage's own practice»³⁹

Il riferimento al pensiero di Shannon (esplicito in *Comment ça va ?* e nell'episodio *René(e)s* di *Six fois deux*) risulta dunque essere perfettamente produttivo e coerente in relazione alle precipue articolazioni di senso proprie degli «anni video» ma, allo stesso tempo, rivela evidenti concordanze con quella tradizione segnatamente francese di pensiero sull'immagine cui si è costantemente fatto riferimento nel corso di questo lavoro. Il rapporto tra convenzionalità e

³⁷ J.-L. Godard, *Travail – Amour – Cinéma* [1980]; tr. it. *Jean-Luc Godard: Lavoro – Amore – Cinema*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 356.

³⁸ «The scientific basis of information theory, with its suggestion of scientific precision, is important to bear in mind in a reading of Godard/Miéville's work. [...] Information theory serves, on the one hand, to situate Sonimage within quasi-scientific parameters, whilst on the other, its use is so aleatory as to render it closer to the intuitions of poetry than to the norms of "science"», M. Witt, *On Communication*, cit., p. 66.

³⁹ M. Witt, *On Communication*, pp. 67-68.

imprevedibilità espresso dai concetti di ridondanza ed entropia pare infatti corrispondere in maniera tangibile a quel «*dubbio portato sul “reale” e insieme sul mezzo della sua formalizzazione audiovisuale*»⁴⁰ che «è il punto di maggiore profondità nella definizione del concetto di modernità cinematografica»⁴¹. È dunque sempre, tra la costruzione e l’attestazione, mediazione tra quel rapporto di forze propriamente cinematografico e costitutivamente segnato dalla contingenza, che Godard e Miéville operano al fine di riabilitare il portato testimoniale dell’immagine, ovvero la sua capacità di dirci qualcosa a proposito del mondo o, in termini più consoni al lavoro «video», di *informare*:

«Sulla nostra carta intestata è scritto: “Informazione, calcolo, scrittura”. Siamo subentrati a un ufficio d’informatica che si chiamava: “Informatica, calcolo, scrittura”; e abbiamo cambiato “informatica” con “informazione”. Nell’informazione c’è del calcolo e della scrittura. Lo scopo è di fare dell’informazione nel senso più ampio, procedendo più nel senso della finzione che del documentario. Essere una Agenzia di spettacolo. Per me, l’informazione è questo»⁴².

Si tratta dunque, come sempre per il cineasta, di scegliere il polo da cui muovere e, se negli «anni Karina» si proponeva «di partire piuttosto dal documentario»,⁴³ adesso è il momento di procedere «più nel senso della finzione». Come ha scritto Lucia Coluccelli a proposito degli anni Settanta del cineasta franco-svizzero, «il primo Godard filmava documentari sulla finzione, oggi costruisce finzioni sulla realtà»⁴⁴: «In che cosa consiste l’incantesimo della finzione? Nella possibilità di intervenire per organizzare il reale»⁴⁵. Se la pretesa oggettività dei media altro non è che l’ennesima frustrazione della duplicità dell’immagine, fare informazione significa per Godard e Miéville rifuggire alla trasparenza del mondo della comunicazione contrapponendo alla televisiva *strategia della realtà che occulta mostrando*, la *pratica della composizione* cinematografica: l’ambiguità di uno sguardo (*giusto uno*) sul mondo.

⁴⁰ G. De Vincenti, *Lo stile moderno*, cit., p. 18.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² J.-L. Godard, *Télévision – cinéma – vidéo – images : paroles...* [1975] in «Téléciné»; tr. it. *Parole... Televisione – cinema – videotape – immagini*, in «Cinema & Cinema», 9, 1976, p. 56.

⁴³ Id., *Intervista con Jean-Luc Godard*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 186.

⁴⁴ L. Coluccelli, *Narciso, l’innamoramento dello specchio, l’identità*, in «Cinema & Cinema», 10, 1977, p. 27.

⁴⁵ *Ivi.*, p. 26.

2. Tra il sé e l'altro: *Six fois deux* e (è) un'idea di autenticazione

Come si è detto, la concezione profonda che informa *Six fois deux* e *France tour détour* corrisponde dunque, innanzitutto, a una duplice tensione: da un lato una spinta eversiva, relativa alla necessità di intervenire sui meccanismi che regolano il funzionamento del dispositivo televisivo, dall'altro un movimento creativo volto in direzione di un'utopia "cinematografica" da realizzare sul piccolo schermo. È quindi innanzitutto tale connotazione, intimamente legata alla loro destinazione ultima, a costituirsi come elemento di coesione tra le due opere che, dato anche un certo comune proposito di indagine filosofica e sociologica⁴⁶, si configurano in qualche modo nei termini di un unico grande "testo". Allo stesso tempo le modalità attraverso cui simili direttrici, tematiche e formali, si articolano all'interno delle due serie rende conto di una certa distanza, tutt'altro che secondaria, relativa ai diversi processi immaginativi che fondano i due lavori. Se da un lato, dal punto di vista della materia trattata, in *France tour détour* possiamo rilevare la presenza di un più specifico interesse⁴⁷ rispetto a *Six fois deux* (dove la dimensione autoriflessiva sembra essere particolarmente esibita), è soprattutto l'identità formale delle opere a rivelare in maniera evidente alcuni diversi aspetti che caratterizzano il lavoro televisivo di Sonimage. Se la scelta dei soggetti da intervistare, lo si vedrà, comporta di per sé un pensiero e una pratica compositiva divergente, è già nella stessa strutturazione delle serie che si può riscontrare un primo rilevante scarto. Come ha sottolineato Michael Witt:

⁴⁶ È bene sottolineare in tal senso come le due serie televisive sono, da un lato, pensate nell'ambito della più generale specificità politica propria degli «anni video» («a set of question asking what a politics here (*ici*) in the Western world would be», C. MacCabe, *Godard: images, sounds, politics*, cit., p. 24) ma, allo stesso tempo, la destinazione televisiva impone loro un'identità prettamente francese: «But also you should remember that they're made for people in my country, not for people outside. I don't pretend to interest people from outside. Or only perhaps with movies. And then only once every four years or something like that... not every time», J.-L. Godard, *Interviews with Jean-Luc Godard*, in *ivi*, p. 159.

⁴⁷ Si è già fatto riferimento a questo specifico pensiero godardiano nel primo capitolo: «Je crois effectivement que presque tous mes premiers films n'ont pas de sujet. Puis j'y suis revenu à l'époque de *France tour détour* et de *Sauve qui peut (la vie)*. Avant, le sujet c'était le cinéma», J.-L. Godard, *L'art à partir de la vie*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, a cura di A. Bergala, Cahiers du cinéma, Paris 1985, p. 11.

«If television's planned flow provides the backdrop to both series, Sonimage's responses in *Six fois deux* and, later, *France tour*, are quite distinct [...]. *Six fois deux* is more confrontational and abrasive; it is unmistakably an "alternative" video counter-form, emphasised by its "amateurish" tone and formal simplicity. *France tour*, on the other hand, appears more comfortable in the programming grid of television (in terms of colour, lighting, the reliance on sequential segmentation, and the recourse to repetition), but, arguably, engages even more profoundly with the forms and assumptions of broadcast television»⁴⁸.

Tali differenze rappresentano dunque due diversi aspetti della strategia "eversiva" di Sonimage e sottendono una stratificata riflessione in merito alla questione del flusso e dunque a una valutazione delle stesse capacità attentive e percettive dello spettatore televisivo. Allo stesso tempo, è nell'utopia di una televisione "cinematografica" che le due serie ritrovano, sul versante dell'elaborazione teorica, un sentito denominatore comune: è il pensiero della duplicità che, al di là di ogni questione relativa alla messa in scena, determina alcuni dei processi configurativi profondi che operano nelle due serie. Se il complesso di *effetti elettronici* – sovrimpressioni, video-scrittura, ralenti... –, che anima le puntate realizzate da Godard e Miéville, comporta una certa sovraesposizione del lavoro dell'istanza manipolatoria che anima le serie, d'altra parte ritroviamo nella forma dell'*intervista* il segno evidente di quell'urgenza testimoniale che sempre, per Godard, abita immagine. Se infatti, come ha scritto Jean-Louis Comolli, «il cinema documentario condivide la forma dell'intervista con il reportage e le inchieste televisive»⁴⁹, l'utopia "cinematografica" di Sonimage opera proprio una riconfigurazione "filmica" del modello televisivo, esplorando all'interno del piccolo schermo quella dimensione per cui «la pratica dell'intervista pone una delle questioni fondamentali del cinema: la questione dell'altro»⁵⁰. Se dunque, com'è stato argomentato nel corso del secondo capitolo, ai tempi del Gruppo Dziga Vertov, la riflessione sulla duplicità si era eclissata dietro alle ragioni della "finzione militante", le due serie si configurano adesso come il compimento del lungo processo di riabilitazione dell'istanza testimoniale dell'immagine compiuto negli «anni video». Come ha scritto Alain Bergala, è infatti come se Godard

⁴⁸ M. Witt, *On Communication*, cit., p. 82.

⁴⁹ J.-L. Comolli, *L'autre écoute... Pratique et théorie de l'entretien* [1994-2004]; tr. it., *L'altro ascolto... Pratica e teoria dell'intervista*, in Id., *Vedere e potere*, cit., p. 129.

⁵⁰ *Ibid.*

«avait entrepris, avec ces deux séries tournées en vidéo, une sorte de cure de rééducation pour sortir des années Mao en reprenant contact avec la réalité la plus humble et la plus anonyme. Il s’empare de la vidéo (très lourde!) pour se mettre à l’écoute de ceux qu’il filme après tout ces années passées à tenir des discours *sur et pour* les autres»⁵¹.

Tra *Six fois deux* e *France tour détour*, tuttavia, sarà proprio lo stesso statuto dell’“elaborazione documentaria” presa in carico dall’intervista a essere oggetto, con il passaggio dal mondo degli adulti a quello dei bambini, di un decisivo ripensamento teorico e metodologico. È dunque soprattutto la prima delle due serie, anche in ragione di una più evidente messa in immagine della condizione di marginalità sociale, a rivelare in maniera più evidente il tentativo di “redenzione” godardiano condotto attraverso una pratica dell’ascolto dell’altro che si rivela essere nel contempo una chiara rottura dei codici televisivi. Come scrivono Ganahl e Hamilton:

«The central concern of these programs is communication in a variety of forms, between people from different classes and occupations. *Sur et Sous la Communication (Six Fois Deux)* questions how television influences people’s public and private lives, and how the particular sounds and images disseminated through television effect an individual’s view of the world and one’s position in it»⁵².

Il lavoro sulla forma dell’intervista realizzato in *Six fois deux* assume dunque un carattere particolarmente emblematico nell’ambito delle operazioni compiute da Sonimage. Come ha sottolineato MacCabe,

«television has created the possibility of broadcasting interviews with people, dialogues between people, which could be as long or as short as the situation demanded, but, in the interests of scheduling, ratings and the need to maintain the almost imperceptible flow of television, what we have instead are those short interviews where a television professional patronisingly quizzes a “member of the public” on how he/she felt when their roof caved in or when their pet goose learned to play the xylophone. These confrontations allow the interviewees

⁵¹ A. Bergala, *Ondes de choc d’un pari lointain*, in «Cahiers du cinéma», 583, 2003, p. 66.

⁵² M. Ganahl – R. S. Hamilton, *One Plus One: A Look at Six Fois Deux*, in «Camera Obscura», 8-9-10, 1982, p. 99.

no possibility of rephrasing the question or of taking their own time to answer them. In *Six Fois deux* Godard liberates the television interviews from these constraints – a member of the public, like Marcel, the amateur photographer, or Louison, the dairy farmer, is given as much time to speak as René Thom, the mathematician (in television terms, an expert). The dialogues are conducted without professional spectacularity, or patronisation»⁵³.

A dispetto del discorso, essenzialmente incline alla spettacolarizzazione del vissuto, che la Tv realizza solitamente attraverso l'intervista, Sonimage configura un esplicito contromovimento che vuole mettere a punto una pratica il cui fulcro «is not the *representation* of positions but the joint exploration of a problem, itself not fully defined in advance»⁵⁴. Il referente fondamentale delle interviste godardiane è dunque meno il soggetto intervistato che non un complessivo lavoro sull'immagine e soprattutto sulla specifica temporalità che, come si è già sottolineato, per Godard rappresenta uno dei tratti fondamentali del dispositivo televisivo⁵⁵:

«Il presupposto [era] di realizzare qualcosa che non si fosse mai fatto alla televisione, e che pure è primario, “la durata”. Allora sì il video diventa essenziale, perché le bobine per il video sono di un'ora mentre quelle per il cinema sono di dieci minuti. Utilizzare questa ora: in un'ora con qualsiasi persona si possono analizzare tutti i problemi e allora la personalità, il carattere, l'intelligenza, o l'ignoranza hanno il tempo di rivelarsi e il problema delle domande diventa importante come il problema delle risposte. E di fatto parlare a qualcuno diventa un lavoro vero e proprio»⁵⁶

L'autore di cinema prestato al piccolo schermo non muove dunque, nel nostro caso, in direzione di un presunto miglioramento qualitativo dei contenuti televisivi, bensì approfondisce

⁵³ C. MacCabe, *Godard: images, sounds, politics*, cit., p. 121.

⁵⁴ *Ivi*, p. 145.

⁵⁵ «Godard [...] vuol fare della televisione, non dei film che la televisione possa mandare in onda. E la televisione è appunto durata, è il nastro magnetico di un'ora invece che la bobina di pellicola di dieci minuti, ed è successione di trasmissioni diverse nel corso della giornata, continuità e insieme differenza della programmazione che si oppone alla chiusura e replicabilità della proiezione cinematografica. Il tempo potrà essere consegnato ai soggetti della comunicazione [...]». A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., pp. 151-152.

⁵⁶ Il passaggio godardiano è estratto dalla registrazione televisiva della conferenza stampa di presentazione di *Six fois deux* (Parigi, 19/8/1976), citato in L. Quaresima, *Son/Image*, in «Cinema & Cinema», 10, 1977, p. 49.

una più precisa riflessione estetica volta a mettere in discussione il funzionamento del dispositivo stesso. Come ha infatti osservato Leonardo Quaresima, in *Six fois deux*

«tale tensione verso la “durata” [...] è situabile [...] all’interno di un più generale processo di sperimentazione di nuove forme percettive. Forme che richiedono non soltanto una disposizione diversa dello spettatore nei confronti delle coordinate temporali, ma che lo stimolano a rivedere tutto il complesso delle proprie abitudini ricettive e a ribaltare, infine, i propri, consueti rapporti con il *quadro* televisivo»⁵⁷.

Questo nuovo rapporto con il quadro concerne dunque innanzitutto quegli orientamenti della *poiesis* godardiana, tipici del periodo «video», discussi nel capitolo precedente, e relativi a un certo movimento compositivo centrifugo che spinge *oltre i limiti del quadro* inteso nei termini di una complessiva riabilitazione della prestazione testimoniale dell’immagine, ora condotta attraverso lo schermo televisivo. Rispetto ai mediometraggi sperimentali, tuttavia, la serialità permette a Godard e Miéville di mettere a punto un lavoro sulla durata del tutto specifico che sfrutta dunque produttivamente le possibilità propriamente espressive offerte dalla televisione. La specifica struttura bipolare, dichiarata sin dal titolo⁵⁸, che informa le dodici puntate di *Six fois deux*⁵⁹, organizza dunque i materiali dell’opera delineando, in linea con le precipe direttrici della ricerca godardiana, una narrazione aperta che, opponendosi alla semplificazione televisiva, nega nettamente ogni possibile univocità del senso. La logica “orizzontale” delle coppie (a+b) si articola di pari passo a una diversa possibile lettura “verticale” per “serie”, per cui, come osservano Ganahl e Hamilton:

«The ordering of these two parallel series creates a system of multiple entries and exits, a complicated trajectory that is expanded to include not only the internal constitution of the

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ A proposito del titolo della serie bisogna segnalare come il sottotitolo riportato da molte filmografie goda di fatto di uno statuto incerto e sebbene, come ha osservato Aprà (A. Aprà, *Godard in video*, in R. Turigliatto (a cura di), *Passion Godard*, cit., p. 96), sia semplicemente citato in *Avant et après*, viene comunque riportato nelle schede “soggetto” della serie (J.-L. Godard, *Six fois deux*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* Vol. I, p. 387).

⁵⁹ Le puntate, di durata variabile tra i 43’ e i 55’ ca., sono infatti suddivise in coppie, all’interno delle quali sono singolarmente identificate da una lettera (“a”/“b”), formando in tal modo con le altre dello stesso tipo una più specifica “serie” che offre un modello alternativo di fruizione dell’opera. Questi i titoli: 1a *Ya personne* / 1b *Louison*; 2a *Leçons de choses* / 2b *Jean-Luc*; 3a *Photos et Cie* / 3b *Marcel*; 4a *Pas d’histoire* / 4b *Nanas*; 5a *Nous 3* / 5b *René(e)s*; 6a *Avant et après* / 6b *Jacqueline et Ludovic*.

segment, but each segment's relation to the series as a whole. The homogeneity of the two series is modified by its vertical relation to its counterpart»⁶⁰.

Si tratta dunque di una decisiva apertura che muove oltre lo schermo televisivo rompendo la continuità e la coesione del flusso verso nuove possibilità di organizzare lo stesso:

«the strategy evolved by Godard and Miéville in *Six Fois Deux* is one which circumvents a normative model of television by programming its own flow, by relating each of the segments horizontally and vertically in two parallel series, and by creating a filmic system wherein the daytime program calls forth its counterpart. By forcing one outside specific, localizable segment, by making one analyze the image in terms of other television images, the flow is programmed not in terms of the type of narrative structure to which we normally refer, but one where the narrative encompasses a larger, non-closed series»⁶¹.

Scardinare dunque la linearità narrativa, ovvero tentare di liberare le possibilità *oltre letterarie* dell'immagine, trovando nel pensiero della duplicità una fondamentale ragione identitaria. Come sottolineano ancora Ganahl e Hamilton,

«this effect of a non-closure or non-resolution is an important aspect of Godard's project. [...] Godard has always said that he doesn't know how to tell a story, but it would be a mistake to take this statement literally, for it seems that the effect of the narrative component in his videotapes has tended more and more towards an internalization of narrative within image. This is to say that Godard has always been interested in creating a tension between a documentary mode and a narrative or fictional one. In *Six Fois Deux*, the documentary mode is always inflected toward fiction through Godard's sometimes leading questions which incite the characters to act; in other words, Godard's position as interlocutor reflects his position as director, as *metteur en scène*»⁶².

La cifra essenziale della disposizione configurativa e discorsiva che regge *Six fois deux* risiede dunque innanzitutto in una complessa articolazione *intermediale* che si produce tra i

⁶⁰ M. Ganahl – R. S. Hamilton, *One Plus One*, cit., p. 111.

⁶¹ *Ivi*, p. 112.

⁶² *Ibid.*

regimi discorsivi del documentario e della finzione, nucleo immaginativo profondo di un pensiero che è sempre essenzialmente duale. Al complesso sistema di richiami intertestuali che presiede l'organizzazione narrativa dei materiali corrisponde dunque, sul piano più strettamente formale, la messa a punto di una produttiva dialettica tra costruzione e attestazione che abita la stessa struttura bipolare dell'opera dove, come scrive Farassino:

«la prima parte è sempre relativamente elaborata, con manipolazioni elettroniche, scritte, cartelli o con qualche tipo di messa in scena; la seconda è un'intervista o un dialogo intitolato a un nome di persona, il soggetto che parla e che è lasciato parlare con tutte le sue lentezze, ripetizioni, fasi di silenzio o di incertezza»⁶³.

Tuttavia, sarebbe riduttivo rilevare la messa al lavoro della duplicità esclusivamente nel gioco di polarità che la disposizione seriale di *Six fois deux* definisce. Dalla costruzione della singola inquadratura alla più ampia dimensione strutturale, sino a comprendere quel lavoro sulla "durata" che si è visto essere essenziale per l'opera⁶⁴, tale presupposto teorico configura infatti più a fondo la generale tonalità discorsiva ed elaborativa della serie⁶⁵. Risulta dunque, a tal proposito, estremamente significativo approfondire proprio la rilevanza che il lavoro "costruttivo" svolge nelle sezioni che più delle altre si farebbero invece carico di una postura "documentaria". Proprio nelle interviste infatti, come osservano ancora Ganahl e Hamilton «there is a constant vacillation between fiction and documentary [...]. An individual comes to represent a dramatic personage, be it a common farmer, an eccentric professor, a downtrodden worker, and we are plunged suddenly into a fictional world»⁶⁶. L'intervista è dunque, sì,

⁶³ A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 152.

⁶⁴ André Labarthe discute il particolare lavoro sulla temporalità del Godard di questi anni (l'attenzione per la durata dell'evento e la sua coincidenza con quello della ripresa) interpretando l'articolazione duale nei termini di un *dar senso* a un *riempimento*: «Il cinema di Godard ha sempre avuto un problema col tempo, il problema di fare un film di un'ora e mezzo o due ore. Lui è dunque spesso portato a fare ciò che dobbiamo chiamare riempimento: un contadino in mezzo a un campo che parla per otto o dieci minuti è una sorta di riempimento. Si tratta, come per un pittore, di riempire lo spazio della tela. Godard si preoccupa soltanto di fare in modo che questo riempimento prenda un senso: è questo il segreto del suo periodo postsessantottesco». A. S. Labarthe, *Una voce che corre (veloce)*, in R. Turigliatto (a cura di), *Passion Godard*, cit., pp. 50-51.

⁶⁵ Come anche de Baecque non ha mancato di sottolineare, la serie si distingue nel suo complesso proprio perché «fait coexister des moments de virtuosité technique, en utilisant les moyens de la vidéo et de la télévision: ralentis, arrêts sur image, inserts de textes, incrustations, surimpositions d'une image sur l'autre, division de l'écran en plusieurs espaces et images. Et de longues plages d'une grande simplicité où la parole règne en solitaire». A. de Baecque, *Godard*, cit., p. 540.

⁶⁶ M. Ganahl – R. S. Hamilton, *One Plus One*, cit., p. 97.

espressione della forza testimoniale dell'immagine capace di accogliere l'alterità ma, allo stesso tempo, è uno strumento formale inserito anzitutto all'interno della più ampia strategia *veritativa* disposta dalla serie. È in una simile prospettiva che infatti, come ha scritto Witt:

«Sonimage's critiques are played out in variations on, and inversions of, the relations between interviewer, interviewee, and viewer: [...] the interviews in *France tour* and *Six fois deux* resist the form of the standard interview by displacing the site of truth. Rather than latent in the interviewee, it is sought in the process of exchange, the attempts at expression, in the hesitant gestural vocabulary on the part of both interviewee and interviewer. Sonimage's interviews function as paradigms of process, of an exchange much closer to psychoanalytic transference than to the placement and interrogation of the subject in the television interview»⁶⁷.

La marcata ricerca di una qualche «verità» è quindi ancora al centro del lavoro godardiano, fulcro delle interviste di *Six fois deux* così come lo sarà, in maniera più che mai evidente, in quelle ai bambini di *France tour détour*. Se tale verità non può più essere quella dell'evidenza fotografica che un tempo si rivelava al giovane cineasta «24 volte al secondo», la sua essenza profonda si muove ancora, tuttavia, nei territori dell'immagine filmica, fulgore improvviso di una terzità che emerge da un rapporto duale⁶⁸. Come ha dichiarato lo stesso cineasta, «dans mes films j'ai besoin de prendre des gens qui peuvent dire leurs vérités tout en restant dans ma fiction à moi et je leur demande que leur vérité supporte ma fiction, sinon ma fiction s'effondre»⁶⁹: la composizione godardiana si configura come un procedimento veritativo che agisce tra il proprio desiderio formativo e la presenza di un'alterità irriducibile (fosse anche quella di un attore in un film di finzione⁷⁰). Esplicitamente declinato in tal senso all'interno di entrambe le serie, il lavoro sulla dualità appare dunque in tutta la sua pregnanza, rivelandoci

⁶⁷ M. Witt, *On Communication*, cit., p. 109.

⁶⁸ «Quello che piace a me sono due immagini insieme, in modo che ce ne sia poi una terza, che non è un'immagine ma piuttosto ciò che si ricava dalle altre due. Esattamente come fa la giustizia; o per dir meglio, com'è costretta a fare la giustizia quando presenta l'accusa, la difesa, e poi i giurati e una certa terza verità... Una verità è qualcosa che nasce in un momento in cui è possibile essere...», J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 328.

⁶⁹ J.-L. Godard, *Propos rompus* [1980], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 470.

⁷⁰ «Ecco perché, per usare i termini classici di “fiction” e di “documentario”, dico che per me sono due aspetti della stessa cosa. E io ho sempre cercato di dare un aspetto cosiddetto, dalla gente, documentario – per usare i termini abituali – e qualcosa che era di fiction; e di fare recitare realmente dei personaggi immaginari, e immaginariamente – se così posso dire – della gente vera», J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 214.

come i termini di “documentario” e “finzione” pertengano di fatto, nell’ambito della riflessione godardiana, a una concezione stratificata e complessa: «Il documentario, ha detto un giorno Godard, è ciò che succede all’altro; la fiction è ciò che succede a me»⁷¹. La duplicità dell’immagine, declinata in una polarità che guarda ora anche al rapporto tra il cinema e la televisione, è messa al lavoro in *Six fois deux* attraverso profondi processi di autenticazione che articolano da un lato una prospettiva redentiva (il *documentario*) che vuole restituire all’*altro* una parola che nel recente passato era stata offuscata dai dettami militanti (“*jusqu’à la victoire*”) e, dall’altro, la costruzione del discorso di Sonimage (quell’informazione che va in direzione della *finzione*) sul mondo delle immagini e della comunicazione. È in tal senso, in una prospettiva intrinsecamente “duale”, che dunque deve essere discussa la stessa pratica dell’intervista nella misura in cui, come ha scritto Constance Penley,

«even when amassing interviews with “ordinary” people, the political project here is not simply one of allowing them to express directly their life experiences. Television does this all the time and gives us nothing but the spectacle of people telling their “stories”, which are in fact never theirs but another installment in television’s ongoing novelization of experience. In “No One’s There” (from *Six fois deux*), Godard doesn’t interview the unemployed to get them to tell their life stories and responses to being out of work, he asks them about the details of their work and how they would go about *representing* their labour with sounds and images for people in other countries to see. Throughout Godard’s work, the act of speech is integrated into analysis of that act in relation to film or television representation»⁷².

Opponendosi alla linearità del flusso televisivo e alla spettacolarizzazione del vissuto che lo abita, l’organizzazione orizzontale/verticale dell’opera, che si articola lungo l’imprescindibile rapporto del documento con la finzione, è attraversata da un lato dall’*indagine sociologica e politica* sulle condizioni della Francia e dell’occidente capitalistico, dall’altro, da una più marcata *dimensione autoriflessiva* attraverso cui Sonimage tenta di guardare alla rilevanza delle immagini (innanzitutto delle proprie) in tale contesto. Le due prospettive trovano una dimensione comune in quelli che, attorno a una generale operazione di *disvelamento*, si costituiscono come i precipui gangli tematici della serie. Dedicando a *Six fois deux* alcune

⁷¹ Non è stato possibile rintracciare la fonte originaria della citazione godardiana che è riportata in S. Daney, *Cinema, televisione, informazione*, cit., p. 122.

⁷² C. Penley, *Les enfants de la Patrie*, cit., p. 48.

pagine fondamentali, Deleuze ha infatti osservato come il fulcro dell'operazione compiuta da Godard riguardi innanzitutto la messa in questione di due nozioni correnti: «quella di forza lavoro e quella di informazione. [Godard] non dice che occorrerebbe dare *vere* informazioni, né che occorre pagare *bene* la forza lavoro (sarebbero delle idee giuste). Dice che queste nozioni sono molto sospette»⁷³. A una realtà in cui «il linguaggio è un sistema di comandamenti, non un mezzo di informazione»⁷⁴, il cineasta contrappone in *Six fois deux* un «balbettio creatore, l'uso straniero della lingua, in opposizione al suo uso conforme e dominante»⁷⁵. Da un lato, dunque, «disfare il linguaggio in quanto presa di potere, farlo balbettare nelle onde sonore, scomporre quel complesso di idee che si ritengono “giuste” per estrarne “giusto” delle idee»⁷⁶, dall'altro, di conseguenza, prospettare nuove possibilità del lavoro con le immagini (il metodo del “TRA”, dell’“E” congiunzione) volto a valorizzare «la diversità, la molteplicità, la distruzione delle identità»⁷⁷. Sono questi i presupposti fondativi dell'andamento non-lineare che struttura la serie e attorno al quale si estende la sua stessa articolazione narrativa fondamentale. L'incrocio del documentario e della finzione deve dunque essere anzitutto, persino alla televisione, celebrazione dello scarto e della differenza: incontro tra la composita umanità che trova spazio nella serie e il desiderio formativo di un cineasta che non smette di comporre attraverso le parole dell'altro un discorso *tra* quest'ultimo e se stesso, *tra* il mondo e le forme, in un'incessante interrogazione attorno alle stesse possibilità della duplicità di rinnovarsi, e dunque di sussistere, nel nuovo ipertrofico contesto visivo dominato dalle immagini del potere.

In maniera del tutto emblematica, quasi fosse un vero e proprio proemio dell'opera, la puntata che apre *Six fois deux* pare esibire in maniera evidente proprio simili articolazioni del senso. *Y a personne* si configura di fatto attraverso un movimento discorsivo composito che pare corrispondere esattamente a un'elaborazione intermediale fondata su una concezione della duplicità che si configura nei termini sinora discussi («Il documentario [...] è ciò che succede all'altro; la fiction è ciò che succede a me»). Si intrecciano dunque nella puntata, da un lato, il vero e proprio fulcro tematico di *Ia*, ovvero i colloqui che si svolgono nell'ufficio di Sonimage

⁷³ G. Deleuze, *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris 1990; tr. it., *Tre domande su Six fois deux (Godard)*, in Id., *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 1999, p. 54.

⁷⁴ *Ivi*, p. 53.

⁷⁵ *Ivi*, p. 57.

⁷⁶ *Ivi*, p. 56.

⁷⁷ *Ivi*, p. 57.

tra Godard (seduto alla scrivania, ne intravediamo le gambe e i gesti delle mani) e diversi uomini e donne alla ricerca di un posto di lavoro [fig. 53]; dall'altro una riflessione attorno ad alcuni dei nodi fondamentali della serie e degli «anni video»: la possibilità stessa di riabilitare la forza dell'*immagine* aprendola alla presenza *dell'altro* e, per di più, far sì che tale alterità possa aver spazio tra quelle immagini televisive che *occultano mostrando*, e dove solitamente *il y'a personne*. Da una parte, dunque, le “storie” dei disoccupati che dialogano con il regista si succedono sullo schermo attraverso una serie di inquadrature fisse, realizzate da una videocamera probabilmente ben nascosta, come se si trattasse di una *candid camera* televisiva. Dall'altro, quegli stessi frammenti “documentari”, come tessere di un mosaico, vengono accostati (il lavoro della “finzione”) al fine di fare emergere una più profonda “verità”. La brevissima sequenza iniziale è già in tal senso icastica cellula compositiva che, in qualche modo, rivela del più generale movimento poetico del film. Le prime quattro inquadrature della puntata scorrono rapidamente; mentre il titolo lampeggia sullo schermo, per quattro volte vediamo Godard accogliere altrettanti candidati al posto di lavoro, due uomini e due donne si alternano in successione. Ciò a cui assistiamo effettivamente sul piano del visivo (strette di mano e saluti di rito) sembrerebbe essere soltanto una generica contestualizzazione dell'azione (“iniziano i colloqui di lavoro”), e tuttavia sono proprio le poche parole pronunciate dal cineasta, scandite nel corso di questa breve *suite* preliminare, a prendere in carico la costruzione di un più rilevante ordine del discorso. Dopo i convenevoli sentiamo infatti affermare da Godard alcune frasi il cui senso trova compimento soltanto nella progressione delle inquadrature apparentemente slegate tra loro. All'arrivo del primo uomo, soltanto un generico riferimento alla presenza della luce nella stanza, poi, al sopraggiungere di una donna, una fugace presentazione («[...] siamo una società di televisione»): apparentemente nessuna soluzione di continuità. Gli sconnessi frammenti sonori iniziano tuttavia a combinarsi significativamente a partire dalla terza inquadratura, quando al sopraggiungere del terzo candidato, che dichiara di aver risposto a una chiamata del centro per l'impiego, il cineasta replica: «Sì, possiamo parlare un po'... Lì c'è della luce... Siamo una società di televisione e di comunicazione». Infine, l'arrivo di un'altra donna in ufficio viene salutato dal cineasta con una presentazione che si arricchisce di un particolare ulteriore: «C'è molta luce qui perché noi siamo una società di televisione, facciamo dei film per la televisione». È passato poco più di un minuto dall'inizio del film e Godard ha già disposto le direttrici precipue della “storia” presa in carico dalla prima puntata di *Six fois deux*, non soltanto introducendo il tema della disoccupazione, ma soprattutto rilevando il proposito che segna il proprio debutto televisivo. Portare (la) *lumière* nel piccolo

schermo, realizzare *film televisivi*, ovvero sognare una televisione capace di fare ciò che è proprio del cinema⁷⁸: illuminare una situazione. I riferimenti scanditi dall'immagine sonora (la luce, la società di televisione e comunicazione, il film per la televisione) delineano dunque un percorso a tappe che identifica già il lavoro di composizione godardiano come un lavoro di montaggio che agisce sul materiale "grezzo" fornito dalla ripresa, fissa e prolungata, al fine di configurare una sostanziale multiplanarità del movimento discorsivo. L'operazione di sovrapposizione dei significati prosegue dunque nell'inquadratura che segue questa prima sezione d'apertura. Il titolo della puntata smette ora di lampeggiare sullo schermo e la parola passa al primo disoccupato che racconta a Godard le sue vicissitudini. Dice di non essere proprio disoccupato, ma di cercare lavoro poiché appena trasferitosi in città: «Vivevo a Parigi, per ragioni di salute di mia moglie ho lasciato la regione parigina per trasferirmi qui. Così sono partito venerdì notte e sono arrivato qui sabato mattina. E ho iniziato a cercare lavoro». Da Parigi a Grenoble a causa di una donna malata: non è certo casuale la scelta di porre, al vero e proprio avvio di *Six fois deux*, parole che continuano a tessere sottotraccia il filo di una storia che è quella dello stesso cineasta, fuggito da Parigi alla ricerca di un nuovo lavoro (il video) per "guarire" il suo cinema dagli acciacchi ideologici degli «anni Mao». La questione del lavoro, anche in chiave strettamente autobiografica, è di fatto centrale negli anni Settanta godardiani, definita, come si è già suggerito, soprattutto in rapporto dialettico con la nozione di amore⁷⁹, una relazione tra i due termini subito affermata nell'inquadratura successiva, dove una donna si dichiara in cerca di lavoro ma a patto che sia «qualcosa che mi interessa, altrimenti preferisco rimanere disoccupata». Per Godard è dunque sin da subito l'immagine dell'altro a entrare in rapporto con (ad *autenticare*) la propria. La seguente inquadratura, nel dialogo con un saldatore, rende esplicita – ai limiti del didascalico – l'identificazione tra il cineasta e il giovane uomo che gli è di fronte: «Cos'è saldare?» gli chiede Godard, «Assemblare due pezzi insieme»,

⁷⁸ La riflessione su un'immagine (ora "televisiva") che può «illuminare una situazione» sarà al centro anche di *France tour détour* e riguarda, di fatto, una costante del pensiero del regista. Si veda a proposito il passaggio da *Notre musique* già citato in questo capitolo, o il tipico, pregnante, riferimento godardiano al cognome degli inventori francesi del cinematografo: «Méliès è il più grande ma, senza Lumière, sarebbe rimasto nella totale oscurità» (J.-L. Godard, «*Il disprezzo*», in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 216). La luce del cinema è inoltre il simbolo dell'epifania cinefila: «una sera andammo da Henri Langlois e allora luce fu», dice Godard nell'episodio 3b delle *Histoire(s)* e, proprio nell'opera-video, la luce stessa si fa precipuo elemento compositivo in rapporto all'altrettanto ostentata oscurità che abita l'immagine (cfr. L. Venzi, «*Tutta questa chiarezza, tutta questa oscurità*», in A. Cervini – A. Scarlato – L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema*, cit., pp. 55-65).

⁷⁹ La questione attraversa profondamente *Six fois deux* ed è presa in carico in particolar modo, lo si vedrà nel dettaglio più avanti, in 3a *Photos et Cie* / 3b *Marcel*, dove il lavoro dei professionisti dell'immagine e dell'informazione (fotografi e giornalisti) viene contrapposto ai gesti di un cineamatore.

risponde il ragazzo; «Assemblare due pezzi... – prosegue il regista – Legare un pezzo all'altro, e poi si tengono. È questo che lei sa fare? E un'immagine, sa cos'è?». «Che genere di immagini?», chiede allora il giovane, ma la risposta che il cineasta fornisce – allo spettatore – risiede nell'inquadratura immediatamente successiva. A colloquio con Godard troviamo Jeanne Bec, una donna delle pulizie rivolgendosi alla quale Godard chiarisce il genere di immagini cui si riferisce il movimento discorsivo che si sta ora tentando di osservare:

«[...] sono immagini della vita della gente, facciamo documentari sulla vita della gente. Proviamo a raccontare come lavorano, quali sono le condizioni di lavoro, cosa non va o come si amano... Allora... in questo senso è una storia d'amore».

L'articolazione elaborativa disposta dal montaggio godardiano ha dunque estromesso la risposta data al giovane (o meglio, l'ha posticipata) per approfondire il piano metaforico (e metariflessivo) del discorso. L'immagine di cui Godard ci sta parlando non è altro che quella che il film sta costruendo di fronte ai nostri occhi, “saldando”, un “pezzo” dopo l'altro, i *frammenti di vita* che la videocamera ha registrato passivamente al fine di comporre un'*immagine della vita*. Si tratta di quell'immagine duale alla quale il cineasta è tornato dopo anni di accecamento ideologico, un'immagine che ritrova la sua identità profonda nella stessa possibilità di essere al tempo stesso dei «documentari sulla vita della gente» e «una storia d'amore»⁸⁰. Torniamo dunque ora al dialogo con il giovane disoccupato, al quale Godard fornisce una risposta ancora nel segno del paragone con la saldatura:

«Una tua fotografia, per esempio, questa è un'immagine. E poi... una fotografia della tua famiglia, per esempio, questa è un'altra... Allora, in questo momento, possiamo dire che sono saldate insieme... E hai un'idea di chi salda? Di chi ti ha saldato alla tua famiglia per esempio? Se te lo chiedo è perché è un po' come il lavoro che facciamo, noi saldiamo delle immagini... Così, ora tu sei saldato alla disoccupazione, no?».

Ciò su cui il film sta lavorando riguarda proprio lo sforzo di non circoscrivere il suo oggetto in un'immagine stereotipata (il cliché del “disoccupato”), cosa che sempre succede alla

⁸⁰ Si è già fatto riferimento all'affermazione godardiana a proposito di *Alphaville* per cui, a dispetto di una certa concezione “documentaria” delle riprese, il film rivela il suo essere una “finzione” in quanto «termina con un “ti amo”», J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 103.

televisione (che sopprime l'alterità: *il y'a personne*) e che avveniva nel cinema degli «anni Mao», quando era la parola militante a prendere il sopravvento (com'era successo in Medio Oriente all'inizio del decennio). La puntata di *Six fois deux* attiva dunque un lavoro elaborativo che muove in questa duplice direzione di *riabilitazione del discorso dell'altro*, messo nella posizione di potere esprimersi, e dunque, allo stesso tempo, di *redenzione di un'immagine finalmente duplice*. Se per tutta la prima parte abbiamo visto alternarsi sullo schermo i corpi e le parole di diversi uomini e donne, a partire all'incirca dal minuto 20' l'intero prosieguo della puntata è dedicato esclusivamente alle figure di Jeanne Bec e del giovane saldatore, le quali si avvicinano in un prolungato montaggio alternato. Si tratta ora di mettere meglio a fuoco la questione sinora discussa, ragione profonda non soltanto di questa puntata ma, nel suo complesso, di una serie che non smette di interrogarsi su come «riuscire a parlare senza dare degli ordini, senza voler rappresentare qualcosa o qualcuno, [...] far parlare coloro che non ne hanno il diritto, [...] restituire ai suoni il loro valore nella lotta contro il potere»⁸¹. Tale riflessione è ora condotta attraverso una lunga *suite* che fa emergere chiaramente l'ambiguità della posizione dell'interlocutore Godard, lo si è già osservato con Ganahl e Hamilton, «as director, as *metteur en scène*»⁸². La sequenza vedrà di fatto il regista chiedere a Jeanne di replicare i gesti del suo lavoro facendole passare l'aspirapolvere [fig. 54], così come il ragazzo sarà invitato a mimare con un righello un'operazione di saldatura. Proprio il pensiero sulla gestualità, su una certa apparente (*visiva*) interscambiabilità che intercorre tra i gesti del lavoro e quelli dell'amore⁸³, assume un ruolo del tutto centrale in *Six fois deux*⁸⁴, ed è in una simile prospettiva che il giovane viene invitato a riflettere sulla similitudine tra i gesti alienanti del suo lavoro e quelli dell'espressione (la penna che “salda” le parole sul foglio) che è invitato a produrre scrivendo di suo pugno qualcosa a proposito della disoccupazione. Ancora alla possibilità dell'altro di esprimersi è dedicato quindi l'ultimo dialogo della sequenza, quando la discussione inclina esplicitamente sull'etica di chi crea l'immagine, di chi “parla” *al posto di*. Godard chiede a Jeanne se sarebbe disposta a promuovere direttamente un ipotetico film su di lei (*Mrs. Jeanne Bec cerca lavoro in Francia nel 1976*: «Io penso che lei sarebbe più qualificata

⁸¹ G. Deleuze, *Tre questioni su Six fois deux*, in *Pourparler*, cit., p. 54.

⁸² M. Ganahl – R. S. Hamilton, *One Plus One*, cit., p. 112.

⁸³ «Si ha paura a mostrare il lavoro; allora, si mostra l'amore. Ma l'amore non è lavorato nei film. [...] L'amore e il lavoro sono legati: d'altronde, si dice *fare* l'amore; è perché c'è una nozione di lavoro...», J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard: Lavoro – Amore – Cinema*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 365.

⁸⁴ La già citata puntata 3b *Marcel* rappresenta anche da questo punto di vista un vero e proprio manifesto, lavorando esplicitamente attraverso il ripetuto accostamento delle immagini del cineamatore al tavolo di montaggio e, in fabbrica, al tavolo di lavoro.

di me, perché sarebbe il suo film che mostra il suo lavoro, anche se l'ho fatto io»), ma la donna sembra tuttavia non ritenersi in grado. Compimento del percorso di autenticazione intrapreso dal film è dunque il finale vero e proprio, chiaramente segnalato da una nuova scritta che lampeggia sullo schermo: «Quelques jours plus tard y a personne et y a quelqu'un». «Se lei canta un passo de *L'Internazionale*, pensa che possa esprimere il fatto che lei cerca un lavoro?» chiede Godard a Jeanne, spingendola dunque a intonare qualche verso dell'inno socialista. L'imposizione delle parole militanti alla donna – che tra l'altro aveva nel corso della puntata affermato di trovarsi più a suo agio a lavorare, a dispetto della propria classe sociale, in contesti borghesi che non in fabbrica – rimandano a quella pratica propria del film «Internazionale»⁸⁵ tipica degli «anni Mao» e che ora è da tenere a distanza (il volume del canto di lotta che veniva abbassato in *Ici et ailleurs*). A scongiurare i rischi interviene dunque l'inquadratura con cui si conclude la puntata. Non ci troviamo più nell'ufficio di Sonimage e Godard è ora finalmente assente. La videocamera inquadra dall'interno una finestra, al di là della quale osserviamo l'agitarsi del mondo (una strada, i passanti, le automobili), configurando attraverso una reinquadratura un'immagine che ricorda molto da vicino quella dei monitor circondati dal nero in *Numéro deux*. Mentre la scritta che avevamo già visto («Quelques jours plus tard y a personne et y a quelqu'un» [fig. 55]) ricomincia a lampeggiare sullo schermo, il giovane saldatore sopraggiunge dal fondo sino a fermarsi davanti alla finestra, mette un foglio davanti a sé e legge il proprio discorso (che il regista lo aveva precedentemente invitato a scrivere) sulla disoccupazione [fig. 56]. Una volta concluso («[...] bisogna lottare contro la crisi della disoccupazione, lottiamo insieme»), il ragazzo rivolge un rapido sguardo in camera e si dirige oltre il quadro delineato dai margini della finestra⁸⁶, verso il fuoricampo dell'immagine direttamente rappresentato. Se le parole di lotta intonate da Jeanne riproducevano l'annullamento dell'alterità dietro le dispotiche ragioni di un altrui desiderio formativo, adesso nell'immagine (e nel mondo), finalmente, *il y'a quelqu'un*.

⁸⁵ «Il y a deux sortes de films militants: ce que nous appelons les films “tableaux noirs” et les films “Internationale”, celui-ci qui équivaut à chanter *L'Internationale* dans une manif, l'autre qui démontre et permet à quelqu'un d'appliquer dans la réalité ce qu'il vient de voir», J.-L. Godard, *Le Groupe Dziga Vertov*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 348.

⁸⁶ La questione dell'inquadratura, del quadro inteso come strumento di costrizione formale del mondo, è centrale, direttamente tematizzata e ripetutamente figurativizzata in *Six fois deux* e nel lavoro di Sonimage in generale, dove «all the grids, maps, framework, and stacks of severed framed imagery denote ossified representational forms, and the inscription of conventional modes of categorising and inhabiting reality within perception», M. Witt, *On Communication*, cit., pp. 150-151.

Come ha scritto Penley, «Godard has never adopted the common political film strategy of letting the oppressed speak directly, “in their own words”. In his films, prostitutes, children, revolutionaries, housewives, are clearly always giving speeches not originating from themselves»⁸⁷. Nella consapevolezza di come l'ideale di *dare la parola* non possa di fatto che essere soltanto una bella e consolatoria illusione⁸⁸, nelle stesse serie televisive il discorso dell'altro è, piuttosto, ciò che, insieme al proprio, si inserisce all'interno di una specifica strategia compositiva che, rifuggendo ogni proposito di autenticità, punta alla pregnanza dell'autenticazione. È in tal senso che, idealmente vicino ai «Karina», il lavoro degli «anni video» si configura per Godard innanzitutto come un riavvicinamento al cinema, ovvero, dopo la “parentesi” dei «Mao», un ritorno alla questione della duplicità ma in termini nuovi: operazione di ripensamento e riconfigurazione di un'intermedialità discorsiva specificamente duale, al fine di rilanciare le possibilità dell'immagine filmica nel mutato contesto culturale degli anni Settanta. In tal senso, come si è osservato, a partire da *Ici et ailleurs*, i film «video» rappresentano al tempo stesso una precisa autocritica del proprio lavoro precedente, rilevata nel finale di 1a e ancor più esplicita in altri momenti della serie come, in maniera evidente, in 4b *Nanas*. Già dalle schede preparatorie di *Six fois deux* compendiano bene in poche frasi quelli che saranno i nuclei elaborativi profondi della puntata: «Une femme parle d'elle et “silence” sa parole comme un paysan ensemence son terrain. Elle raconte des choses qu'aucun homme ne peut inventer»⁸⁹. Da un lato, dunque, *Nanas*, mettendo al centro la questione di genere, è pienamente partecipe del generale proposito di riscatto di quella marginalità sociale che è proprio della serie; dall'altro, la questione assume una propria declinazione specifica, direttamente correlata a un pensiero sui modi del “raccontare”. In tal senso la puntata prosegue la riflessione avviata in 4a *Pas d'histoire* che metteva già in rapporto, quantomeno negli appunti

⁸⁷ C. Penley, *Les Enfants de la Patrie*, cit., p. 48.

⁸⁸ Un'illusione forse possibile da realizzare, quantomeno nelle intenzioni, in Mozambico, dove Godard e Miéville si recano più volte nel 1978, commissionati dalla neonata Repubblica Popolare, per collaborare a un progetto dal titolo ambizioso (*Nascita (dell'immagine) di una nazione*), vale a dire alla fondazione di una tv nazionale fino a quel momento inesistente. Come dirà più tardi il cineasta: «Il Mozambico è un posto dove c'è la materia prima dell'immagine. È un paese intero che si trova in una situazione unica, nel senso che il 98% della popolazione è come il bambino prima di entrare nella scuola materna: vede ma non ha mai visto delle immagini, ha gli occhi ma non il codice, non ha mai visto una cartolina, quando vede una freccia in strada non sa che indica una svolta a destra o a sinistra», J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard: Lavoro – Amore – Cinema*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 366.

⁸⁹ Id., *Six fois deux*, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 395.

godardiani⁹⁰, la questione femminista e quella delle “storie”, sebbene il primo tema restasse poi di fatto per lo più latente all’interno della puntata⁹¹. Sono dunque innanzitutto, ancora una volta, i consueti processi di autenticazione a rivelarsi con forza: se da un lato *Nanas* si propone innanzitutto di mettere al centro le vite di alcune donne (il versante “documentario” della puntata), dall’altro (la “finzione” godardiana) configura una più ampia e complessa riflessione sulle posizioni di potere e di genere, su chi ha sempre preso la parola al posto loro⁹². Risulta in tal senso del tutto significativa la scelta definitiva del titolo della puntata che contraddice quelle che erano le prime intenzioni del regista (nel soggetto del film, che forse immaginava un dialogo con Miéville, viene riportato il titolo «4b Anne-Marie»), con il riferimento a «Nanà» che, come si è già osservato a proposito di *Questa è la mia vita*, assume nel pensiero di Godard, in virtù dei molteplici rimandi extratestuali che sottende, le veci della “finzione” stessa. E tuttavia, da Zola a Renoir, da Manet a Godard, la storia di “Nanà” è adesso soprattutto la Storia degli uomini che l’hanno raccontata, e l’operazione di Sonimage pare in tal senso voler procedere in direzione di una sorta di redenzione televisiva. Il racconto delle Nanà è dunque da un lato affidato alle cinque donne che prendono direttamente la parola discutendo della loro vita, mentre d’altra parte, in modo del tutto simile a quanto visto in 1a, la composizione godardiana

⁹⁰ «Allez, ne fais pas d’histoire, disent les hommes aux femmes, alors que c’est eux qui inventent toujours tout alors qu’ils ne sont pas faits pour ça, ni la poésie, ni les romans, et encore moins l’histoire de la vie de chaque jour», *ivi*, p. 394.

⁹¹ Qui ci viene mostrato il dialogo di Godard con uno scrittore (svelamento dei processi costruttivi alla base di ogni “storia”) intervallato da momenti in cui le immagini e i suoni godardiani configurano una serie di non-storie (*pas d’histoire*), di cui la prima sembra proprio anticipare il focus di *Nana(s)*. Nell’asincronia tra suono e immagine, la non-storia è infatti rappresentata, sul piano del visivo, attraverso un’unica inquadratura fissa di un bambino al parco. Nel sonoro, la *voice over* parla in prima persona, dal punto di vista femminile, raccontando probabilmente di quella stessa passeggiata ai giardini con il figlio. Che a parlare sia una donna, forse la madre, lo si evince dal senso di alcune battute e da elementi linguistici («Je le dirai à ton père!», «Il va me rendre *folle* cet enfant») e tuttavia, con un’assenza di motivazione che – retrospettivamente – scopriremo essere soltanto apparente, la *voice over* che ascoltiamo è quella di un uomo.

⁹² «I tre quarti dei film sono fatti da uomini che odiano le donne, come d’altronde la maggior parte degli uomini bianchi. Io devo aver cominciato allo stesso modo, ma senza donne non si può fare il cinema, e allora ho dovuto instaurare con loro rapporti commerciali e poi mi ci sono interessato. Per me, il film è un mezzo per avere con le donne relazioni più sane, si passa per la stessa porta, un lavoro comune...». J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard: Lavoro – Amore – Cinema*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., pp. 365-366. Si tratta di un pensiero centrale in Godard che sarà articolato al meglio all’interno della fondamentale riflessione sulle finzioni cinematografiche condotta nelle *Histoire(s) du cinéma*. In particolar modo, la questione viene lì messa al centro dell’episodio 2b *Fatal beauté*, dove viene approfondito proprio tale pensiero su un cinema che ha contribuito ad alimentare il mito “fatale” della bellezza anche «portando sullo schermo i corpi meravigliosi di attrici divenute puri oggetti, dinanzi all’occhio desiderante della macchina da presa», A. Cervini, «Montaggio mio dolce affanno», in A. Cervini – A. Scarlato – L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema*, cit., p. 128.

costruisce un ulteriore racconto attraverso il montaggio, servendosi ancora della parola dell'altro nel tentativo di giungere a una verità più profonda. Come un pittore Godard compone di fatto con gli strumenti del cineasta il ritratto della vita di una donna disposto in un protrato arco temporale, organizzando di nuovo le inquadrature/interviste secondo uno schema preciso che muove a partire dalla piccola Claire sino ad arrivare all'anziana Jeanne: ancora la finzione e il documentario, la composizione della *vita* a partire dalla *singularità* delle esperienze. Sfugge a questa struttura compositiva la prima intervista che definisce ancora una volta come una sorta di momento proemiale, volto a immettere esplicitamente la storia godardiana sul solco di quella Storia delle finzioni cui si è fatto riferimento. Sullo schermo nero la scritta elettronica che riporta il titolo della puntata («Nanas») è seguita, in un prolungato scorrimento verticale, dai nomi («Cathy Claire Monique Nicole Jeanne») delle donne intervistate: la «Nanà(s)» di Godard si riflette già in queste «reali» e molteplici identità [fig. 57]. Suggellano dunque sin da subito tale compenetrazione discorsiva le parole di Cathy la cui storia – quella di una ragazza madre che decide di provvedere alla propria sussistenza frequentando diversi uomini – si sovrappone in maniera evidente a quella della protagonista del romanzo di Zola. Tra la verità del documentario e quella della finzione, il cortocircuito tra i regimi discorsivi si annuncia sin da subito come profonda ragione identitaria della puntata, ancor prima che la *voice over* di Miéville ne riveli l'altra, più evidente, direttrice immaginativa:

«Un giorno le donne, non succederà domani. Abbiamo provato a parlare con loro per un'ora. Non è stato particolarmente interessante. E non vedo come avrebbe potuto esserlo in queste condizioni. Un'ora di televisione, dopo secoli di silenzio è troppo forse o forse troppo poco. Abbiamo provato ancora».

Nanas non rappresenta soltanto, all'interno di *Six fois deux*, il momento in cui la questione dei «marginali» assume una esplicita connotazione di genere, ma è uno dei luoghi specifici – e in tal senso intimamente legato alla puntata precedente – in cui il «racconto» interroga se stesso e dunque la stessa possibilità dei processi di finzionalizzazione di prestarsi all'espressione dell'alterità. Tale riflessione si fa esplicita autocritica – ancora, come in *Ici et ailleurs*, attraverso Miéville – poco prima del finale. La «Nanà(s)» godardiana ha ora, infine, il corpo della sessantacinquenne Jeanne, che con la protagonista di 1a condivide oltre al nome anche la professione di *femme de ménage*, anche se ormai in pensione [fig. 58]. L'intervista occupa esattamente tutta la seconda metà della puntata, la *voice off* di Godard dialoga con Jeanne e le

pone diverse questioni, la donna risponde e discute del proprio passato e di un presente angosciato dalle ristrettezze economiche. A pochi minuti dalla fine della puntata Godard le chiede se per lei possa risultare difficile parlare della sessualità ma, nonostante la donna risponda di no, il lungo *long take* si interrompe ora per la prima e unica volta. Sul nero dello schermo irrompe ancora la *voice over* di Miéville:

«Sai, la tua trasmissione sulle Nanà è un po' debole. Tu le inquadri, fai loro delle domande, orienti le loro risposte e dopo ti stupisci che non c'è nessuno [*qu'il n'y ait personne*]... Forse non hanno voglia di prendere il loro posto qui in questo modo... Come io stessa non ne ho voglia».

Inquadrare qualcuno, parlare al suo posto, occultarne la presenza nell'immagine. Immediatamente ritornano dunque sullo schermo Jeanne e le sue parole, ma il discorso non è più quello che poco prima era rimasto interrotto: «... Le sigarette... – afferma ora la donna – il prezzo è aumentato a 200 franchi al pacchetto...». Comprendiamo quindi, insieme a Godard, che le preoccupazioni della donna sono più legate al rincaro del tabacco che non alla questione sessuale, così come quelle del cineasta riguardano sempre lo sforzo, di certo complesso, di non soverchiare il reale con il proprio desiderio formativo, di riuscire a mediare al meglio tra le forze dell'immagine, per far sì che quest'ultima possa tornare a dire, ancora una volta, qualcosa del mondo e forse qualcosa di sé.



fig. 53 – I colloqui di Sonimage



fig. 54 – I gesti del lavoro

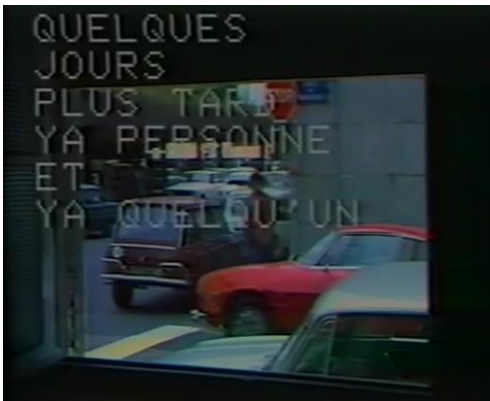


fig. 55 – Il mondo oltre lo schermo



fig. 56 – La parola dell'Altro



fig. 57 – Nana(s)



fig. 58 - Jeanne

3. Il mondo nell'immagine (di un bambino): *France tour détour deux enfants*

Al di là della chiara allusione presente nel titolo e di una assai vaga ispirazione⁹³, risultano di fatto difficili da scorgere le tracce del celebre libro francese – *Le Tour de la France par deux enfants* (1877) di G. Bruno – di cui *France tour détour deux enfants* avrebbe dovuto celebrare il centenario nelle intenzioni della committenza televisiva. Nonostante una più circoscritta centratura dal punto di vista tematico⁹⁴ e una rilevante divergenza da quello della struttura interna delle puntate⁹⁵, la seconda serie di Sonimage è infatti innanzitutto prolungamento delle istanze teoriche e discorsive che avevano già caratterizzato *Six fois deux*. Le due grandi «idee» che, nella riflessione deleuziana, informano l'opera precedente, trovano di fatto in *France tour détour* ulteriori sviluppi: da un lato nel racconto della giornata di due bambini di 9 anni, Camille e Arnaud, che è innanzitutto «la journée d'un travailleur [...] puisque le travail enfantin dans les pays occidentaux, c'est l'école»⁹⁶; dall'altro, attraverso una riflessione sul linguaggio che qui si declina ancor più specificamente nei termini di «un travail sur la langue française»⁹⁷. È dunque in quest'ottica che la stessa scelta di intervistare dei bambini – per quanto, lo si vedrà a

⁹³ «... Il y avait la logique aussi du livre dont on s'est inspiré : *Le Tour de la France par deux enfants*, qui est un fourre-tout très organisé, avec des gens qui passaient d'un endroit à un autre, et qui rencontraient les problèmes du moment... C'est pour ça que le livre a eu un tel succès à l'époque. Il a été ressenti probablement comme une série de télévision. C'est un livre à images, qui a une structure romanesque, tout en étant très libre», J.-L. Godard, *La chance de repartir pour un tour* [1980], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 410.

⁹⁴ «Dans *6 fois 2*, je croyais que le sujet devait pouvoir se dégager de l'ensemble des thèmes. Dans *France Tour Détour* il y avait une idée plus nette des sujets dont on parlait» Id., *L'art à partir de la vie*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 23.

⁹⁵ Come ha osservato Witt «As opposed to *Six fois deux*'s complication of television's flow through a process of "amateurisation" and intertextual cross referencing, the principal tactic of *France tour* is exaggeration and *redoubling* of familiar televisual codes, and especially the magazine format of the *journal télévisé* (or *journal parlé*)» (M. Witt, *On Communication*, cit., pp. 87-88). Dal punto di vista dell'organizzazione seriale, invece, la struttura bipolare di *Six fois deux* è qui trasposta nell'alternanza del maschile e del femminile che scandisce i 12 «movimenti» e nell'accostamento di due parole che fungono da titolo di ogni puntata riferendosi, in maniera generica, a un "tema" e a una materia scolastica a esso in qualche modo correlata: *Obscur/Chimie, Lumière/Physique, Connu/Géographie-Géométrie, Inconnu/Technique, Impression/Dictée, Expression/Français, Violence/Grammaire, Désordre/Calcul, Pouvoir/Musique, Roman/Économie, Réalité/Logique, Rêve/Morale*. Per un preciso sguardo d'insieme sulla struttura di *France tour détour*, si veda A. Aprà, *Godard in video*, in R. Turigliatto, *Passion Godard*, cit., pp. 99-101.

⁹⁶ J.-L. Godard, *La chance de repartir pour un tour*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 410.

⁹⁷ Id., *Se vivre, se voir*, in *ivi*, p. 404.

breve, del tutto significativa – si configura in continuità rispetto a quel lavoro svolto con un’umanità ai “marginari” (della società e, per l’appunto, del “linguaggio”) già avviato in *Six fois deux*.

«C’est comme les chômeurs ou les gens au-dessous du SMIG, que j’ai interrogés dans *Six fois deux*... Les seuls qui répondent, qui ont besoin du dialogue, les seuls qui acceptent de le jouer avec moi contre rétribution, ce sont les gens qui sont payés au-dessous du SMIG. Au-dessus du SMIG, c’est fini, c’est le langage, si vous voulez, c’est “Apostrophes”, “Les Nouvelle littéraires”... ou Verneuil... ou Chirac, peu importe.

Il y a des chômeurs aussi. Un PDG peut parler, mais juste s’il est en situation de chômage... Le SMIG c’est la norme, la norme de sécurité. En dehors de la norme, il y a encore les malades, qu’on appelle les fous, avec qui j’ai parlé dans *Six fois deux* et puis il y a les enfants. Il me restait les enfants...»⁹⁸.

Se dunque, rispetto a quello che è ritenuto essere un vero e proprio strumento disciplinare, il lavoro di Sonimage si configura nei termini generali di «an idealised model of perception and vision “outside” or “before” language»⁹⁹, occuparsi dei bambini significa ora avere a che fare con quelli che sono già «dei prigionieri politici»¹⁰⁰, in quanto «come agli operai vengono dati i loro strumenti, così i bambini vengono dotati della sintassi per produrre enunciati conformi alle significazioni dominanti»¹⁰¹. Eppure, così come coloro che sono al di sotto del salario minimo (decisiva linea di demarcazione esistenziale all’interno delle società capitalistiche), il bambino offre la possibilità di riabilitare la spontaneità di una relazione che, per Godard, è sempre innanzitutto quella dell’immagine col mondo¹⁰². Si tratta ora, tuttavia, di mettere a punto una

⁹⁸ Id., *La chance de repartir pour un tour*, in *ivi*, pp. 409-410. Per quanto riguarda le sigle citate dal regista, SMIG indica il *Salair minimum interprofessionnel garanti*, mentre il PDG è, nel contesto francese, l’amministratore delegato (*président-directeur général*).

⁹⁹ M. Witt, *On Communication*, cit., p.156.

¹⁰⁰ L’espressione, usata da Godard in *Six fois deux*, è citata da Deleuze in G. Deleuze, *Tre domande su Six fois deux*, in Id., *Pourparler*, cit., p. 53.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² «Parce que moi, je ne parle à personne et que si je n’allais pas les interroger, je serais trop seul. Donc, finalement, je trouve ça bien, le cinéma. Ça permet de parler aux gens. A des moments, le documentaire permet de parler aux gens autrement que dans un film de fiction» J.-L. Godard, *La chance de repartir pour un tour*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 409.

strategia del tutto diversa rispetto a quella che informava le interviste di *Six fois deux*. Come ha sottolineato Penley, infatti, in *France tour détour*:

«What is taking place [...] is not really an “interview” or a “conversation”, it is more like an Augustinian dialogue, full of puns, tricks and seemingly nonsensical questions that turn into logical traps. In *De Magistro*, St. Augustine intently questions his fifteen-year-old son about the nature of words and signs. Often his son refuses to answer because he knows he is being set up, and, after many twisting and turnings, he is forced to come to certain conclusions about the nature of signification and representation. This wrangling over words and things characterizes exactly Godard’s interviews with children»¹⁰³.

Se nel lavoro di *Sonimage*, come ha rilevato Witt, «the process of language acquisition is explored as a prime instance of the nefarious reproduction of dominant ideological paradigms»¹⁰⁴, la relazione dialogica con l’alterità infantile rappresenta dunque proprio la necessità di rivelare una dimensione percettiva meno sottoposta a condizionamenti sociali e culturali e, allo stesso tempo, la possibilità di delineare attraverso la forma dell’intervista (e ancor più che in *Six fois deux*) un lavoro su quell’istanza documentaria propria del cinema che, nelle parole di Comolli, «suppone un non-controllo di ciò che la costituisce: la relazione con l’altro»¹⁰⁵. Dialogare con il bambino significa per il cineasta franco-svizzero innanzitutto rilevare «son invention, sa capacité de décision sans réfléchir très longtemps»¹⁰⁶, prescindere da ogni *criterio di veridicità* ricercando, piuttosto, una *verità* più profonda nelle scintille di senso linguistiche e cognitive implicate dalle risposte. Ed è proprio durante i momenti dell’intervista che, in *France tour détour*, quella «Vérité» che «sort de la bouche des enfants»¹⁰⁷ emerge sullo schermo attraverso una scritta elettronica che ne rivela la presenza [*fig. 59*]. E tuttavia, distante dall’illusione delle false certezze non può trattarsi anche qui che di una fugace rivelazione: «Disons que la vérité passe, qu’elle sort... Mais – si chiede Godard – dans quel

¹⁰³ C. Penley, *Les Enfants de la Patrie*, cit., p. 38.

¹⁰⁴ M. Witt, *On Communication*, cit., p. 150.

¹⁰⁵ J.-L. Comolli, *L’altro ascolto... Pratica e teoria dell’intervista*, in Id., *Vedere e potere*, cit., p. 131.

¹⁰⁶ J.-L. Godard, *Se vivre, se voir*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 404.

¹⁰⁷ Id., *La chance de repartir pour un tour*, in *ivi*, cit., p. 410.

sens va-t-elle ?»¹⁰⁸. Per il cineasta, i percorsi della verità non sono altro che quelli tracciati dai regimi discorsivi del documentario e della finzione, direttrici distinte che nell'immagine filmica (anche quando si ritrova alla televisione) finiscono inevitabilmente per incrociarsi. Se dunque, da un lato, i dialoghi con l'infanzia esibiscono un *desiderio documentario* che scorge tra gli aleatori recessi dell'immagine sonora «punte di realtà che impediscono all'immaginario di chiudersi»¹⁰⁹, d'altra parte è attraverso un'azione propriamente formativa che l'operazione del regista «is largely successful in intervening in conventional thought processes, derailing received cognitive mechanism, and forcing the children to be intellectually inventive»¹¹⁰. Come ha scritto Jacques Aumont:

«Verità: la parola compare, regolarmente, e lampeggia sullo schermo, come per saturare ironicamente il discorso. Ma *dov'*è la verità? Certo non nell'immagine, ma nemmeno nel fuori-campo ([...] nel quale sentiamo un po' troppo spuntare Godard), nemmeno nel fuori quadro (nel quale si trova solo lo sguardo cieco, stupido come le mani del tecnico, della macchina da presa). [...] La verità non sta da nessuna parte; essa elabora il rapporto tra il campo, il fuori-campo, il fuori-quadro, ed è quella la premessa più importante del dispositivo di *France Tour Détour*»¹¹¹.

Fuori da ogni sua possibile fissazione nell'immagine, la *verità* pare dunque essere presa all'interno di un processo elaborativo che l'intervista rivela nei termini di una essenziale articolazione intermediale, sineddoche del più ampio movimento compositivo che organizza tanto la serie nel suo complesso quanto la relazione stessa tra le singole parti che la informano. È in tal senso del tutto esemplificativo il rapporto tra la sezione «Vérité» e l'apertura di ogni "movimento" che immediatamente la precede. Contrariamente alla postura documentaria che contraddistingue l'intervista (il *long take*, la fissità della telecamera), l'inizio delle puntate è infatti sempre caratterizzato da una certa vivacità formativa che configura un movimento discorsivo stratificato mettendo in scena prima «frammenti di vita quotidiana dei bambini con

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ S. Daney, *Il cinema, e oltre*, cit., p. 20.

¹¹⁰ M. Witt, *On Communication*, cit., p. 160.

¹¹¹ J. Aumont, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Lignes, Paris 1989; tr. it., *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia 1991, p. 162.

movimenti rallentati»¹¹² [fig. 60], e poi una «breve illustrazione (traffico, folla, ecc.) del concetto di “mostri” riservato agli adulti»¹¹³. È dunque la “finzione” a reggere in questi momenti le redini dei processi compositivi, rimarcando l’urgenza di un discorso politico e sociale che si rivela con forza in quello spazio “tra” che separa il mondo dei bambini e quello degli adulti. Questi ultimi sono i “mostri” «che hanno dimenticato il senso delle parole e delle domande più elementari»¹¹⁴, ai quali sono precluse le possibilità dell’esplorazione linguistica disposte dall’intervista in quanto del tutto «subjected to capitalism’s “disciplines”, which impose the conditions to ensure our docility and utility»¹¹⁵. Di contro, se accostarsi all’infanzia significa da un lato, per Godard, tentare «to understand children better»¹¹⁶, non deve essere tuttavia sottovalutato il portato propriamente politico e analitico di una simile operazione all’interno dell’elaborazione di *Sonimage*: il dialogo con i bambini permette effettivamente a Godard e Miéville di approfondire in maniera duplice l’indagine sul mondo condotta attraverso le due serie televisive. Scegliere di filmare l’infanzia significa infatti, da un lato, come ha scritto Bergala, «prendre de l’avance sur le présent en observant ces énigmatiques contemporains du futur proche»¹¹⁷, dall’altro, per meglio comprendere il proprio tempo, è un modo di rivolgere lo sguardo ancora una volta al recente passato, tentando di indagare la società francese del 1977 attraverso i suoi piccoli cittadini nati nel (“figli del”) 1968. È proprio questa di fatto, come ha scritto Richard Brody, una delle questioni che si aggira costantemente per *France tour détour*: «what, then, is left of 1968?»¹¹⁸. Si tratta di un plesso di problemi cui allude già lo stesso nome del reporter – «Robert Linard», nelle brevi sinossi della serie¹¹⁹ – che, nell’inconfondibile accento svizzero di Godard, pone le questioni ai bambini. Se da un lato la similitudine sonora non può non evocare quel Roger Leenhardt, emblema del cineasta-teorico, nel segno del quale si era aperto questo lavoro, l’inappuntabile omofonia rimanda d’altro canto al versante più politico-sociologico della ricerca godardiana. Il riferimento al sociologo Robert Linhart, «the most charismatic intellectual behind the revolution of 1968»¹²⁰ rilancia in tal senso doppiamente

¹¹² A. Aprà, *Godard in video*, in R. Turigliatto (a cura di), *Passion Godard*, cit., p. 99.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ R. Bellour, *L’arte della dimostrazione*, in Id., *Fra le immagini*, cit., p. 247.

¹¹⁵ C. Penley, *Les Enfants de la Patrie*, cit., p. 52.

¹¹⁶ R. Brody, *Everything is cinema. The working life of Jean-Luc Godard*, Metropolitan Books, New York 2008, p. 399.

¹¹⁷ A. Bergala, *Godard a-t-il été petit?* [1990], in Id., *Nul mieux que Godard*, cit., p. 168.

¹¹⁸ R. Brody, *Everything is cinema*, cit., p. 404.

¹¹⁹ Cfr. J.-L. Godard, *France tour détour deux enfants*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* Vol. I, pp. 401-403.

¹²⁰ R. Brody, *Everything is cinema*, cit., p. 404

un esplicito rimando ai godardiani «anni Mao», chiamando in causa direttamente la figura di Dziga Vertov. Nel suo *Lénine, Les Paysans, Taylor* (1976), oltre a esibire in copertina un'immagine del cineasta sovietico, Linhart sottolinea infatti soprattutto «Vertov's efforts to use the movie camera to decompose work into *simple elements*»¹²¹: entriamo così nel merito di uno dei principi poetici fondamentali di *France tour détour*. Si tratta di discutere, come si è già accennato, uno dei momenti che caratterizzano l'inizio di ogni puntata, quello in cui il cineasta “scompone” tramite *ralenti* frammenti di quotidianità infantile appositamente messi in scena¹²²: «ralentir c'est decomposer», sentiamo ripetere ogni volta. Armonica disgregazione elettronica riproposta in ogni puntata, l'essenziale rilevanza di un simile gesto all'interno dell'operazione godardiana risiede primariamente nel suo rivelarsi particella poetica fondamentale del profondo lavoro sulla duplicità dell'immagine che la serie realizza. Innanzitutto, la scomposizione dell'immagine (della vita) comporta infatti la messa in crisi dei suoi tratti di verosimiglianza, e lo fa proprio attendendo alla continuità del movimento, specificità e fondamento dell'impressione di realtà cinematografica. Sottratto al fascino patinato dell'enfaticizzazione televisiva, il video-*ralenti* si fa dunque in tal senso strumento di “de-rappresentazione”¹²³ volto a disfare «il “contratto naturale” dell'immagine e del suono»¹²⁴. D'altra parte, una simile sovraesposizione dell'istanza costruttiva che agisce sul mondo – vero e proprio godardiano «desiderio di forma»¹²⁵ che Aumont definisce come decisamente «pittorico»¹²⁶ – incrocia al contempo una diversa concezione del medesimo gesto compositivo:

«Moi je pense qu'il a des mondes infinis, le cinéma ne permet pas, vu son état commercial, de les aborder de plain-pied sans un grand sujet, c'est ça qui est difficile et c'est ça qui

¹²¹ *Ivi*, p. 405

¹²² «Despite the documentary appearance of much of the children's action, much of it was carefully arranged» (*ivi*, p. 401). Anche in questi momenti il “documentario” interviene dunque ad autenticare la propria “finzione”, forse ancora in chiave direttamente autobiografica, come se «un mythe personnel de l'état d'enfance vient de temps en temps se surimpressionner aux enfants bien réels de ce documentaire», A. Bergala, *Ondes de choc d'un pari lointain*, cit., p. 66.

¹²³ «La realtà è, molto semplicemente, ciò che, nella visione, si avvicina di più alla percezione naturale. E all'immagine analogica che la inquadra e l'accompagna. È il rappresentato. Il de-rappresentato è ciò che lo destabilizza, provocando nello spettatore ora un'emozione profonda, una vera seduzione, ora ilarità, fastidio o senso del ridicolo, tanto è violento ciò che riguarda l'integrità del corpo umano e del mondo materiale che lo circonda». R. Bellour, *Fra i corpi*, in *Id.*, *Fra le immagini*, cit., p. 175.

¹²⁴ *Id.*, *I bordi della finzione*, in *ivi*, p. 157.

¹²⁵ J. Aumont, *L'occhio interminabile*, cit., p. 153

¹²⁶ *Ibid.*

m'intéressait. Dans *Tour détour*, j'avais découvert une intuition, sans aller plus loin puisqu'il faudrait en parler avec des collègues et qu'ils m'apportent leur expérience. On faisait des ralentis, des changements de rythmes, ce que j'appellerais plutôt des décompositions, en se servant des techniques conjuguées du cinéma et de la télévision»¹²⁷.

Il *ralenti*, lascito epistemologico dei pionieri dell'immagine in movimento¹²⁸, è dunque in tal senso strumento di ricerca «d'un autre rythme»¹²⁹ e allo stesso tempo possibilità di scoperta “fenomenologica” del reale, di quei «mondi infiniti» (quel «geyser di nuovi mondi di immagini»¹³⁰ che si rivelava a Benjamin nell'ingrandimento fotografico) che la riproduzione tecnica permette al cineasta di esplorare. L'emblematico gesto del demiurgo che sempre al tavolo di montaggio «redécouvre les image qu'il vient de filmer, ralentit pour mieux voir un geste, une expression, chercher le bon raccord»¹³¹ viene, in *France tour détour*, incorporato nella scrittura e qui, di fronte allo sguardo dello spettatore, ritrova, inattesa, la forza della testimonianza: la possibilità di fare emergere «tout le hasardeux et l'aléatoire qui s'est infiltré de tout parts dans les images»¹³². Le sezioni che concludono ogni puntata – «Television» [fig. 61] e «Histoire» [fig. 62] – continuano dunque a riconfigurare questo fondamentale nodo elaborativo che non smette di ripensare il fondativo nucleo teorico baziniano nell'ambito del rinnovato contesto degli «anni video»: «se vivre et se voir à la télévision, puis au cinéma on peut faire des histoire»¹³³. Sono dunque qui, in quest'ultima opera degli «anni video», l'immagine dell'infanzia e quella del mondo a cui questa prelude a rivelarsi ancora tra i regimi discorsivi della finzione e del documentario, muovendo ora tra la più profonda identità del cinema e le virtualità – rimaste inespresse – della televisione.

¹²⁷ J.-L. Godard, *Propos rompu*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* Vol. I, cit., pp. 461-462.

¹²⁸ «C'est l'histoire de Marey, qui avait filmé la décomposition des chevaux et quand on lui a parlé de l'invention de Lumière il a dit: complètement imbécile, pourquoi filmer à la vitesse normale de ce qu'on voit avec les yeux, je vois pas quel est l'intérêt d'avoir une machine ambulante...», *ivi*, p. 467.

¹²⁹ *Ivi*, p. 461.

¹³⁰ W. Benjamin, recensione a K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* [1928]; tr. it., *Novità sui fiori*, in W. Benjamin., *Aura e choc*, cit., p. 222.

¹³¹ A. Bergala, *Enfants: ralentir (France tour détour deux enfants)* [1979], in Id., *Nul mieux que Godard*, cit., p. 34.

¹³² *Ibid.*

¹³³ J.-L. Godard, *Se vivre, se voir*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 404.



fig. 59 – Intervista a Camille (“vérité”)



fig. 60 – Arnaud a scuola (“ralentir”)



fig. 61 – Betty e Albert (“Télévision”)



fig. 62 – Raccontare un’“histoire”

V. Immagini e controllo. Gli anni video e il cinema come atto di resistenza

1. Strategie di dominio e atti di resistenza: cinema, televisione, creazione

Dai più celebrati film del periodo «Karina» sino alle meno note e complesse produzioni «video», passando per le indigeste “finzioni materialiste” degli «anno Mao», l’opera di Jean-Luc Godard pare da sempre trovare in un preciso posizionamento politico un tratto di coesione cruciale e fondativo. Che si contrapponga alle derive letterarie di un certo cinema francese, che assuma una radicale torsione anticapitalista o una forte postura resistenziale all’interno di una medialità estesa, il lavoro condotto dal cineasta attorno al nodo identitario dell’immagine filmica è innanzitutto il luogo di una riflessione sul fondamentale ruolo del visivo rispetto ai meccanismi di un biopotere sempre più a dominante cognitiva. Per nulla riducibili a un “intimismo” che pure in parte li caratterizza, gli «anni video» rappresentano dunque un momento di riflessione politica sull’immagine e sul mondo del tutto rilevante all’interno della filmografia di Godard. Ormai scovre dai tratti di radicalizzazione ideologica che le avevano contraddistinte, le immagini godardiane sembrano assumere, nel decennio in questione, una postura politica del tutto ascrivibile a quella «specifica “atmosfera” della cultura francese (e mondiale) degli anni Sessanta e Settanta»¹ che si definisce all’interno di quel variopinto «“paesaggio teorico”»² delineato dallo strutturalismo. È infatti proprio «un’analisi delle forme simboliche, del linguaggio e delle pratiche discorsive in genere, come costitutive della soggettività piuttosto che come costituite da questa»³, che pare realizzarsi nelle produzioni di Sonimage, nei termini di un lavoro specificamente centrato attorno alla questione della duplicità e in opposizione ai più diffusi processi di semplificazione comunicativa imposti dai media. È

¹ N. Abbagnano – G. Fornero, *Storia della filosofia. La filosofia contemporanea*, vol. IV, Utet, Torino 1991, p. 317.

² *Ivi*, p. 323.

³ R. D’Alessandro – F. Giacomantonio, *Post-strutturalismo e politica. Foucault, Deleuze, Derrida*, Morlacchi, Perugia 2015, p. 11.

in una simile prospettiva, dunque, che le serie che concludono gli «anni video» rivelano una significatività che, ben al di là delle tematiche politiche e della rilevanza della loro destinazione televisiva, si rivela soprattutto nell'ambito degli stessi processi configurativi che le informano. La stessa pratica dell'intervista, centrale in entrambe le serie, è dunque in tal senso particolarmente significativa, sia in quanto lavoro di ricerca attorno alle possibilità dell'immagine filmica (la sua capacità di accogliere e valorizzare il contingente) sia, simultaneamente, come emblema di un gesto politico che tenta esplicitamente di risalire, diremmo con Foucault, «fino a un pensiero la cui vivacità non sarebbe ancora presa nel reticolo delle grammatiche»⁴. Se dunque, come ha osservato David Sterrit, tutta l'opera di Godard pare volta al fine «to create a destabilized and destabilizing cinema that seeks to purge the sociopolitical unconscious of entrenched habits and beliefs»⁵, il lavoro del cineasta-intervistatore sembra implicare, ancor più specificamente, proprio la possibilità «di sciogliere le sintassi, di spezzare modi vincolanti di parlare, di volgere le parole in direzione di tutto ciò che si dice per loro tramite e nonostante esse»⁶. Sullo sfondo di un modello di società che Gilles Deleuze descriverà come organizzata sul principio «del controllo continuo e della comunicazione istantanea»⁷, l'opera televisiva di Godard mette in atto quel necessario «dirottamento della parola»⁸ indicato dallo stesso filosofo come necessario, nel contesto segnato dalle nuove strategie del potere, al fine di «creare dei vuoti di non-comunicazione, degli interruttori, per sfuggire al controllo»⁹. Il riferimento al pensiero di Deleuze si rende dunque ancora una volta necessario, specialmente rispetto a una dicotomia categoriale che, tutt'altro che scontata, pare ancora oggi cruciale al fine di dirimere le ambiguità di un pensiero estetico situato in un contemporaneo dominato da piattaforme *commerciali* ancor prima che «sociali», e che tuttavia non smettono di autocelebrarsi (e vendersi) come luoghi dell'espressione e della creatività individuale¹⁰. In anticipo su alcune delle questioni più urgenti

⁴ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1970, p. 322.

⁵ D. Sterrit, *Schizoanalyzing Souls: Godard, Deleuze, and the Mystical Line of Flight*, in T. Conley – T. Jefferson Kline (a cura di), *A Companion to Jean-Luc Godard*, John Wiley and Sons, Chichester 2014, p. 388.

⁶ M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 322.

⁷ G. Deleuze, *Contrôle et devenir*, [1990]; tr. it., *Controllo e divenire*, in Id., *Pourparler*, cit., p. 197.

⁸ *Ivi*, p. 198.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Si tratta, certo, di una questione indubbiamente complessa, rispetto alla quale le necessarie valutazioni politiche, economiche, sociologiche e culturali richiedono di essere vagliate parallelamente a – forse meno immediate – considerazioni di natura filosofica e specificamente tecno-estetica. A questo proposito, è dunque ineludibile il rimando all'ultimo lavoro di Pietro Montani, nel quale lo studioso

del nostro presente, il pensiero di Deleuze afferma dunque proprio la necessità di operare un essenziale distinguo, nel momento in cui:

«ci sono molte forze che si propongono di negare ogni distinzione fra il commerciale e il creativo. [...] Quando i pubblicitari spiegano che la pubblicità è la poesia del mondo moderno, quest'affermazione sfrontata dimentica che non c'è arte che si proponga di comporre o di rivelare un prodotto che risponda all'attesa del pubblico. La pubblicità può anche scioccare o voler scioccare, ma risponde comunque a una presunta attesa. Un'arte produce invece necessariamente un che di inatteso, di non-riconosciuto, di non-riconoscibile. Non c'è arte commerciale, è un non-senso»¹¹.

All'opposto, la comunicazione per Deleuze non è altro che «la trasmissione e la propagazione di un'informazione»¹², ovvero, «il sistema controllato delle parole d'ordine che valgono in una determinata società»¹³:

«Quando venite informati, vi dicono ciò che si presume che crederete. In altri termini informare è far circolare una parola d'ordine. [...] Questa è l'informazione, la comunicazione, e senza queste parole d'ordine e senza la loro trasmissione, non c'è informazione, non c'è comunicazione. Ciò significa che l'informazione è proprio il sistema del controllo»¹⁴.

avanza «l'ipotesi che le numerose pratiche che si stanno sviluppando in modo spontaneo sullo sfondo delle innovazioni comunicative introdotte dal digitale e dalla rete non solo non siano [...] prevalentemente improntate al registro di una sensibilità caduta in totale balia dell'immediato e dell'inelaborato [...] ma, al contrario, comincino a riferirsi in modo sempre più accentuato a una sensibilità caratterizzata da una spiccata *componente riflessiva* che lungi dall'essere inconciliabile con la natura delle nuove tecnologie ne è piuttosto un elemento strutturale – un “sensorio digitale” [...] – sebbene spesso inavvertito e proteiforme» (P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano 2020, pp. 18-19). Rimanendo in ambito italiano, per una prospettiva politico-filosofica spiccatamente interdisciplinare e decisamente meno rassicurante, si vedano le significative ricerche condotte dal gruppo Ippolita, e in particolare Ippolita, *Tecnologie del dominio. Lessico minimo di autodifesa digitale*, Meltemi, Milano 2017.

¹¹ G. Deleuze, *Le cerveau, c'est l'écran* [1986]; tr. it. *Il cervello è lo schermo*, in Id., *Che cos'è l'atto di creazione?*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2013, p. 33.

¹² Id., *Qu'est-ce que l'acte de création ?* [1998]; tr. it. *Che cos'è l'atto di creazione?*, in *ivi*, p. 19.

¹³ *Ivi*, p. 21.

¹⁴ *Ivi*, p. 19.

Se dunque «creare è sempre stato altro dal comunicare»¹⁵, lo stesso lavoro politico svolto da Sonimage non deve essere rilevato nell'ambito della contro-informazione¹⁶ (sforzo, semmai, degli anni vertoviani¹⁷) bensì in quelle pratiche che propriamente concernono l'*atto di creazione artistico* e – in termini teorici – specificamente *cinematografico*. È soltanto l'opera d'arte infatti che, come scrive ancora Deleuze, può opporsi a schemi di leggibilità del mondo semplificati ed eterodiretti:

«L'opera d'arte non è uno strumento di comunicazione. L'opera d'arte non ha niente a che fare con la comunicazione. L'opera d'arte non contiene letteralmente la minima informazione. C'è invece un'affinità fondamentale tra l'opera d'arte e l'atto di resistenza. Questo sì. Essa ha qualcosa a che fare con l'informazione e la comunicazione in quanto atto di resistenza»¹⁸.

All'interno di un contesto politico e sociale sempre più iconocentrico, tale opposizione tra arte e comunicazione si riflette in maniera spontanea nella relazione tra cinema e televisione, coinvolgendo dunque una riflessione sui rispettivi paradigmi – culturali, percettivi, emotivi, cognitivi – implicati. Tutta la produzione «video» di Godard rende di fatto eminentemente conto del conflitto appena descritto, dai primi mediometraggi sino al proprio suggestivo compimento: la perturbante incursione della creazione filmica all'interno degli omologanti flussi televisivi. Si tratta di un'operazione che, rifacendoci ancora al pensiero di Deleuze, punta espressamente a provocare un cortocircuito della *funzione sociale* della televisione, attraverso una “funzione cinema” che è invece essenzialmente *estetica e noetica*¹⁹. È proprio in questi termini che il

¹⁵ Id., *Controllo e divenire*, in Id., *Pourparler*, cit., p. 198.

¹⁶ «Ci sono dei paesi dittatoriali, nei quali, anche in condizioni particolarmente dure e crudeli, c'è contro-informazione. Ai tempi di Hitler gli ebrei, che arrivavano dalla Germania ed erano i primi a dirci che c'erano i campi di sterminio, facevano contro-informazione. Ma bisogna constatare che la contro-informazione non è mai stata sufficiente a fare qualcosa. La contro-informazione non ha mai dato fastidio a Hitler. Tranne che in un caso. Qual è questo caso? È importante. La sola risposta è che la contro-informazione diventa effettivamente efficace solo quando è – e lo è per natura – o diventa un atto di resistenza. E l'atto di resistenza non è né informazione né contro-informazione». G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, in Id., *Che cos'è l'atto di creazione?*, cit., pp. 21-22.

¹⁷ Cfr. M. Witt, *On Communication*, cit., pp. 93-99.

¹⁸ G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, in Id., *Che cos'è l'atto di creazione?*, cit., p. 22.

¹⁹ Il confronto tra i due media audiovisivi, infatti, non deve «avvenire tra tipi di immagini, ma tra la funzione estetica del cinema e la funzione sociale della televisione», G. Deleuze, *Lettre à Serge Daney*

filosofo – in stretto dialogo con il pensiero di Serge Daney – ci invita infatti ancora a pensare le immagini contemporanee e i loro rapporti a partire da una riflessione innanzitutto politica e precisamente tecno-estetica. Pare, in tal senso, necessario osservare infatti la presenza di uno scarto essenziale che segna il passaggio tra un'età dell'immagine profondamente contrassegnata dal cinema (a sua volta scandita da due momenti: l'«enciclopedia del Mondo»²⁰ e la «pedagogia della percezione»²¹) e il nuovo paradigma imposto invece attraverso la diffusione dell'immagine televisiva. Se dunque, negli anni Cinquanta e Sessanta, gli esordi godardiani – cinefili, critici e registici – attraversano (e definiscono) i primi momenti di questa storia novecentesca del visivo, le immagini «video» del cineasta si situano invece già in un contesto del tutto mutato, in cui

«l'enciclopedia del mondo e la pedagogia della percezione sono crollate a vantaggio di una formazione professionale dell'occhio, un mondo di controllori e di controllati che comunicano nell'ammirazione della tecnica, nient'altro che della tecnica»²².

Il lavoro di Sonimage si inserisce dunque in un nuovo scenario in cui non è più «questione di bellezza né di pensiero, ma di essere a contatto con la tecnica, di toccare la tecnica»²³, poiché,

: *Optimisme, pessimisme et voyage* [1986]; tr. it., *Lettera a Serge Daney: ottimismo, pessimismo e viaggio*, in Id., *Pourparler*, cit., p. 88.

²⁰ «Lei [Daney] dice che questa prima età ha per formula *Dietro la porta chiusa*, “desiderio di vedere di più, di vedere dietro, di vedere attraverso” [...]. Questa prima età del cinema si definirà attraverso l'arte del Montaggio, che avrà il suo culmine nei grandi tritici, costituendo l'abbellimento della natura o l'enciclopedia del Mondo; ma si definirà anche attraverso una presunta profondità dell'immagine in quanto armonia o accordo, una distribuzione degli ostacoli e dei loro aggiramenti, delle dissonanze e delle risoluzioni in questa stessa profondità, un ruolo degli attori, dei corpi e delle parole peculiari del cinema, in questa scenografia universale: sempre al servizio di un supplemento di visione, di un “di più di visione”». *Ivi*, pp. 83-84.

²¹ «Dopo la guerra, dunque, una seconda funzione dell'immagine si esprimeva in una domanda del tutto nuova: che cosa si deve vedere sull'immagine? “Non più: che cosa si deve vedere dietro l'immagine? Ma piuttosto: posso sostenere con lo sguardo quello che comunque vedo e che si svolge su un solo piano?”. Ciò che cambiava, allora, era l'insieme dei rapporti nell'immagine cinematografica. [...] Infine, questa nuova età del cinema, questa nuova funzione dell'immagine, era una *pedagogia della percezione*, che veniva a sostituire l'*enciclopedia del mondo* ridotta a brandelli: cinema del veggente, che non si propone certo più di abbellire la natura, ma la spiritualizza al più alto grado di intensità». *Ivi*, pp. 84-85.

²² *Ivi*, p. 88.

²³ *Ivi*, p. 87. Nel culto della tecnica, gli stessi fondamentali nodi teorici che avevano segnato a fondo la modernità sembrano dunque perdere ogni rilevanza, come lo stesso rapporto tra etica ed estetica in seno all'immagine filmica, vale a dire la sua congenita duplicità. È in tal senso che lo stesso Daney,

a differenza del cinema – che «ha sempre “conservato” una funzione estetica e noetica, benché fragile o impiegata male»²⁴ –, «la televisione [...] non ha cercato la sua specificità in una funzione estetica, bensì in una funzione sociale, funzione di controllo e di potere, regno del piano medio che respinge qualsiasi avventura della percezione in nome dell’occhio professionale»²⁵. L’evento epocale di questa storia delle immagini delineata da Deleuze/Daney è dunque, in definitiva, rappresentato da «una perdita di mondo»²⁶: «lo schermo non è più una porta-finestra (dietro cui...), né un quadro-piano (dentro il quale...), ma una tavola di informazioni su cui scivolano le immagini come dei “dati”»²⁷. Come scriverà Daney nei suoi diari, nel nuovo contesto del “visivo” «non è più il mondo che si fa immagine, è l’immaginario che diventa mondo»²⁸. Di fronte a questo immaginario-mondo occupato dalle *immagini-dati* del potere, *l’arte delle immagini* in movimento deve dunque rispondere riabilitando, al contrario, proprio la «fiducia nel mondo»²⁹, tentando di «suscitare eventi, per piccoli che siano, che sfuggano al controllo, oppure dare vita a nuovi spazi-tempo, anche di superficie e volume ridotti»³⁰. È proprio questo il fondamento politico dell’immagine-tempo e, allo stesso tempo, la

citando il più celebre momento di incandescenza critica e teorica attorno alla questione, può affermare: «immaginando i gesti di Pontecorvo nell’atto di decidere il carrello, mimandolo con le proprie mani, me la prendo con lui anche di più, perché nel 1961 un carrello significava ancora avere a che fare con rotaie e macchine, cioè con uno sforzo fisico. Ma faccio ancora più fatica a immaginare i gesti del responsabile della dissolvenza incrociata di *We are the children*. Me lo figuro mentre schiaccia pulsanti su una consolle, con l’immagine a portata di mano, definitivamente staccato dalle cose e dalle persone che rappresenta, incapace di supporre che sia possibile volergliene per il suo essere uno schiavo dai gesti automatici. Il fatto è che appartiene a un mondo, quello della televisione, in cui, essendo l’alterità praticamente scomparsa, non si distinguono più buone o cattive procedure della manipolazione dell’immagine. Non è più l’immagine “dell’altro” ma un’immagine tra le altre nel mercato delle immagini di marca», S. Daney, *Pérsévérance*, Édition P.O.L., Paris 1994; tr. it. *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, Il Castoro, Milano 1995, p. 44.

²⁴ G. Deleuze, *Lettera a Serge Daney*, in Id., *Pourparler*, cit., p. 88.

²⁵ *Ibid.* Come ha dichiarato lo stesso Godard, in piena sintonia con il pensiero di Deleuze: «Le cinéma est un art comme la science est un art. Et puis quelque chose est venu avec les communications, avec la technique. La technique dans un sens opératoire, non plus artistique. Non pas un mouvement de montre du Jura mais cent vingt millions de Swatch». J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma. Godard fait des histoires*, cit., in Id. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, cit., p. 165-166. E ancora, a Cannes nel 1997, affermerà lapidariamente rivolgendosi al cameraman che lo sta riprendendo: «Sony filme. Lui, je ne sais pas». Id., *Godard/Amar*, cit., in *ivi*, p. 415.

²⁶ «È lo stadio in cui l’arte non abbellisce più la Natura né la spiritualizza, ma compete con essa: è una perdita di mondo, il mondo stesso che si è messo a fare “del” cinema, un cinema qualunque, ed è ciò che fa la televisione quando il mondo si mette a fare un cinema qualunque, e “agli umani – come lei osserva – non accade più nulla, tutto accade all’immagine”». G. Deleuze, *Lettera a Serge Daney*, in Id., *Pourparler*, cit., pp. 91-92.

²⁷ *Ivi*, p. 92.

²⁸ S. Daney, *Il cinema, e oltre*, cit., p. 151.

²⁹ G. Deleuze, *Controllo e divenire*, in Id., *Pourparler*, cit., p. 199

³⁰ *Ibid.*

più profonda eredità di quel cinema moderno³¹ che ha posto le condizioni «per il sorgere della nuova immagine pensante»³², mettendo in crisi il funzionamento del film classico attraverso un cinema che «diventa non più impresa di riconoscimento ma di conoscenza»³³. Di contro, la televisione ha invece saputo istituire «nell’ammirazione della tecnica» e – esemplare movimento di reazione – attorno ai principi di linearità e immediatezza propri dell’immagine-azione, i propri schemi di intelligibilità del reale³⁴. Come sottolinea, guardando al pensiero di Deleuze, Alessandro Simoncini:

«La televisione è “il fare cinema del mondo intero”, nel senso che la nostra percezione di tutto il reale è sempre più mediata da telecamere televisive che danno l’impressione di disporre di un controllo spazio-temporale completo dell’intero globo, rappresentando mediante schemi senso-motori quella che diviene per i più la verità del mondo. In questo senso la televisione assolve tecnicamente la sua grande funzione di produzione di soggettività nella società di controllo, riproducendo lo pseudo-mondo audiovisivo – un “mondo vero” funzionale al sistema economico e politico dominante – attraverso la messa in circolazione di immagini-*cliché*, che

³¹ «Il fatto moderno è che noi non crediamo più in questo mondo. Non crediamo neppure agli avvenimenti che ci accadono, l’amore, la morte, come se ci riguardassero solo a metà. Non siamo noi a fare del cinema, è il mondo che ci appare come un brutto film. [...] È il legame fra uomo e mondo a essersi rotto; è questo legame quindi a dover diventare oggetto di credenza [...]. Solo la credenza nel mondo può legare l’uomo a ciò che vede e sente. Bisogna che il cinema filmi, non il mondo, ma la credenza in questo mondo, il nostro unico legame. Ci si è spesso interrogati sulla natura dell’illusione cinematografica. Restituirci credenza nel mondo, questo è il potere del cinema moderno (quando smette d’essere brutto)» G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, cit., p. 200.

³² Id., *L’Image-mouvement. Cinéma 1*, Éditions de Minuit, Paris 1983; tr. it. *L’immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino 2016, p. 259.

³³ Id., *L’immagine-tempo*, cit., pp. 23-24. L’esatto contrario delle immagini contemporanee, laddove, come ha scritto Daney, «invece di una funzione conoscitiva (immagine=documento scientifico), essa starebbe assumendo sempre più una funzione di riconoscimento. Il suo elemento costitutivo non sarebbe più la natura, ma la cultura: starebbe passando completamente dalla parte della messa a punto dei codici sociali, proponendo agli uomini dei modi (dei trucchi) di convivenza attraverso la comunicazione pubblica. La pubblicità è diventata il modello comune a tutte le immagini, pubblicità nel senso stretto della parola, nel senso del “divenire pubblico di ogni cosa”. Scandagliare l’idea di un’immagine sociale», S. Daney, *Il cinema, e oltre*, cit. p. 33.

³⁴ Attorno a questi temi e, più di preciso, a proposito della rimodulazione cognitiva rispetto alla decodificazione del reale indotta dall’ipertrofica produzione di immagini televisive e del cinema catastrofista-spettacolare, si veda M. Dinoi, *Lo sguardo e l’evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.

sono in realtà *copie* dell'*idea* originale di chi le ha prodotte con la propria visione del mondo e per i propri fini»³⁵.

Il cinema moderno, capace di muovere le sue immagini tra «uno spazio di percezione e di affezione pura»³⁶, è stato dunque in grado di farsi luogo per «una nuova soggettivazione»³⁷ dello spettatore, riaffermando ancora una volta l'identità artistica del dispositivo filmico all'interno del nuovo contesto biopolitico. In questo senso, la “sperimentazione” «video» godardiana si pone dunque come modello di un'avanguardia cinematografica destinata a non avere seguito³⁸, specifico tentativo di rivitalizzare le istanze profonde che avevano contraddistinto l'esperienza della modernità proprio negli anni che vedono quest'ultima esaurirsi, riaffermando – in un altro tempo, in altri luoghi e con altri mezzi – la forza estetica e noetica dell'immagine cinematografica. È dunque a fronte di una realtà politica e sociale appiattita sulla mediocrità elaborativa della comunicazione televisiva, che Sonimage afferma, con le due serie in particolare, la necessità di contrastare il funzionamento mediatico del potere, proponendo un atto di creazione ancora capace – anche tra i flussi del piccolo schermo – di iscrivere in un unico gesto il mondo e le forme all'interno dell'immagine, valorizzando un interstizio in cui, contro a ogni disciplinamento “senso-motorio” del soggetto, può rivelarsi la forza del deleuziano «“puro vissuto”»³⁹ o, più semplicemente, il mistero della *vie toute seule*.

³⁵ A. Simoncini, *Governare lo sguardo. Potere, arte, cinema tra primo Novecento e ultimo capitalismo*, Aracne, Roma 2013, p. 128.

³⁶ *Ivi*, p. 130.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ È curioso, in tal senso, osservare come lo stesso Deleuze – le cui pagine a proposito del lavoro «video» del cineasta franco-svizzero sono sicuramente tra le più rilevanti – invocherà una “resistenza” dell'audiovisivo vicina alla sperimentazione godardiana degli anni Settanta: «Occorrerebbe che il cinema smettesse di fare, smettesse di fare cinema e si mettesse a cercare rapporti specifici con il video, l'elettronica, le immagini digitali, per inventare la nuova resistenza e opporsi alla funzione televisiva di sorveglianza di controllo. Non si tratta di cortocircuitare la televisione – come sarebbe possibile? –, ma di impedire alla televisione di tradire o di cortocircuitare lo sviluppo del cinema in nuove immagini», G. Deleuze, *Lettera a Serge Daney*, cit., in Id., *Pourparler*, cit., p. 92.

³⁹ Deleuze, *Capitalismo e schizofrenia* [1972], in Id. *L'île déserte et autres textes*, Éditions de Minuit, Paris 2002; tr. it., *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, Einaudi, Torino 2007, p. 301.

2. Sopra e sotto la comunicazione, *Six Fois Deux*: il lavoro televisivo e l'amore del cinema

È proprio la congenita coappartenenza del mondo e delle forme in seno all'immagine, che ci viene letteralmente mostrata in un'inquadratura di *Six fois deux*: in basso la metà di una raffigurazione del globo terrestre, mentre più in alto, scritta a mano, la parola «forme» lampeggia sul fondo nero [fig. 63]. Siamo precisamente al minuto 40' di *5b René(e)s* e la stessa manipolazione (grafica ma non auditiva) del nome del titolo (caso unico della serie "b", fatta eccezione per il perspicuo plurale di *Nanà(s)*) pare già rimandare a un pensiero attorno allo stretto rapporto tra processi di configurazione e produzione del senso. Sull'immagine appena descritta possiamo dunque iniziare a sentire, *off*, le parole del matematico René Thom muovere in questa direzione:

«...È una vecchia idea. È Eraclito che l'ha detta. Il maestro, di cui l'oracolo è a Delfi non dice né nasconde, ma fa significare. Ciò vuol dire che tutte le forme della natura sono una sorta di messaggio che è compito nostro decifrare, delle quali bisogna ritrovare il senso».

L'apparente distanza tra il lavoro del cineasta e quello del matematico si riduce dunque in ragione di un'affinità che concerne le possibilità dei più diversi linguaggi di dare un senso alle cose. La celebre "teoria della catastrofi" elaborata da Thom pare in tal senso offrire uno spunto particolarmente pertinente laddove, come ha scritto Jean Petitot-Cocorda, «la modellizzazione catastrofista *definiva* il contenuto oggettivo dei fenomeni che essa modellizzava, decideva del loro essere, esercitava nei loro confronti una funzione di *determinazione* oggettiva, e a questo titolo concerneva la costituzione di una nuova *appercezione*»⁴⁰. È di fatto lo stesso Godard a concepire l'intervista al matematico nei termini di un dialogo «sur la notion de catastrophe comme explication générale des phénomènes»⁴¹, giungendo dunque a elaborare con l'episodio, nelle parole di Aprà, «un tentativo, per così dire, di matematizzare concetti e sentimenti,

⁴⁰ J. Petitot-Cocorda, *Morphogenèse du sens*, Presses Universitaires de France, Paris 1985; tr. it. *Morfogenesi del senso. Per uno schematismo della struttura*, Bombiani, Milano 1990, p.17.

⁴¹ J.-L. Godard, *Six fois deux*, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 397.

all'opera nelle frecce e nei cerchi con cui, sia prima che dopo, il regista mette in relazione fra loro le parole scritte con la sua inconfondibile grafia»⁴². Appare evidente, dunque, come uno dei gangli concettuali del film risiede proprio nel tentativo di evidenziare una certa correlazione tra due metodi di lavoro che prendono entrambi le distanze dal linguaggio verbale sfruttando da un lato le risorse segniche della matematica e dall'altro quelle dell'immagine che a sua volta si oppone alle *parole* d'ordine – alla “visione”⁴³ – del potere. Tale pensiero abita dunque intimamente la stessa concezione di *Six fois deux*, la cui più ampia articolazione immaginativa non fa altro che configurare, nelle inesauribili possibilità di significazione proprie del dispositivo filmico, un deciso contromovimento rispetto alle immagini-parole del potere mediatico. Se da un lato si tratta di un percorso di senso che attraversa a fondo tutta la serie, d'altra parte alcuni momenti risultano essere da questo punto di vista particolarmente icastici. È il caso, ad esempio, dell'episodio *2a Leçons de choses*, prima parte di un dittico che nel suo insieme sembra dispiegare – in maniera a volte forse un po' didascalica – proprio le ragioni profonde di simili processi elaborativi. Nel caso dell'episodio “a”, l'operazione svolta da Sonimage sembra rifarsi, in maniera abbastanza puntuale, alla prima delle accezioni che l'*Institut français de l'éducation* attribuisce alla pratica della *leçon de choses*, ovvero: «mettre un objet concret sous les yeux de l'élève à titre [sic] d'exemple pour lui faire acquérir l'intelligence d'un idée abstraite»⁴⁴. Si tratta di una concezione di lavoro che informerà a fondo le modalità dell'intervista ai bambini in *France tour détour* e che, nell'episodio che si sta ora discutendo, viene espressamente tematizzato. I personaggi di Godard e Paulo – ne ascoltiamo le voci *off*, scorgendone talvolta soltanto le mani che entrano in campo per prendere una sigaretta o mescolare il caffè dentro le tazze poste al centro dell'inquadratura – sono intenti a discutere una serie di immagini che vengono presentate allo spettatore, riflettendo sulle possibilità della significazione di andare al di là del senso comune. Tale operazione è tuttavia svolta dai due personaggi in maniera diversa: «L'un part plutôt d'un système d'explication du monde qu'il démontre à l'aide d'images et de sons assemblés dans un ordre certain. L'autre part plutôt d'images et de sons qu'il assemble dans un certain ordre pour se faire une idée du

⁴² A. Aprà, *Godard in video*, in R. Turigliatto (a cura di), *Passion Godard*, cit., p.103.

⁴³ «Quand on n'a que la parole, c'est un autre dire, il est tout à fait valable, mais c'est une vision», J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray* [1995], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, p. 424.

⁴⁴ F. Buisson (a cura di), «*Leçons des choses*», in *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire. L'édition électronique*, 1911, <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3034>. (ultimo accesso 30/09/2021)

monde»⁴⁵. Per Paulo, dunque, un letto è un tavolo (di montaggio), un bambino è il prigioniero di una guerra civile, l'immagine di un banco di frutta e verdura il luogo di un incendio in cui possiamo trovare «dei poveri che bruciano dalla voglia di comprare questa merce». Spetta invece ovviamente a Godard, a lungo da solo sulla scena, riflettere a partire non dalla singola immagine ma dai loro rapporti⁴⁶. «Vedere non è ciò che crede la gente» ci dice mentre lo schermo è buio. Improvvisamente la luce: «non è nemmeno ciò che raccontano i giornali. Là per esempio – riferendosi all'immagine di due coccinelle tra le quali traccia una linea –, quello che c'è da vedere è quello che c'è tra le due. Tra le due vedi che c'è quello che c'è da vedere» [fig. 64]. Fare del cinema alla televisione non significa altro che questo, lavorare attorno ai rapporti tra le cose per far nascere qualcosa di nuovo, per portare un «cambiamento», come quello dell'uovo che osserviamo negli ultimi momenti dell'episodio, per il quale solo il rapporto con un elemento esterno, rappresentato dal calore, può portare a un cambiamento nella sua esistenza [fig. 65]. Ed è proprio nella parte finale che, con il ritorno di Paulo sulla scena, il confronto tra i due protagonisti ci conduce a ripensare le operazioni svolte da entrambi nei termini del lavoro del cinema: «Ma nel tuo lavoro, ci sono pezzi del mio lavoro che sono passati?», chiede Paulo al cineasta, «Sì – risponde Godard –, il tuo lavoro era il passato del mio. Io ho composto, ho fatto della composizione» «Io – aggiunge Paulo poco dopo – ho fatto della grammatica. C'era il passato, abbiamo qualcosa da comporre, così ora possiamo fare il *passé composé*». Il *passé composé*, ovvero il nostro passato prossimo, in una traduzione che non vogliamo concederci, pensando piuttosto a un riferimento al cinema, ovvero al lavoro di composizione che inevitabilmente si svolge su una traccia di passato.

Nonostante le premesse, le preoccupazioni del cineasta circa la possibilità di opporsi – con gli strumenti del cinema – ai più pervasivi modelli di «telepercezione del mondo»⁴⁷, sono tuttavia sin da subito rese esplicite in *2b Jean-Luc*, dove lo stesso regista, ora in dialogo con un giornalista, si fa direttamente protagonista dell'intervista. Il primo minuto dell'episodio è già un saggio del metodo di lavoro godardiano e, al tempo stesso, ne rappresenta la precisa esposizione teorica. Dopo i consueti titoli di testa in cui vediamo una mano azionare un videoregistratore [fig. 66], la prima immagine del film ci introduce, in *medias res*, a un primo

⁴⁵ J.-L. Godard, *Six fois deux*, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* Vol. I, cit., p. 390.

⁴⁶ «Il n'y a pas d'image, il n'y a que des images. Et il y a une certaine forme d'assemblage des images : dès qu'il y a deux, il y a trois. C'est le fondement de l'arithmétique, c'est le fondement du cinéma», J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, cit., p. 430.

⁴⁷ S. Daney, *Il cinema, e oltre*, cit., p. 37.

piano di Godard che discute con il giornalista. Immediatamente si stagliano sullo schermo delle frasi che, nel giro di qualche istante, iniziano a muoversi dal basso verso l'alto [fig. 67]:

«ENTRE EUX / LES HOMMES CAR / CETTE VIE / EST DIFFICILE A / COMPRENDRE
ET JE / TRAVAILLE DUR / POUR LA / COMPRENDRE ET / PUIS ALORS JE / DIS LE
VRAI / SUR LA MANIERE / DONT VIVANT / ENTRE EUX [...]».

Mentre le videoscritte compongono un certo pensiero, riusciamo immediatamente a intercettare il discorso di Godard che discute proprio del rapporto tra l'immagine e la scrittura:

«E allora l'immagine ritorna più potente perché subito ci aggiungi una didascalia [...] Al punto che un suono è rappresentato da un'immagine come un operaio è rappresentato da un delegato. È questo che succede nella stampa... Il delegato fotte chi... Non so, sono cose davvero offuscate/nebulse. E mostrare significa mostrare ciò che è oscuro e ciò che è chiaro. Non che debba essere fatto così, ma ciò permette di fare delle cose dopo».

Sul successivo riferimento a Brecht («morto davvero solo» e a cui «sono mancate delle immagini e si è ucciso da solo facendo delle lettere») le scritte (il cui scorrimento continuo è stato progressivamente sottoposto a momenti di evidente accelerazione, stasi e rallentamenti) scompaiono improvvisamente. Mentre da un lato nell'immagine sonora la voce di Godard descrive ciò che normalmente avviene nel mondo della comunicazione come un degradamento della forza di immagini e suoni ridotti a semplici rapporti di subordinazione, sul piano del visivo, la videoscrittura che si iscrive sul corpo stesso del cineasta rende esplicito il senso profondo del suo lavoro. Non soltanto, su un piano più immediato, le scritte definiscono uno dei punti fondamentali della ricerca godardiana – raccontare la vita dicendone “il vero” – ma la stessa scelta di muovere le proprie scritte a partire da quell'«entre eux» (piuttosto che, logicamente: «longtemps je cherche [...]») non pare essere arbitraria, ma suggerisce sin da subito non soltanto il luogo preciso in cui si situerebbe la verità delle cose – ancora una volta la lontana dichiarazione di poetica di Godard/Pierrot-Ferdinand – ma i termini specifici del

procedimento poetico volto al tentativo di coglierla. È esattamente «tra» due eterogenei, tra l'immagine visiva e quella sonora, che dopo pochi secondi può già dischiudersi per lo spettatore il nucleo della narrazione che Sonimage sta configurando, ovvero l'espressione dello scontro in cui si esprime la differenza essenziale tra l'atto di creazione artistica e la comunicazione. La parola scritta godardiana si oppone in tal senso all'uso della didascalia proprio della stampa, in quanto non pare essere volto a illustrare – a descrivere – bensì a *mostrare*, pienamente partecipe del lavoro di montaggio e inserita all'interno di precisi processi di autenticazione. Nel momento stesso in cui le parole scompaiono dallo schermo, il riferimento a Brecht ci dice allora di un'identificazione – di certo non nuova⁴⁸ – tra il cineasta e il drammaturgo tedesco nel nome di un certo impegno politico e civile che, tuttavia, trova ora le proprie ragioni soprattutto in una malinconica constatazione di solitudine. Gli «anni video» di Godard, e in maniera più che evidente il suo lavoro televisivo, rappresentano di fatto una traversata nel deserto che, nel corso dell'episodio in questione, è accompagnata proprio da alcuni tra i suoi versi più disillusi. Il discorso di Godard che, nel corso dell'intervista, parla dell'operazione compiuta con *Six fois deux*, è precisamente “montato” con un'immagine brechtiana, quella dei “tempi oscuri” in cui l'artista non può mancare di agire⁴⁹ nonostante la consapevolezza di andare incontro a un inevitabile insuccesso. E tuttavia i versi della poesia dedicata *Ai posteri* non mancano di prospettare un futuro migliore:

«PENSEZ / QUAND VOUS / PARLEREZ DE NOS / FAIBLESSES / AUX SOMBRES /
TEMPS / DONT VOUS / SEREZ SORTIS»

Mentre Godard discute della mancanza di «lavoro» – di pensiero – alla televisione (dove siamo noi a pagare «per fare il lavoro di vedere») altri versi si aggiungono ai precedenti, completando la strofa che dà avvio alla terza parte del componimento: «VOUS QUI / EMERGEZ DU / FLOT DANS LEQUEL / NOUS AURONS / DISPARU / PENSEZ / QUAND VOUS / PARLEREZ DE NOS / FAIBLESSES / AUX SOMBRES / TEMPS / DONT VOUS /

⁴⁸ Se ne ricorderà almeno l'occorrenza, via Fritz Lang, in *Il disprezzo*.

⁴⁹ Per citare una poesia il cui titolo sarà direttamente preso da Godard (*Dans le noir du temps* [2002; Nel nero del tempo]): «non si dirà: i tempi erano oscuri / ma: perché i loro poeti hanno taciuto?», B. Brecht, *In finsternen Zeiten*; tr. it. *Nei tempi oscuri*, in Id., *Poesie*, a cura di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2014, p. 137.

SEREZ SORTIS». Non è del tutto arbitrario immaginare che, per Godard, l'aggiunta dei primi due versi possa fornire ora una ulteriore specificazione relativa alla missione compiuta da Sonimage, nel pieno di quei *flussi* televisivi tra i quali pare destinata a rimanere sommersa. Tentare di portare la forza estetica e noetica del cinema sul piccolo schermo equivale a un martirio, e il video – grazie alle cospicue possibilità dei suoi effetti e un uso lontano da ogni tentazione di estetizzazione – rappresenta per il cineasta il dispositivo che meglio si presta alla scrittura dell'interstizio (questo sì, propriamente cinematografico) così come viene elaborata dal regista. Si tratta di uno strumento utilizzato per “smettere” di fare cinema e allo stesso tempo, come ci ricorda un già citato Deleuze, «per inventare la nuova resistenza»⁵⁰, sfruttato dal cineasta per sferrare le sue più tenaci offensive alle immagini del potere. E tuttavia, dell'immagine elettronica, al di là di ogni illusione, la televisione pare già essersi appropriata. Suona dunque come una sentenza la citazione brechtiana che avevamo già potuto ascoltare nella parte conclusiva di *Numéro deux* e che, come si è già fatto notare, anni dopo sarà ribadita dal cineasta in dialogo con Daney nelle *Histoire(s)*⁵¹: «AVEC SOIN / J'EXAMINE / MON PLAN / IL EST / IRREALISABLE». Realizzare in televisione un “*plan*” *de cinéma* (o fare della televisione, come affermano le parole di Jean-Luc insieme alle sue scritte, un «cinema quotidiano») è un'ambizione irraggiungibile. Quest'ultima, ci dice ancora il regista, è tuttavia rilanciata nella serie tv attraverso l'affermazione di un'immagine duplice ricercata in una certa “poetica dell'errore”, ovvero in un regime del non-controllo, che attraversa costantemente le interviste di *Six fois deux* e, soprattutto, di *France tour détour*. Se già negli anni della critica Godard poteva affermare che «*la verità sta in tutto, anche, parzialmente, nell'errore*»⁵², tocca ora a Jean-Luc precisare il senso profondo che risiede in una esplicita valorizzazione di quest'ultimo:

«Ho capito che leggo le cartoline dei bambini perché fanno molti errori di ortografia. E il fatto che ne fanno molti mi costringe a leggere. “Qui, cosa ha scritto?!” . Se lei non avesse fatto errori non avrei letto. Anche se lei scrive “baci, a presto”, se fa dieci errori, mi chiedo cosa ha

⁵⁰ G. Deleuze, *Lettera a Serge Daney*, cit., in Id., *Pourparler*, cit., p. 92.

⁵¹ È infatti ancora l'essenza stessa del dispositivo televisivo (che, opponendosi alla “proiezione” cinematografica, al contrario, “riduce”) a contrastare l'ambizioso progetto delle *Histoire(s)*: «Mon but, donc, hélas [...], c'est comme ce petit poème de Brecht: “*J'examine avec soin mon plan: il est irréalisable*”. Parce qu'il ne peut se faire qu'à la télé – qui réduit» J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma. Godard fait des histoires*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, cit., p. 161.

⁵² Id., «*India*», in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 151.

scritto. Ma almeno sono stato 20 secondi in più con lei, e con lei, lei, una parte vera di lei. Il cinema è l'unico luogo in cui ci è permesso fare degli errori d'ortografia, se lo vogliamo. E il solo luogo dove lo vogliamo, ed è per questo che è così potente».

«*Errare cinématographicum est*»⁵³, ha scritto una volta Godard, ed è dunque tale sostanziale fondamento del dispositivo filmico che adesso il regista cerca di introdurre alla televisione. Intervistare per un'ora dei disoccupati e poi un contadino, o ancora discutere con dei bambini di argomenti complessi, significa stare accanto al procedere incerto del loro “balbettio” creatore, esaltando le possibilità dell'immagine di aprirsi a quell'aleatorio che è segno di un'alterità solitamente preclusa al piccolo schermo. Ma la televisione, nella riflessione di Sonimage, non è che una parte, per quanto preponderante, di una questione più ampia: «Le grand méchant loup, – dichiarerà Godard a Régis Debray – ce n'est pas la télévision, elle n'est que la servante de la presse. La presse et la télévision se répartissent les rôles, se disputent les marchés, mais c'est la presse qui s'exerce à la télévision»⁵⁴. Il punto fondamentale dell'operazione prettamente politica condotta da Sonimage, insomma, non riguarda la semplice opposizione tra l'immagine cinematografica e quella televisiva, ma lo scontro tra le possibilità di emancipazione dell'arte da un lato e, dall'altro, la prevaricazione disciplinare disposta attraverso il più ampio contesto della comunicazione. È proprio attorno a questo stato di cose che Sonimage orienta il procedere del senso che tiene insieme i due successivi episodi di *Six fois deux*.

L'associazione tra *3a Photo et cie* e *3b Marcel* è quella che più di ogni altra, tra le varie che configurano la serie, mostra di trovare le proprie ragioni all'interno di una evidente dimensione oppositiva, mettendo al centro delle proprie articolazioni discorsive ed elaborative un punto di vista politico che riflette esplicitamente attorno ai processi produttivi delle immagini e, nello specifico, al rapporto che queste ultime intrattengono con il commercio da un lato e, dall'altro, con un'istanza desiderante svincolata dal profitto.

⁵³ Id., *Une femme est une femme*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 212.

⁵⁴ Id., *Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, cit., p. 429.

Photos et Cie, riflessione sul lavoro dei “professionisti” dell’immagine e dell’informazione, è costituito da un momento introduttivo e da cinque sequenze, di durata variabile, ognuna introdotta dal cartello «Reflexion». L’impiego stesso di quest’ultimo termine, direttamente immesso in espliciti giochi di video-commutazione (reflex/ion) [fig. 68] ci offre in maniera preliminare un importante spunto esegetico. Se infatti, in un fondamentale testo sul cinema di Nicholas Ray che abbiamo più volte citato, il giovane critico poteva risolutamente affermare che «*Vittoria amara* non è il riflesso della vita, è la vita stessa fatta film»⁵⁵, le «reflex/ions» di *3a* ci introducono all’elaborazione di un pensiero che proviene invece direttamente dagli «anni Mao». La fotografia, lungi dall’essere «il riflesso del reale»⁵⁶, rappresenterebbe piuttosto «il reale di questa riflessione»⁵⁷, ovvero uno strumento volto a diffondere una precisa ideologia della visione: «Quando la borghesia ha dovuto trovare qualcosa di diverso dalla pittura e dal romanzo per travestire il reale agli occhi delle masse, cioè inventare l’ideologia di questa nuova comunicazione di massa, questo si è chiamato fotografia»⁵⁸. Ancor prima che le singole “riflessioni” possano scendere nel merito delle diverse questioni, è dunque già con la breve *suite* d’apertura dell’episodio che inizia a delinearsi una netta presa di posizione attorno alla natura ambigua del dispositivo fotografico.

Su un cartello nero e accompagnate da un segnale acustico le scritte «Photo» «et cie» si alternano tra di loro, intervenendo ripetutamente a separare la serie di dieci inquadrature che ci mostra altrettante immagini pubblicitarie di macchine fotografiche. Se la locuzione “et Cie” – corrispettivo dell’inglese «& Co.» – offriva già di per sé una chiara indicazione, l’utilizzo delle pubblicità chiarisce meglio il senso del titolo, esibendo lo stesso nucleo immaginativo profondo dell’episodio: la profonda commistione tra la fotografia e il commercio. Le didascalie che accompagnano le immagini approfondiscono inoltre lo statuto enigmatico di questa «art machine» [fig. 69], «qui peut le plus», che ci tiene informati («soyez informé») e raddoppia la vita («menez une double life»). Ma, a fronte delle sue possibilità espressive, è lo stesso intimo funzionamento del dispositivo a dover essere innanzitutto osservato nella sua compromissione con il denaro e dunque con il potere. Come sottolinea, a tal proposito, Colin MacCabe:

⁵⁵ Id., *Al di là delle stelle*, in *Il cinema è il cinema*, cit., p. 94. Corsivo mio.

⁵⁶ Id., *Lottare su due fronti*, in *ivi*, p. 337.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

«The advertisements for cameras shown here reflect the notion that the production of the photographic image is a unique combination of Art and Science, of aesthetics and technology – the intuitive eye of the artist and the mechanical laws of the instrument. [...] At its worst this widely-held formulation carries with it the implication that the camera is merely an instrument to be used by the film-maker as a neutral tool for recording either the world as it exists “out there” (in documentary films) or the expression of the world (in fiction film or “art cinema”). The specifications of photographic technology and the social and economic formations in which they are produced can have no determining influences on the “messages” of the film or the ways in which they are received. As the advertising agency hired by the camera manufacturer tell us, “Leave us the technology to us – you invent the images”. But images of what? For whom?»⁵⁹.

«Laissez-nous la technique / inventez les images» [fig. 70] recita, nella sua versione in francese, lo slogan citato da MacCabe che, inserito all’interno del presente movimento discorsivo, attesta di come per Godard e Miéville «no image has a life of its own outside the institutions which exist to fix its meanings»⁶⁰ e che dunque «both the cinematic technology and the discourses which surround it and support it are fundamentally and profoundly ideological»⁶¹. La stessa costitutiva duplicità del cinema non fa altro che negare con forza proprio il sistema di distinzioni – tra il discorso tecnico e quello estetico, tra il documentario e la finzione –, surrettiziamente sostenuto dal mercato e che, d’altra parte, viene ampiamente sostenuto da quelle immagini che più di tutte partecipano dell’ideologia della trasparenza: le foto giornalistiche. Proprio a queste ultime – ad una in particolare [fig. 71] – è dedicata la «Reflexion 1», una lunga «analyse du processus de la fabrication de la photographie d’un évènement social»⁶². L’attenzione di Sonimage viene posta proprio attorno alla questione del processo costruttivo che la fotografia sottende («faire» è la prima scritta che si imprime sull’immagine) e gran parte del discorso del reporter intervistato – la cui voce, per tutto il tempo, regna sovrana nella colonna sonora – verte proprio sugli espedienti tecnici (posizionamento, scelta della pellicola, degli obiettivi ecc.) utilizzati per far fronte alle specifiche esigenze del reportage di guerra. E tuttavia, è la vicenda stessa della fotografia cui siamo (quasi)

⁵⁹ C. MacCabe, *Godard: images, sounds, politics*, cit., p. 109.

⁶⁰ *Ivi*, p. 111.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² J.-L. Godard, *Six fois deux*, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 392.

ininterrottamente messi di fronte a ricondurre necessariamente ogni considerazione *estetica* nell'ambito di una più profonda dimensione *etica*. Stadio di Dacca, dicembre 1971: la foto che siamo a lungo costretti a osservare ri-guarda la tortura e l'uccisione, perpetrate dalle forze armate del Bangladesh, di quattro uomini accusati di collaborazionismo con le milizie pakistane. Quel giorno, diversi giornalisti, convocati senza sapere a cosa avrebbero assistito, lasciarono lo stadio ritenendo che la presenza della macchine fotografiche non avesse potuto fare altro che inasprire le violenze. Altri, tra cui Horst Faas, Michel Laurent – che per quelle foto vinceranno il Pulitzer – e lo stesso reporter intervistato in *3a*, decidono di restare. Proprio la fondamentale questione della testimonianza di fronte all'orrore conclude, nelle parole del fotografo, la sequenza: «Molti giornalisti se ne sono andati. Quella è la questione: dovrei restare o dovrei andare? E tre di noi sono rimasti, gli altri sono andati via. Perché? Perché non sono qui per fare una passeggiata, ma per testimoniare qualcosa. La fotografia è il mio lavoro, resto là, non me ne vado». La *suite*, tuttavia, non riflette semplicemente sulla necessità propria della fotografia di adempiere a un'istanza testimoniale, bensì, più in profondità, ragiona sul rapporto tra quest'ultima e i processi di anestetizzazione del sensibile conseguenti alle dinamiche di mercificazione subite dall'immagine all'interno del panorama mediale. È lo stesso fotoreporter a farvi chiaro riferimento nell'unico momento della sequenza in cui, sul piano del visivo, smettiamo per un attimo di osservare l'immagine della violenza:

«Se guardi questa esecuzione a Dacca... Il lettore la guarda e... be', io spero che abbia uno choc. Perché queste foto devono dare uno choc. Se causa uno choc, allora ottimo, la foto è buona. Ma subito, gira la pagina e vede Brigitte Bardot, ed è finita. Ma, il fotografo, dunque... quando guarda questa foto di un giornale o di una rivista [*magazine*], la guarda per due secondi, e poi va avanti. Pensa, perché è un momento, perché non ha continuità. Ma per il fotografo questa azione è durata un'ora e mezza. Così, noi l'abbiamo vissuta per un'ora e mezza».

La constatazione della potenza della fotografia non può prescindere da una riflessione sul sistema discorsivo in cui questa viene immessa, ovvero dalla sua dispersione tra le pagine di quei *magazines* su cui la scrittura godardiana interviene a segnalare un'omofonia che richiama

un'inevitabile compromissione: «*magasin*»⁶³. E mentre il reporter si riferisce allo svilimento di ogni possibilità elaborativa implicata nel ripetuto gesto di “girare la pagina”, la composizione godardiana si appropria del medesimo procedimento, mettendolo tuttavia al lavoro in una direzione opposta rispetto alla dinamica di distrazione che concerne la fruizione dei media di massa. L'immagine di corpi seminudi [fig. 72] che ora ci viene presentata ci interpella, richiamando l'attenzione del nostro sguardo proprio su quell'orrore che adesso non possiamo più osservare ma che, nell'annichilimento indotto dalla visione prolungata, avevamo già smesso di vedere. Ciò su cui le immagini e i suoni di Sonimage stanno ora riflettendo riguarda dunque innanzitutto lo scarto (tecnico, estetico, ideologico) che passa tra procedimenti configurativi che lavorano per autenticare l'immagine e, d'altra parte, le dinamiche del commercio e dei «professionisti dell'informazione»⁶⁴, inevitabile scadimento della “traccia” nel flusso omogeneizzante dell'indifferenza referenziale.

Alle figure dei «professionisti» Sonimage oppone dunque il personaggio di Marcel, il cineamatore al centro dell'intervista di *3b*, che nel suo cinema in Super 8 non cerca un mestiere ma, al contrario, «una liberazione dal lavoro quotidiano». Le immagini di Marcel, svincolate dal profitto e legate a un profondo rapporto con la natura (col mondo) e con il proprio godimento, rappresentano il senso profondo di un cinema che lo stesso Godard non smette di cercare e che può ora di fatto ritrovare nell'inquadratura finale dell'episodio. Marcel, treppiedi

⁶³ Plastica rappresentazione di questa connessione è ancora l'ultima parte dell'episodio, dove osserviamo due mani e una rivista: «Quando non ci sono pubblicità su un giornale, niente si tiene. Vedremo cosa succede quando togliamo tutte le pagine con pubblicità in un grande settimanale francese». Strappate via le pubblicità, della rivista non restano dunque che dei fogli sparsi.

⁶⁴ La questione è resa ancora più esplicita nella sequenza successiva. Ce lo dice la voce *over* di Anne-Marie Miéville, mentre assistiamo a un discorso di Georges Marchais e osserviamo contemporaneamente l'orda di giornalisti che lo segue: «Professione: reporter. Ricevere denaro per dare un'informazione, dare un'informazione e ricevere del denaro. I professionisti dell'informazione. La radio, la stampa, la televisione. L'antenna, il telex, il flash. Dare delle notizie, essere pagati per questo, per raccontare degli avvenimenti. Dire cosa succede, dare a tutti delle notizie. Notizie di chi? Di cosa? Per chi? Contro cosa? Contro chi?». E ancora, a scadere nell'indifferenza spettacolare, è la stessa eredità delle lotte politiche del decennio, con la morte reale di Che Guevara che continua a ripetersi nella diffusione di un'"immagine-leggenda" anestetizzata (*legénde*: didascalia/leggenda), come ci mostra la serigrafia che apre la «Reflexion 68» [fig. 73]. L'iconizzazione del Che è infatti sottoposta a quei procedimenti di mercificazione e conseguente scadimento referenziale che Mario Pezzella discute a proposito della pratica artistica warholiana: «Le iterazioni di Marilyn Monroe o quelle della minestra Campbell seguono lo stesso principio: la diva, l'uomo politico, la Coca Cola o la sedia elettrica, divenendo immagini spettacolari, perdono ogni distinzione ontologica. La loro corporeità, il loro uso, la loro età, non hanno più alcuna rilevanza di fronte all'imperativo sovrasensibile e fantasmagorico che li governa: sono ugualmente esposti come emblemi dell'universo della merce» M. Pezzella, *Il volto e il fantasma. Andy Warhol e Marilyn Monroe*, in «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts», 2/1, 2019, p. 67.

alla mano, passeggia fischiettando per le montagne, mentre *La Primavera* di Vivaldi può improvvisamente irrompere festosa nella colonna sonora, unica occorrenza musicale extradiegetica di tutta *Six fois deux* [fig. 74]. Sull'ultima immagine del *cine-amatore*, ancora una volta, le forze del documentario e della finzione possono armoniosamente ricongiungersi. Come ha osservato ancora MacCabe:

«The contrast between the professionals and someone like Marcel repeats the shifting polarity which runs through *Numéro deux* – that of the *usine* (factory) and *paysage* (landscape), the polarity so central to advanced capitalism in which work and enjoyment are understood as mutually exclusive»⁶⁵.

La riflessione sul rapporto tra il lavoro e l'amore ricopre un ruolo fondamentale nell'opera del cineasta franco-svizzero e sarà oggetto di ulteriore approfondimento proprio nel lavoro degli anni Ottanta. È tuttavia negli «anni video» che la questione acquisisce una dimensione del tutto rilevante, non soltanto da un punto di vista strettamente filologico ma, più in generale, al fine di comprendere al meglio le ragioni profonde che sono alla base della riflessione tecnica, estetica e persino esistenziale che caratterizza il periodo godardiano. Se gli «anni Mao» sono infatti segnati dalla negazione della propria autorialità all'interno del lavoro collettivo e militante, gli anni Settanta, piuttosto, contrappongono al “professionismo” della comunicazione il recupero di una dimensione “amatoriale” da intendere innanzitutto come ritorno all'*amore per il cinema*, e dunque rinvenimento della dimensione documentaria nella pregnanza di un'immagine duale che, come l'amore, è necessariamente «figura della mia verità»⁶⁶ che dunque «non può essere fissato in alcun stereotipo (che è la verità degli altri)»⁶⁷. Tra i due poli contrassegnati dal fotoreporter e dal cineamatore, la figura del cineasta deve, per Godard, cercare un proprio posizionamento nell'ambito di una inevitabile scissione. È in questa prospettiva che dunque la figura di Jean-Pierre Beauviala può essere al meglio compresa, nella sua importanza rispetto al ritorno di Godard a una autentica *politica dell'immagine* dopo gli

⁶⁵ C. MacCabe, *Godard: images, sounds, politics*, cit., p. 128.

⁶⁶ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris 1977; tr. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2014, p. 38.

⁶⁷ *Ibid.*

anni dell'*immagine politica*. Come ha recentemente osservato Vincent Sorrel, nel dialogo con il cineasta:

«Beuiviala défend une vision politique par la nécessité de mettre de moyens techniques à disposition des “gens qui ont des problèmes et dont on voit bien que la télévision ne va pas en parler ou mal”. Le jeune industriel ne parle jamais de produire ou vendre du matériel, mais il essaie d’associer Godard à un projet qui consisterait à développer les techniques du Super 8 pour que puisse exister un vraie chaîne de production (tournage, montage, synchronisation) disponible aux différentes luttes sociales et politiques»⁶⁸.

Nella continuità “politica” di allontanamento dal cinema tradizionale, la dismissione da parte di Godard dei panni del cineasta rivoluzionario e l’assunzione di quelli più vicini al cineamatore, è dunque fortemente segnata in questi anni dalla presenza di Beuiviala e, icasticamente, dal progetto della 35/8 e dall’ideale, tecnico e teorico, che questo sottende. Il compromesso tra l’amore e il lavoro si delinea come precisa Bergala, nell’idea di

«une caméra de metteur en scène, dont les caractéristiques techniques sont déterminées par le désir de Godard “d’être ailleurs qu’aux places indiquées par le cinéma traditionnel”. C’est que Godard pense que la mise en scène finit toujours par se *plier*, plus ou moins, à des gestes qui sont déterminés par le matériel dont on dispose et à des habitudes de travail qui sont liées à la nature même (nombre de personnes, division du travail, normes professionnelles) de l’équipe de tournage classique. C’est pour essayer d’échapper à ce pli-là et trouver de nouvelles places, de nouveaux angles, d’autres points de vue, une autre façon de filmer autre chose, qu’il a besoin d’un matériel sans habitudes, c’est-à-dire avant tout d’une nouvelle caméra mais aussi de toute la chaîne de matériel qu’il faudrait penser en même temps»⁶⁹.

⁶⁸ V. Sorrel, *L’instant fatalo où la lame se brise (À propos de la caméra 8-35)*, in A. de Baecque – G. Mouëllic (a cura di), *Godard / Machine*, Yellow Now, Crisnée 2020, p. 47.

⁶⁹ A. Bergala – J.-P. Beuiviala – J.-L. Godard, *Genèse d’une caméra: premier épisode*, in J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 520.

È in tal senso che, scrive ancora Sorrel, la stessa denominazione di questa macchina da presa ideale

«exprime le paradoxe à résoudre, entre amateur et professionnel, pour répondre au projet théorico-pratique de Godard d'envisager le problème de la création d'un point de vue politique, et donc de repenser les moyens du cinéma afin de se libérer de la profession»⁷⁰

Se il progetto della 35/8, impossibile da conciliare con più pragmatiche esigenze commerciali, sarà destinato a naufragare⁷¹, questo offre tuttavia un importante spunto di riflessione utile a tenere insieme il discorso tecnico e quello teorico all'interno dell'elaborazione godardiana del periodo «video», oltre che un pensiero sulle riconfigurazioni estetiche degli anni Ottanta. Il nodo centrale dell'operazione sta, in questa prospettiva, nel fatto che il cineasta sente innanzitutto «la nécessité politique de repenser les moyens du cinéma pour faire autrement, et l'aventure de la caméra lui a permis de rencontrer un imaginaire pour son usine à films qu'il n'aura de cesse de construire et déconstruire à partir de là»⁷². Ma ripensare il cinema in maniera diversa vuol dire per Godard mettere alla prova, ancora una volta, le possibilità di sussistenza del cinema stesso. L'opera televisiva di Godard offre dunque l'occasione di osservare all'interno di un contesto – tecnico, produttivo, estetico e di fruizione – più che mai distante da quello tradizionalmente cinematografico, il procedere di una precisa continuità dell'opera del cineasta che, come si è a lungo tentato di precisare, trova le proprie ragioni profonde all'interno di una più ampia dimensione teorica.

⁷⁰ V. Sorrel, *L'instant fatale où la lame se brise (À propos de la caméra 8-35)*, in A. de Baecque – G. Mouëllic (a cura di), *Godard / Machine*, cit., p. 31.

⁷¹ Come scrive Sorrel, ciò che si presenta è «un hiatus entre la commande de Godard et l'objectif industriel. Dans le premier cas, il s'agit de produire et de concevoir un appareil pour accompagner la spécificité d'un geste, Dans le second cas, l'Aaton 35 est standardisée, industrialisée, prête à répondre à toutes les situations et à être vendue à des loueurs». *Ivi*, p. 44.

⁷² *Ivi*, p. 49.



fig. 63 – Il mondo e la forma



fig. 64 – «Quello che c'è tra le due»



fig. 65 – Il cambiamento



fig. 66 – Inizio Six fois deux

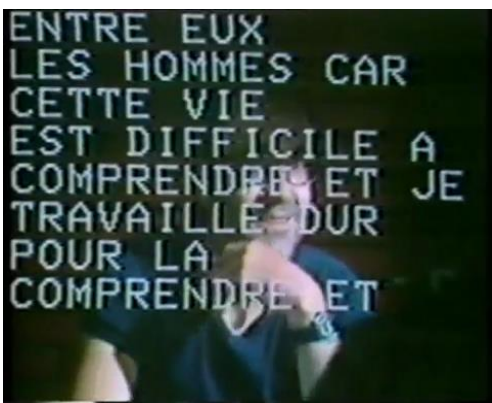


fig. 67 – «Quello che c'è tra la gente»



fig. 68 – Fotografia e pensiero

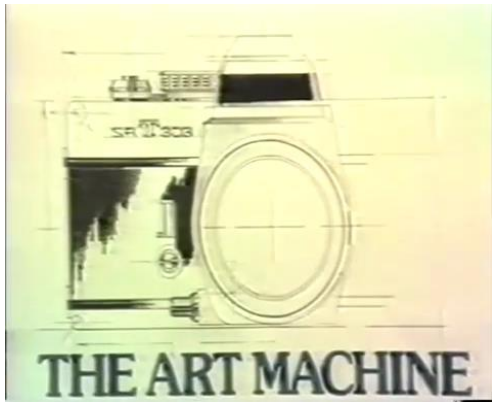


fig. 69 – Fotografia, arte e pubblicità



fig. 70 – Tecnica e ideologia



fig. 71 – Dacca, dicembre 1971



fig. 72 – Magazine/Magasin



fig. 73 – Une "legende"

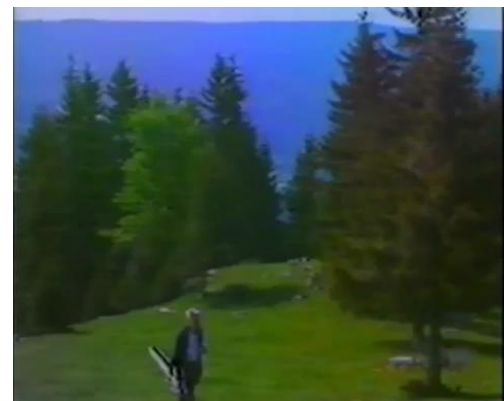


fig. 74 – Marcel, la natura e la musica

3. «Una forma che pensa» la forma. Ancora sulla duplicità dell'immagine

«Cette phrase de Rimbaud qu'on m'a dit depuis tout petit, je l'ai trouvée géniale, et puis tout à coup je me suis aperçu qu'elle me concernait: "*Je est un autre*". Mais si je est un autre, qui suis-je ? Qui est cet autre ? Bref, on ne s'en sort pas tout de suite par la parole. Il faut passer par autre chose. Et la télé, au contraire, les médias, c'est-à-dire vous, vous nous faites croire que nous sommes tous les mêmes. [...] Nous ne sommes pas tous les mêmes. Je suis européen depuis ma naissance, j'ai toujours habité dans deux pays. [...] Moi j'ai toujours vécu naturellement dans deux endroits. [...] Tout ce qui est divisé m'a toujours beaucoup touché : le documentaire et la fiction...»⁷³.

In linea con quella «polemica *anti-coscientzialistica*»⁷⁴ tipica dello strutturalismo⁷⁵, il sopracitato passaggio godardiano mette insieme il nodo di una riflessione politica e filosofica che ruota attorno ai processi di soggettivazione – esplicitamente correlati al sistema della comunicazione mediale – e la questione della *duplicità* dell'immagine che, di contro, si presenta in tale contesto discorsivo come momento di proliferazione del senso e luogo di riformulazione identitaria. La produttiva relazione tra i regimi discorsivi del *documentario* e della *finzione*, per essere meglio compresa in una simile prospettiva, dovrà dunque essere concepita all'interno di un più ampio *paradigma tecno-estetico* che si tenterà di sistematizzare facendo innanzitutto

⁷³ J.-L. Godard, *Tout ce qui est divisé m'a toujours beaucoup touché... Conférence de presse du Festival de Cannes 1990* [1990], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, pp. 202-203.

⁷⁴ N. Abbagnano – G. Fornero, *Storia della filosofia. La filosofia contemporanea*, vol. IV, cit., p. 320.

⁷⁵ «Proprio perché lo strutturalismo, per definizione, si dà sempre in antitesi all'atomismo e al sostanzialismo, la categoria fondamentale su cui esso si basa non è più l'*essere*, ma la *relazione*, ovvero la struttura, intesa appunto come plesso ordinato di rapporti "architetonici" implicanti un primato della relazione sui termini relazionati», *ivi*, p. 318. Come scrive lo stesso Foucault «l' "Io penso" non porta in esso all'evidenza dell' "Io sono"; non appena, infatti, l' "Io penso" si mostra coinvolto in tutto uno spessore in cui è quasi presente – che esso avviva sì, ma nel modo ambiguo d'una veglia sonnacchianta – non è più possibile farne derivare l'affermazione "Io sono": infatti, posso forse dire di essere questo linguaggio che io parlo e in cui il mio pensiero penetra al punto da trovarvi il sistema di tutte le proprie possibilità, ma che tuttavia esiste soltanto nella pesantezza di sedimentazioni che non potranno mai venire interamente attualizzate da questo mio pensiero? » M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 349.

riferimento al pensiero di Pietro Montani. È infatti proprio nell'ambito di un tale orizzonte teorico che, in un suo importante scritto significativamente intitolato *Duplicità dell'immagine, discontinuità, interattività*, il filosofo osserva, con il linguista Raffaele Simone, come «la televisione e il computer avrebbero già introdotto, nel modo in cui noi acquistiamo, conserviamo e comunichiamo conoscenza, delle modificazioni abbastanza rilevanti da consentire di parlare, appunto, di una “terza fase”»⁷⁶, successiva a un lungo periodo – quello contraddistinto dalla “visione alfabetica” – in cui

«abbiamo avuto con l'immagine un rapporto intimamente coinvolto con la nostra esperienza (lineare, discreta, riflessiva) della scrittura. Il che significa [...] che noi abbiamo percepito nell'immagine un'*intima duplicità*, cogliendovi aspetti iconici (riferiti alla densità e alla simultaneità) e insieme aspetti scritturali (riferiti alla discontinuità e alla successione)»⁷⁷.

Nella riflessione di Montani, tale «duplicità» si configurerebbe dunque come una congenita peculiarità che riguarderebbe «il pieno costituirsi dell'immagine in quanto tale»⁷⁸, avendo direttamente a che fare con «una tecnica originaria dell'immaginazione [che] sta alla base del nostro rapporto con le immagini e che [...] dipende al tempo stesso dallo scritturale e dall'iconico»⁷⁹. In linea con un pensiero che trova un approfondito riscontro nei suoi più distesi lavori dedicati al dispositivo filmico, il filosofo sostiene dunque che proprio il cinema sia stato in grado di portare simili presupposti a esiti ulteriori, in quanto

«il montaggio cinematografico ha sviluppato in massimo grado una cultura dell'immagine che unisce l'abbandono al flusso narrativo con una estesissima quantità di operazioni cognitive e riflessive che lo contrastano e lo integrano e che hanno una funzione latamente ‘scritturale’. In nessun altro caso, si può forse dire, l'immagine ha dato altrettanto ‘da leggere e da pensare’. Ma questo pensiero si coordina all'immagine in virtù del fatto che l'immagine stessa sa

⁷⁶ P. Montani, *Duplicità dell'immagine, discontinuità, interattività*, in «Close up. Storie della visione», 14, 2003, p. 7.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ivi*, p. 8.

⁷⁹ *Ibid.*

mostrarsi *intimamente duplice*, orientata al flusso ma anche in ogni momento aperta alla discontinuità dell'elemento scritturale e ai suoi specifici effetti di senso»⁸⁰.

La specificità del cinema non può dunque che esaltare la già congenita dualità dell'immagine, attraverso un procedimento di elaborazione sintattica, il montaggio, che sembra «in sostanza concepito come un mezzo per coordinare quelle due polarità – un massimo di ricezione del reale, un massimo di intervento sul reale»⁸¹. Tale paradigma, tuttavia, pare essere oggetto di profonde trasformazioni nel contesto delineato dalla “terza fase”, in cui «la tendenza ‘spontanea’ dell'immagine elettronica consiste nell'agire sull'universo dell'esperienza visiva mirando a restaurare quei tratti di immediatezza e simultaneità che la “visione alfabetica” aveva saputo superare e integrare con complesse mediazioni cognitive»⁸². L'esperienza visiva tipica del contemporaneo tenderebbe in sostanza a produrre «una forte elisione dei processi di arrangiamento e proiezione di procedure articolatorie o scritturali nel visibile, a vantaggio di procedure fusionali e vaghe»⁸³ istaurando con l'immagine una relazione volta «a elidere o annullare il suo carattere duplice»⁸⁴. All'interno di questa storia tecnica della visione, la sessa esperienza del cinema moderno deve essere dunque meglio compresa rispetto ai nuovi contesti percettivi e cognitivi implicati dall'immagine televisiva. Come ha scritto Serge Daney, infatti

«essere moderni, non significa “sconvolgere il linguaggio” del cinema (idea ingenua), ma sentire che non si è più soli. Sentire che un altro medium, un altro modo di manipolare le immagini e i suoni, si sta facendo largo negli interstizi del cinema. Il cinema si è sentito all'inizio molto sicuro di sé [...], poi ha iniziato a “fagocitare” tutto quello che lo aveva preceduto: il teatro, la danza, la letteratura furono filmati senza pietà. Poi, un giorno, due o tre cineasti sentono che è meno vero, che il cinema ha meno appetito, che è apparso un mostro ancora più vorace»⁸⁵.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ivi*, p. 9.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ivi*, p. 10.

⁸⁵ S. Daney, *Come tutte le vecchie coppie, cinema e televisione hanno finito per somigliarsi*, in *Id.*, *Ciné Journal*, cit., p. 69.

La rideterminazione – prettamente “moderna” – del concetto di «duplicità» posta al centro di questo studio, ha dunque a che vedere con gli sforzi di una tradizione che, di contro all’insorgere e al diffondersi di un visivo che tenderebbe «a fluidificare»⁸⁶, tenta di rilanciare l’essenza “doppia” dell’immagine riaffermando, a partire da una precisa riflessione – tecnica, estetica, psicologica – sul realismo, le possibilità narrative ed estetiche dell’audiovisivo, ovvero l’identità profonda del dispositivo cinematografico. Il cinema moderno riarticola dunque proprio in un esibito confronto – spesso direttamente configurato e tematizzato nelle forme di un esplicito «interrogativo metalinguistico»⁸⁷ – tra i regimi discorsivi del documentario e della finzione il «rapporto che l’immagine intrattiene con l’elemento scritturale»⁸⁸ ovvero il «suo originario costituirsi nell’ambito di una relazione di montaggio»⁸⁹. La possibilità di rilanciare nel contesto contemporaneo la questione della duplicità attraverso la creazione di un «oggetto tecno-artistico interattivo»⁹⁰ capace di coinvolgere lo spettatore nella produzione di «elementi di interruzione del flusso, di riarticolazione della ricezione dell’immagine, e di ritorno al flusso con una più alta consapevolezza riflessiva»⁹¹ sembra – certo, in forme meno esplicite di quelle che Montani riferisce al lavoro di *Studio azzurro* – già abitare l’opera televisiva di Godard. La messa a punto di un complesso sistema di fruizione seriale (secondo un movimento di leggibilità “orizzontale” e “verticale”), così come l’articolata tessitura intertestuale tra i vari episodi e l’elaborazione del metodo del TRA, si inseriscono in tal senso all’interno di una più generale operazione configurativa che – negli anni in cui l’esperienza del *cinema* moderno pare ormai essersi compiuta – mette al lavoro, *in video*, direttamente le strutture profonde dell’immagine filmica, riaffermandone l’intima duplicità e verificandone le possibilità di disorientare i modelli imposti dai flussi televisivi. Alla svalutazione – quantomeno in termini canonici – di storie, azioni e personaggi, *Six fois deux* e *France tour détour* fanno corrispondere dunque la centralità di un pensiero duale capace di muovere in termini del tutto simili a quel procedimento dialettico

⁸⁶ P. Montani, *Duplicità dell’immagine, discontinuità, interattività*, in «Close up. Storie della visione», cit., p. 10.

⁸⁷ G. De Vincenti, *Lo stile moderno*, cit., p. 49.

⁸⁸ P. Montani, *Duplicità dell’immagine, discontinuità, interattività*, in «Close up. Storie della visione», cit., p. 12.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ivi*, p. 13.

⁹¹ *Ibid.*

che, in un suo importante saggio citato da Godard in *La cinese*, Louis Althusser riferisce alle esigenze di un teatro materialista.

Discutendo della regia di Strehler, il filosofo afferma proprio come, nella messa in scena di *El nost Milan* di Bertolazzi, «ciò che conta, al di là delle parole, dei personaggi, dell'azione drammatica, è il rapporto interno degli elementi fondamentali della struttura drammatica»⁹² nella quale si attivano veri e propri processi di “autenticazione” che, per il pubblico, si riflettono nell’«inconscia percezione di questa struttura e del suo significato profondo»⁹³. Un reciproco lavoro di “autenticazione” agirebbe dunque nella commedia, secondo Althusser, nella relazione tra diverse temporalità:

«nel tacito rapporto tra il tempo del popolo e il tempo del dramma, nel loro mutuo disequilibrio, nel loro incessante “rinvio”, e infine nella loro critica reale e sconsolante. La regia di Strehler porta appunto il pubblico a sentire questo lacerante rapporto latente, questa tensione apparentemente insignificante, e però decisiva, senza che questa presenza si traduca direttamente in termini di coscienza chiara»⁹⁴.

È dunque solo in una simile tensione dialettica che si manifesterebbe tutta la ricchezza di un portato significante che, prosegue Althusser riferendosi a Brecht, «non può essere raffigurato in singoli personaggi, nei loro gesti, nei loro atti, nella loro “storia” se non come un rapporto che, implicandoli, li trascende: in altre parole, come un rapporto che si avvale di elementi strutturali astratti»⁹⁵. Soltanto all’interno di una simile dimensione, lontana da una *mimesis* che riduce il mondo a un’interpretazione, il «senso profondo»⁹⁶ dell’opera può apparire «visibile per lo spettatore nella forma di una percezione non offerta, ma che deve essere riconosciuta, conquistata»⁹⁷. Come ha scritto Roberto De Gaetano, per il filosofo marxista è dunque

⁹² L. Althusser, *Le «Piccolo», Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste* [1962]; tr. it., *Il «Piccolo», Bertolazzi e Brecht. Note su un teatro materialista*, in Id., *Per Marx*, Editori riuniti, Roma 1967, p. 120.

⁹³ *Ivi*, p. 121.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ivi*, p. 124.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

«proprio nello scarto non ricomposto tra generi, stili e forme discorsive che l'opera diventa essa stessa coscienza dello spettatore: “L'opera – prosegue lo studioso citando direttamente Althusser – è proprio la produzione di un nuovo spettatore, questo attore che comincia quando finisce lo spettacolo, che non comincia se non per completarla, ma nella vita”»⁹⁸.

Il lavoro dialettico, *tra* gli elementi “astratti” che informano la struttura profonda dell'opera, implica dunque una ridefinizione degli stessi processi di produzione della soggettività, postulando uno «spettatore costruito da un'opera senza autocoscienza e il cui obiettivo non è quello di determinarla: ma è quello di produrre tra l'opera e lo spettatore uno spazio-tra come luogo in cui sia l'opera sia lo spettatore non si riconoscono senza perdersi»⁹⁹.

L'ostentata tensione configurativa che, nel cinema di Godard, costantemente si fa sentire tra i regimi discorsivi del documentario e della finzione, è dunque esibizione di una formatività prestata innanzitutto a scardinare i meccanismi imposti dalla dominante ideologia della visione. La poderosa tensione speculativa che attraversa da cima a fondo l'opera del cineasta franco-svizzero trascende in tal senso l'emergenza di, seppur rilevanti, momenti di esplicita tematizzazione metalinguistica, per costituirsi invece nei termini di un vero e proprio fulcro costruttivo: una forma che esprime in se stessa il procedere di un pensiero. Per usare l'espressione che il regista stesso riserva a uno dei più suggestivi momenti delle sue *Histoire(s) du cinéma*, il suo cinema – e con esso quello della modernità tutta¹⁰⁰ – si realizza proprio nell'incontro tra «un pensiero che forma» [fig. 75] e «una forma che pensa» [fig. 76]. È all'incrocio di queste due direttrici che possiamo dunque scorgere il principio che anima le “storie” del cinema di Godard che, sin dagli «anni Karina», sembra rivelarsi nel congiunto procedere di un pensiero sull'immagine che configura e di una forma che a sua volta non smette di riflettere sulla sua identità profonda: un movimento di macchina che ci conduce dalle stanze

⁹⁸ De Gaetano, *Lo spazio-tra dell'immagine*, in Id., *La potenza delle immagini*, cit., p. 119.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ È in conclusione della *suite* finale di *3a La Monnaie de l'absolu*, dedicata al cinema italiano, che le scritte cui si sta ora facendo riferimento si posano, sancendo un percorso che, dalle immagini del neorealismo a quella di Pier Paolo Pasolini (la cui morte avviene nel 1975), definisce con precisione i confini stessi della modernità cinematografica.

della finzione alle strade del documentario o una panoramica che coordina l'incontro tra la parola della poesia e lo splendore fenomenologico del reale. Se dunque Godard, prima ancora di essere cineasta e teorico dell'immagine è da sempre, innanzitutto, un *cineasta-teorico*, la peculiarità di una simile disposizione creatrice acquisisce proprio negli anni Settanta tratti di grande icasticità. Il Godard elettronico approfondisce infatti le possibilità poietiche del video perfezionando una scrittura "saggistica" che accosta, attivando precisi processi di "autenticazione", specifici interessi tematici – l'autocritica degli «anni Mao», la questione della comunicazione e dei meccanismi di potere – con una riflessione sull'immagine che non smette di prodursi e di rivelarsi direttamente nel sovraesposto lavoro delle forme. Come ha scritto David Faroult:

«La variété des procédés de mélanges d'images (volets, surimpressions, fondus enchaînés, incrustations en luminance, incrustations en chrominance...), coûteux en laboratoires argentiques, est pleinement disponible en vidéo. Ils permettent le montage, dans son sens abstrait le plus fort, incluant le collage. Ils favorisent le développement de cette exigence renouvelée... pour l'art du cinéma !»¹⁰¹

France tour détour, l'opera che conclude gli «anni video», rappresenta in tal senso uno degli esiti più compiuti di un simile lavoro dove, se da un lato il *pensiero che forma* si delinea nei termini di una precisa meditazione politica, filosofica e sociologica, lo stesso *lavoro delle forme non smette di pensare*, nel contempo, all'identità dell'immagine cinematografica e alle sue possibilità di resistere alle dinamiche di controllo imposte dal dispositivo televisivo. La specifica complessità poietica di *France tour détour* pare dunque delinarsi secondo un vero e proprio movimento a spirale che – dalla minima cellula compositiva alle più ampie dinamiche configurative e di senso – non fa altro che mettere in atto una articolata riflessione sull'immagine e sul mondo. Qui risiede il senso delle accelerazioni e dei rallenti che intervengono sul "reale" nell'immagine, così come quello della relazione tra le più ampie sezioni («Vérité» e «Histoire») che costituiscono i singoli «movimenti» e che, mentre attivano tra loro una precisa dinamica di intermedialità discorsiva, sono a loro volta costantemente

¹⁰¹ D. Faroult, *Pourquoi la vidéo ?*, in A. de Baecque – G. Mouëllic (a cura di), *Godard / Machine*, cit., p. 98.

abitati dalla relazione tra un'istanza attestativa e il desiderio formativo: la «vérité» si può scorgere soltanto tra la *forma* dell'intervista e il lavoro della *contingenza*, l'«histoire» è allo stesso tempo dovere di *testimonianza* e diritto di *raccontare*.

Simili osservazioni necessitano dunque, a questo punto, di un più approfondito riscontro analitico, che ci permetterà di osservare più nel dettaglio le articolazioni specifiche di un movimento configurativo che, nel suo stesso procedere, è incessante elaborazione di un pensiero sulla possibilità di un'immagine televisiva fondata sul paradigma della duplicità.

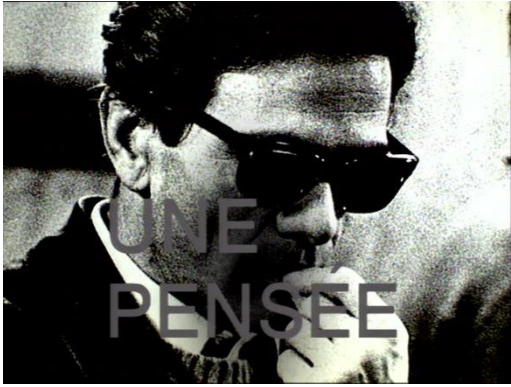


fig. 75 – Un pensiero che forma



fig. 76 – Una forma che pensa

4. Analisi di *France tour détour deux enfants. Deuxième mouvement – Lumière/Physique*

4.1 *Ralentir/Les «monstres» (00'' - 4'41'')*

Il lavoro sulla struttura profonda dell'immagine organizza, in maniera reiterata e precisa, i 26 minuti attraverso i quali si dispongono le singole puntate di questo ipotetico *journal télévisé* che esibisce dunque – in misura evidentemente maggiore rispetto a *Six fois deux* – una certa sistematicità configurativa che si rivela a partire dai primissimi istanti di ogni suo «movimento».

Introdotti da un cartello che rende conto della labile fonte d'ispirazione originale («librement inspiré par l'oeuvre de G. Bruno "Le tour de la France par deux enfants"») seguito dai credits dell'emissione (sulla grafica di «Antenne 2» si staglia la scritta «presente» che permane nell'inquadratura successiva), i veri e propri titoli di testa di *France tour détour* si rivelano, a partire da una dissolvenza in chiusura, attraverso tre inquadrature animate da immagini e suoni che iniziano già, di fatto, a prendere in carico alcuni dei movimenti discorsivi precipui della serie [figg. 77-79]. Sul piano del visivo osserviamo (secondo uno schema in ogni puntata uguale e al contempo speculare), nella prima e nell'ultima inquadratura «alternativamente, la bambina – Camille Virolleaud – al microfono e il bambino – Arnaud Martin – alla telecamera Rca»¹⁰²; i piani dedicati ai due piccoli protagonisti si legano attraverso due distinte dissolvenze (chiusura e apertura) all'inquadratura centrale, un nero dal quale prima emerge e nel quale poi viene inghiottita la scritta che riporta, in bianco, il titolo della serie. La *messa in scena* di questa "ipotetica" *dimensione metalinguistica* è già, prima ancora che l'azione possa propriamente prendere avvio, chiara indicazione dei più rilevanti propositi degli «anni video», prosecuzione degli intenti di redenzione nei confronti della parola dell'*altro* già ravvisati in *Six fois deux* e che ora si rivolgono emblematicamente alla figura del bambino che «ha gli occhi ma non il codice»¹⁰³, consegnandogli direttamente gli strumenti stessi della comunicazione audiovisiva.

¹⁰² A. Aprà, *Godard in video*, in R. Turigliatto (a cura di), cit., p. 99.

¹⁰³ J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard: Lavoro-Amore-Cinema*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 366. Il regista si riferisce alla già citata esperienza in Mozambico dove un simile proposito di conferimento delle competenze tecniche (un pensiero che tornerà più avanti nella puntata) è al centro dell'operazione

In maniera altrettanto significativa, l'immagine sonora prende in carico i processi di configurazione del senso rivelando un secondo fondamentale piano discorsivo. Il solo di tromba *jazz* – genere per eccellenza dell'improvvisazione, dell'imprevisto, della riformulazione identitaria¹⁰⁴ – che apre i titoli sfuma progressivamente nel *buio* dell'inquadratura centrale – *immagine del reale che oscura l'immagine* – cedendo il posto a confusi suoni d'ambiente, *rumori dal mondo* che vengono a loro volta gradualmente sopraffatti dalle note di un piano. Si tratta del brano del 1974 *Terre de France* interpretato da Julien Clerc, del quale – mentre vediamo uno dei bambini alla telecamera (Camille, nel nostro caso) intento a eseguire una panoramica – possiamo ascoltare parte della prima strofa:

«Nous sommes des gens / Parfois gais / Quand on est triste / Il fait mauvais / Ce sont les choses du temps / Qui ont fait nos tempéraments // Tu peux bien changer de nom / Le visage de tes régions».

L'impiego musicale, mai meramente esornativo in Godard, dispone dunque una duplice indicazione che rimanda da un lato al precipuo interesse tematico della serie («L'émission, c'est la France; j'aurais pu l'appeler "Europe", mais c'est "France" à cause du livre»¹⁰⁵) e, dall'altro, allude, nel riferimento all'interscambiabilità dei nomi e dei visi – procedimento che, come si è detto, si fa icasticamente sentire sin dai titoli di testa –, a una più specifica concezione che regge la struttura compositiva dell'opera e gli stessi processi di elaborazione del senso. Così come avveniva in *Six fois deux*, dove i tratti che componevano la figura di "Nanà(s)" si delineavano nell'accostamento delle singole interviste, l'immagine dell'*enfant(s) de la patrie* che *France tour détour* configura si dà in un'indiscernibilità del femminile e del maschile che, nella sistematica alternanza tra i due bambini, organizza questa sorta di lungo apologo prettamente francese.

condotta da Sonimage: «Aller dans le villages, entraîner les paysans à utiliser l'équipement vidéo, et laisser le matériel dans leurs mains afin qu'ils puissent produire ce qu'ils veulent». *Id.*, citato in A. de Baecque, *Godard*, cit., p. 564.

¹⁰⁴ Cfr. D. Sparti, *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, Il Mulino, Bologna 2010.

¹⁰⁵ J.-L. Godard, *Se vivre, se voir*, in *Id.*, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* Vol. I, cit., p. 404.

Se dunque nel primo «movimento» della serie avevamo lasciato Camille nella sua cameretta, pronta a mettersi a letto, adesso (dopo la scritta bianca, ancora sul nero, che annuncia il «deuxième mouvement») il nostro primo incontro con Arnaud avviene al mattino, quando il piccolo esce di casa ed è pronto a dirigersi verso la scuola¹⁰⁶. Oltre che nel ripetuto avvicendamento tra i due bambini, la specularità tra le puntate è inoltre costruita – in maniera più o meno evidente per ognuna delle sei coppie che formano i dodici movimenti – attraverso l’opposizione tra gli argomenti che i vari titoli descrivono. Se quindi, verso la fine dell’intervista in *Obscur/Chimie*, Camille era pronta ad abbandonarsi al sonno, adesso, in *Lumière/Physique*, troviamo per la prima volta Arnaud letteralmente emergere dall’oscurità e *venire alla luce*, plastico esordio di uno dei due nuclei tematici della puntata. Osserviamo dunque il bambino discendere il buio delle scale di casa a velocità normale, prima che, giunto in strada, il ralenti possa avviare la scomposizione del movimento (il gesto di indossare il giubbotto e la cartella) [fig. 80]. La *voice over* di Betty Berr, *speakerine* del programma, interviene dopo qualche secondo:

«Andare in fabbrica. La guerra civile. Rallentare è scomporre. Portare le cose alla luce [*tirer ça au clair*]».

La scritta «Lumière», in rosso, si imprime dunque al centro dello schermo decretando in maniera risoluta l’inizio della puntata. I movimenti di Arnaud riprendono allora per un paio di secondi a velocità normale, prima di essere inghiottiti dal buio dell’inquadratura successiva sulla quale permane la scritta «Lumière».

E proprio il buio è dunque il punto d’avvio della *suite* successiva: dall’oscurità in cui è piombato, il nostro sguardo muove insieme all’immagine in direzione di una fioca luce sul fondo dell’inquadratura. Il movimento – lo intuiamo dalle sagome umane davanti a noi oltre

¹⁰⁶ «...Il y avait la logique aussi du livre dont on s’est inspiré: Le Tour de France par deux enfants [...]. C’est un livre à images, qui a une structure romanesque, tout en étant très libre. L’autre logique était celle de la journée [...]. On commence la nuit, mais la nuit, c’est juste avant que le jour se lève, et on avance au rythme du programme des deux enfants, jusqu’à la tombée du jour...», Id., *La chance de repartir pour un tour*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 410.

che dall'inconfondibile rumore del trasportatore meccanico – è quello imposto dal lento incedere di una scala mobile che infine ci conduce fuori dal tunnel: il cartello «Lumière» ritorna solo per qualche momento, prima di essere sostituito dalla scritta «Physique» che si staglia su una panoramica verso destra che rivela finalmente il mondo ai nostri occhi (i rami di alcuni alberi e un cielo nuvoloso attraversato da venature luminose) svelandoci uno dei significati (quello propriamente etimologico) presi in carico dal secondo sottotitolo del «movimento» [fig. 81]. Ma la “natura” di cui *France tour détour* tesse un lungo racconto è innanzitutto quella umana, ed ecco dunque che il piano successivo si rivela essere l'esatto controcampo del tunnel che l'immagine ha appena attraversato. Frotte di uomini e donne vengono fuori dalla stazione di una metropolitana, la scritta «Physique» contrassegna di nuovo l'immagine, mentre la *voice over* femminile ritorna ora per meglio esplicitare il nesso:

«I mostri escono ogni giorno dalla terra, essi vanno a mettersi al servizio per otto ore di grandi complessi industriali e militari...».

«La journée d'un travailleur, donc la journée d'un écolier»¹⁰⁷: la *voice over* traccia innanzitutto una linea che unisce Arnaud e i mostri, entrambi colti nel momento di «andare in fabbrica». La relazione che dunque si determina tra le sezioni d'apertura «ralentir»/«mostri», approfondisce di certo lo specifico statuto metonimico che pertiene al racconto dei bambini: anche essi «appartengono al mondo dei mostri, piccoli mostri in pigiama, salopette e cartella a tracolla»¹⁰⁸. D'altra parte, tuttavia, potrebbe proprio delinarsi nel rapporto tra le due immagini (quella dell'infanzia che va a scuola e quella dei mostri che prestano i loro sforzi al sistema capitalistico), tra il nefasto presente degli adulti e l'incertezza futura rappresentata dall'infanzia, il senso di quella «guerra civile» a cui la prima sequenza aveva fatto riferimento. Anche in questo secondo momento introduttivo il rallenti interviene a scomporre l'immagine e lo fa, per lo più intervenendo, in maniera precisa, a bloccare per qualche istante aggiuntivo gli sguardi dei mostri che si rivolgono alla telecamera [fig. 82]. E tuttavia non c'è interpellazione negli sguardi spenti di questi esseri “mostruosi” descritti da Godard e Miéville, in nessun momento si presenta al cospetto del nostro sentire quel fremito vitale che agitava le strade

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 156.

parigine di *Questa è la mia vita*. Come ha scritto Alberto Scandola, questi uomini e donne «hanno lo stesso sguardo (in macchina) dei fotografi ripresi in un'antica veduta Lumière (*L'arrivée des congressistes à Neville-sur-Saone*, 1895), ma la modalità con cui Godard manipola la loro andatura frammentandola con il ralenti, li avvicina a quegli alieni di cui parla la voce over»¹⁰⁹. In linea con l'inquadratura d'apertura, il ralenti è qui, per Sonimage, essenzialmente funzionale alla riconfigurazione discorsiva dell'immagine documentaria, gesto compositivo volto alla specifica costruzione di «ce bestiaire monstrueux [...] illustré d'images tirées de la vie banale des animaux humains»¹¹⁰. Si tratta di quel lavoro intermediale specificamente discorsivo tipico di Godard e che in *France tour détour*, come sottende la stessa denominazione attribuita agli adulti, si declina esplicitamente tra il tono fiabesco e l'analisi sociale: «La fable, c'est du documentaire. La Fontaine est un grand documentariste»¹¹¹. Esauritosi dunque l'incipit della mostruosa emersione dalle viscere del sottosuolo, la *voce over* riprende specificando meglio il portato speculativo di questo sguardo sul mondo:

«Da qualche anno, cerchiamo di comprendere il vergognoso meccanismo di questo processo [*démarche*]».

È anche una posizione da “scienziati” a configurare inequivocabilmente il lavoro di Godard e Miéville¹¹², e il cartello «Physique» ritorna dunque di nuovo sull'immagine a illustrare meglio l'accezione “didattica” del sottotitolo: l'operazione di Sonimage si esplica anzitutto

¹⁰⁹ A. Scandola, *L'(anti)televisione di Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville*, in M. Pollone (a cura di), *Prima dei Soprano: serie e film televisivi 1955-1997*, cit.

¹¹⁰ A. de Baecque, *Godard*, cit., p. 552.

¹¹¹ J.-L. Godard, *La chance de repartir pour un tour*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 410.

¹¹² È a ridosso di un territorio composito, osserva Godard rispondendo a un giornalista («*France tour détour*, serait de la musique de chambre?»), che si situa l'essenza profonda della serie: «Oui... ou de la peinture. Lorsque la série avait été commandée par Marcel Jullian, il avait été entendu qu'on essaierait de faire à la fois du roman et de la peinture, ce que je crois peuvent faire aujourd'hui les enchaînement d'images... Cézanne avec les moyens de Malraux... Ou bien de la philosophie sous forme de musique de chambre... Je suis philosophe et je souffre parfois du mépris que peuvent avoir pour moi les philosophes ou les scientifiques. Je pense que j'ai fait deux ou trois découvertes scientifiques, mai qui n'ont pas été traduites sous forme littéraire. Dans *Tour détour*, par exemple, j'ai découvert d'où vient la lettre A... Si vous voulez, moi, je suis à un moment où j'ai envie de faire ça, des recherches, et de montrer ce que j'ai trouvé, comme un explorateur, et après, de m'en servir pour faire mes ballets, mes opéras, mes romans...». *Ivi.*, p. 411.

nell'osservazione del fenomeno sociale da analizzare "scientificamente" guardando a precisi modelli e grandezze («*comprendre le mécanisme honteux de cet démarche*»). Il discorso prosegue dunque su questo registro "scientifico" a illustrare alcuni dati maturati da questa sorta di osservazione in laboratorio:

«Oggi giorno hanno dimostrato che i mostri hanno bisogno di ossigeno e denaro. E che la flebile luminosità di un salario onesto è sufficiente a dirigere i loro passi».

La forza luminosa che permette di misurare il movimento dei mostri è quella imposta essenzialmente dall'istinto di sopravvivenza le cui ragioni risiedono tuttavia al confine tra il naturale e il sociale, tra l'ossigeno e il denaro, tra le leggi della biologia e quelle del capitale. Se dunque gli "scienziati" audiovisivi provano da un lato ad analizzare i meccanismi che sono alla base di un biopotere che disciplina la vita orientandola verso la «flebile luminosità di un salario onesto», dall'altro i cineasti vi contrappongono la possibilità di elaborare un'immagine diversa, quella di una "verità" raggiungibile, forse, soltanto sul versante della "ricerca sul campo" condotta con gli strumenti dell'intervista.

4.2 *Vérité* (4'42" – 16'45")

La «*Vérité*» in blu, su un nero che sempre scandisce il procedere del «movimento» [*fig.* 83], ci introduce dunque alla sequenza dell'intervista, rimanendo impressa sull'immagine di Arnaud che emerge dalla dissolvenza. Spetta quindi ancora alla *voice over* femminile orientare i processi elaborativi:

«Otto del mattino – l'immagine si apre a seguito di una dissolvenza su Arnaud, la *voice over* si sovrappone al suo dialogo con Godard (non ancora Linard) fuori campo che prepara l'intervista –. Abbiamo fermato un bambino in strada. Aspettiamo che succeda qualcosa. In estate è il passaggio del "Tour de France" che aspettiamo. Ora è inverno. Ma siamo anche ora sul ciglio della strada, aspettiamo. Di tanto in tanto, sono le risposte del bambino che passano. Qualche volta non passano. Aspettiamo, ancora».

Ciò di cui restiamo in attesa al cospetto del prolungato *long take* che informa l'intervista riguarda proprio l'aleatoria possibilità che una qualche «verità» possa darsi alla forma:

«“La vérité sort de la bouche des enfants”, ce n'est pas moi qui l'ai inventé. Donc le mot “vérité”, il vient là. Disons que la vérité passe, qu'elle sort... Mais dans quel sens va-t-elle ?... peut-être qu'elle y rentre. C'est tout ce que j'essaie de savoir... Mais elle passe par là. A un moment, elle passe là»¹¹³

E tuttavia, come ha osservato Scandola, sin da questo momento

«lo spettatore di *France tour détour deux enfants* diventa sempre più smarrito e confuso, perché ascolta una voce che parla di “attesa” (“attesa che accada qualcosa”) e invece vede immagini lavoratissime, svuotate di ogni effetto di reale e riempite di scritte colorate, di suoni asincroni, di rumori scelti in quanto fonti di disturbo per l'ascolto»¹¹⁴.

Sono già state introdotte nel capitolo precedente le direttrici, specificamente intermediali, entro cui secondo Godard può effettivamente realizzarsi questo transito fugace, e proprio tra queste pieghe possiamo dunque già avvertire questo agitarsi veritativo ancor prima che l'intervista possa effettivamente prendere avvio. È precisamente ancora all'immagine sonora che bisogna prestare attenzione e, nello specifico, al rapporto tra la *voice over* e il dialogo che, sottotraccia, sentiamo provenire dalla videoregistrazione come esplicita rivelazione della dimensione metalinguistica. Questi confusi stralci uditivi appositamente consegnati alla banda sonora *documentano* il dialogo tra Arnaud e un Godard che, non ancora Linard, è ora il *metteur en scène* che fornisce al bambino le ultime indicazioni prima di iniziare l'intervista: «Alors, on va faire comme si tu sors de la maison... [...]». *On va faire comme si tu*: il *residuo*

¹¹³ *Ivi*, p. 410.

¹¹⁴ A. Scandola, *L'(anti)televisione di Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville*, in M. Pollone (a cura di), *Prima dei Soprano: serie e film televisivi 1955-1997*, cit.

documentario consegnato alla rappresentazione testimonia della finzione che presiede al processo costruttivo e allo stesso tempo autentica l'immagine stessa stabilendo nel sonoro un rapporto dialettico con il *discorso* condotto dalla *voice over*.

Si dilegua dunque quest'ultima e scompare il cartello «Vérité». Esattamente come riportano le schede sinottiche della serie, «Arnaud, le petit garçon, est dans la rue, à contre-jour. Derrière lui des voitures passent. Il est sur le chemin de l'école. Robert Linard, le journaliste, l'interroge sur la lumière, la clarté, sur ce qu'on peut éclairer et tirer au clair»¹¹⁵. Le questioni approfondiscono dunque il tema del «movimento» vertendo esplicitamente sul complesso immaginativo che il concetto «lumière» dischiude. Attorno a quest'ultimo l'andamento dei pensieri, orientato da Linard, si muove tra un più immediato piano denotativo («E la luce in sé, ciò che è luminoso, un raggio luminoso... si fa... con cosa si fa?», «Si può fabbricare? O esiste in sé, da solo?», «...E la luce avanza secondo una linea dritta o curva?») e una, spesso eccessiva, complessità metaforica («E tu, nella tua vita, pensi di procedere seguendo una linea dritta o curva?»; «Può servire a qualcosa illuminare le cose?»; «E un problema, o una difficoltà? Si possono illuminare?»). Si è già osservata, discutendo della prima puntata di *Six fois deux*, l'importanza che il concetto di «luce» assume all'interno del cinema del cineasta franco-svizzero e soprattutto – in un'accezione ancor più specificamente tecnica e teorica – negli «anni video»¹¹⁶. Tale rilevanza è ora confermata dalle domande di Linard che, di norma, come ha evidenziato Penley, «they are far more interesting than the children's answers»¹¹⁷. Se le questioni al centro delle interviste forniscono infatti fondamentali indicazioni riguardo il percorso di ricerca intrapreso da Sonimage, d'altra parte «the children being interviewed do not always understand the questions and do not have much to say»¹¹⁸. Anche nel nostro caso, è dunque per lo più la semplificazione a caratterizzare i processi elaborativi implicati nelle risposte del piccolo Arnaud. Se da un lato (il versante della teoria) l'impresa godardiana pare

¹¹⁵ J.-L. Godard, *France tour détour deux enfants*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 401.

¹¹⁶ «J'ai toujours fait des films sans lumière, par exemple, parce que je sais pas éclairer. J'ai envie de réapprendre la lumière. Parce que j'ai des projets de films sur la lumière, sur le fascisme, sur l'éclairage... sur l'ombre et le contraste, sur les films de gangsters etc. J'ai envie d'apprendre ces choses, parce que je suis trop vieux ; à l'école du cinéma à mon époque, c'est pas ça qu'on apprenait. C'est pour ça que la vidéo m'intéresse, d'une certaine manière, au départ. Parce que je vois tout de suite l'image sur l'écran. Je vois sans lumière, je vois quand j'en rajoute une, je vois l'effet que ça fait», Id., *Penser la maison en termes d'usine*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 380.

¹¹⁷ C. Penley, *Les Enfants de la Patrie*, cit., p. 38.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 45.

essere del tutto significativa, d'altra parte il tentativo compiuto con *France tour détourné* è di certo ambizioso e difficilmente il dialogo con i bambini offre la possibilità di disporre un piano discorsivo coerente¹¹⁹. Deve dunque ripresentarsi la *voice over*, accompagnata dalla scritta «Vérité», a illustrare didascalicamente il senso stesso dell'operazione:

«Al contrario di quel che può sembrare, il reporter non pone delle vere domande... E lui [Arnaud] non dà veramente delle risposte... Sono solo delle modificazioni di luce. Ciò dimostra che siamo in un mondo fisico. Un mondo che si muove e di cui questi due fanno parte»

Come ha osservato Cramer, «despite the length of Godard's conversations with the children, one never gets the sense that he is speaking to them so much as he is using the mas a kind of artistic raw material»¹²⁰. I bambini sono dunque innanzitutto strumenti di una riflessione estetica che – come sempre nell'opera del cineasta – conta più degli interessi specifici di volta in volta messi in campo nel singolo film. Tale ricerca riguarda dunque proprio la possibilità di scorgere un baluginio di “verità” nell'immagine, al quale Godard fa corrispondere sul piano figurativo il gioco di alterazioni della luminosità configurato dal *passaggio* dei veicoli (come si è osservato nella sinossi godardiana, costitutivo della *mise en scène*) alle spalle del piccolo Arnaud [fig. 84]. Dopo l'intervento della *voice over* l'intervista prosegue quindi per una decina di minuti – domande sulla scuola, sul giorno e la notte, sul senso delle scoperte (*découvrir/ouvrir*), la forma e il movimento, la crescita e la morte, lo spazio e il tempo... – sino al momento in cui la questione non inclina su un versante più esplicitamente politico: «Tu sai la differenza tra i neri e i bianchi?», chiede Linard, «E i neri sono più luminosi o meno luminosi?» «Ma come possono essere meno luminosi se [in Africa] hanno più luce?» «Pensi che abbia a che fare con la luce il fatto che ci siano persone che sono nere piuttosto che bianche?». È a questo punto che il cartello «Télévision» compare per la prima volta sullo schermo, interrompendo l'intervista per meno di un minuto e introducendoci nello studio televisivo dei due presentatori. Si tratta del momento in cui, nel corso della serie, Albert e Berry (anche loro alternandosi da una puntata all'altra) giudicano l'intervista e gli errori del reporter:

¹¹⁹ È proprio una certa renitenza che il cineasta avverte progressivamente nei due bambini: «Au bout de trois émissions, ils avaient des tactiques; la petite fille: je ne sais pas, et le petit garçon: un peu des deux», J.-L. Godard, *Se vivre, se voir*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 404.

¹²⁰ M. Cramer, *Utopian Television*, cit., p. 176.

critica di Linard, autocritica godardiana. È nello specifico Albert, in questo secondo «movimento», a esprimere le proprie perplessità dando le spalle allo spettatore:

«È un po' breve stavolta [“la fa breve stavolta”, riferendosi alle risposte evasive di Arnaud]. Ciò avviene perché dovrebbe essere una televisione che interroga le persone dolcemente... e non è solo una questione di voce... Bisognerebbe fare in modo che le domande non fossero come la luce durante un interrogatorio di polizia. Non una luce dura, come quella del Sud della Francia. Ci vorrebbero delle domande che fanno una luce più dolce, come quella che c'è in Bretagna a volte...» «E allora?», chiede Betty, «Il ragazzo va bene... è la televisione che non va».

Lo studio televisivo è dunque inghiottito da una dissolvenza, il cartello scompare e torniamo in strada da Arnaud per soli trenta secondi, prima che l'intervista si concluda e che la sezione successiva possa ora delineare, attraverso un più risoluto procedimento manipolatorio, il movimento discorsivo precipuo della puntata.

4.3 *Histoire* (16'46" – 25'15)

4.3.1 - 16'46" – 20'47"

È Betty Berr che adesso, in un primo piano tipicamente televisivo, si rivolge direttamente allo spettatore. Al centro del quadro il cartello «Histoire» sancisce il mutamento dell'andatura discorsiva della puntata, dall'incerto incedere del dialogo con l'infanzia al passo sicuro sospinto dall'emergenza di un'istanza propriamente narrativa. È proprio questa alternanza di “ritmo” specifico che dispone il procedere delle singole puntate di *France tour détour*, esito ultimo della sperimentazione sul racconto propria degli «anni video» che trova nella sezione conclusiva di ogni «movimento» un esemplare approdo¹²¹. Le parole della *speakerine* prendono dunque

¹²¹ Come ha scritto Michael Witt: «The Sonimage work is driven by the desire to employ video to slow down and dissect reality, and to work the material back into new fictional departures. This “convalescent” nature of the Sonimage work, which seeks to reengage with new fictional narrative forms, is distilled into the very structure of *France tour*: the stop-start interviews with the children precede the sections entitled “*histoire*” (which conclude each movement), and obliquely suggest the

congedo dalla sequenza precedente, preannunciando al contempo la «storia» che sta per avere inizio:

«Grazie Robert Linard. Penso che ora ci vorrebbe una *storia*. E voglio dire, non una *storia* su di Lui. Non una *storia* che viene da Lui. Ma Lui che viene da una *storia*. E i due... ma i due prima. Lui prima e la *storia* dopo. La *storia* prima e Lui dopo. O l'una sull'altro».

Resta sempre inalterata nel corso della serie (unica variante, nelle puntate centrate su Camille, l'uso del pronome «Lei») questa prima parte del discorso (pronunciata di volta in volta da Betty o da Albert) che, più che anticipare i contenuti della suddetta storia, ne descrive le essenziali premesse concettuali. Attraverso lo spazio specificamente dedicato all'«Histoire», la struttura stessa di *France tour détour* mette plasticamente in risalto quello che è da sempre uno dei nodi essenziali dell'elaborazione estetica godardiana: «un film deve raccontare una storia, sono tutti d'accordo su questo: solo, non si è d'accordo su che cos'è e su che cosa dev'essere questa storia»¹²². Per il cineasta, ormai lo sappiamo, le “storie” del cinema sono sempre quelle che si realizzano all'incrocio tra il documento e la finzione, tra «Lui»/«Lei» (la sezione «Vérité», la registrazione/riproduzione della vita) e la «storia», l'operatività formale che istruisce il racconto. Quest'ultima si impone dunque nella parte conclusiva di ogni «movimento», spesso – come nel nostro caso – mettendo in atto procedimenti che sono già preludio alle *Histoire(s) du cinéma*¹²³ e, al contempo, rappresentano il compimento dell'operazione di rinnovamento narrativo dell'immagine che – iniziato con *Numéro deux*, «una specie di saggio [...] su come trovare nuove storie da raccontare»¹²⁴ – occupa uno spazio fondamentale nel lavoro degli «anni video».

Il “lancio” della giornalista prosegue dunque suggerendo quali siano gli argomenti specifici della “storia”, inevitabilmente legati al tema della puntata:

types of stories it may be possible to tell from the point of departure of their exploratory research», M. Witt, *On Communications*, cit., p. 25.

¹²² J.-L. Godard, *Lottare su due fronti*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 309.

¹²³ Quelle «forme di “montaggio” simultaneo, fatto di sovrapposizioni e compresenze e non successioni di inquadrature», A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 239.

¹²⁴ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 298.

«La Storia di qualcosa che si dovrebbe portare alla luce. E il tempo che ci vuole per vedere qualcosa. E come mai ci vuole questo tempo. E se è un buon tempo e se è un cattivo tempo».

Introdotta da un'inquadratura buia in cui, senza sosta, scorrono i secondi di un timer [fig. 85], l'immagine di una camera oscura è improvvisa rivelazione della «lumière» annunciata da Betty e, al tempo stesso, del contraltare “scolastico” (*physique*) della puntata. Ciò a cui stiamo assistendo – due mani immergono con cura un rettangolo di carta nel bagno di sviluppo – riguarda infatti proprio lo svolgersi di un procedimento chimico-fisico: la *venuta alla luce* dell'immagine latente di un'emulsione fotografica [fig. 86].

«Andiamo a sviluppare una foto. In realtà bisognerebbe parlare del quadro, perché un'immagine è sempre inquadrata. Parlare della proprietà, o soltanto di finestre e di case. Degli angoli e dei rettangoli. Ma là, c'è prima di tutto un'altra cosa. Prima di tutto: misurare il tempo che ci vuole, fisicamente, per portare quest'immagine alla luce».

In tutta l'opera di Sonimage, il “quadro” è innanzitutto, come si è già osservato, figura specifica di quella dinamica di disciplinamento dei corpi che contraddistingue a fondo il regime d'esistenza capitalistico¹²⁵. E tuttavia, ci dice la narratrice, non è questo il caso: qui è ora soprattutto questione di grandezze fisiche, di tempo e di luce. Uno zoom in avanti avvicina dunque il nostro sguardo alla fotografia, della quale cominciano a intravedersi i lineamenti.

«Là... un minuto e quaranta... E se continuassimo, diverrebbe sempre più nera. Troppa luce bianca, e in 15 secondi ritorna nella notte... Brucia come il carbone, e si annerisce».

¹²⁵ «Connotations of the term “*encadré*”, ranging from “*cadres de vie*” to framing, to senses of being hit, assaulted, or flanked by soldiers or policeman (under arrest) are consistently evoked to denote rigidity, violence, and blockage. [...] Frames in Godard's work are never innocent, functioning in the Sonimage work as a shorthand summary of all the structurally interchangeable models of doxa». M. Witt, *On Communications*, cit., pp. 129-130.

È in realtà lo schermo che torna ad oscurarsi, in una dissolvenza che risparmia soltanto l'immagine dell'aritmetico scorrere del tempo. Improvvisamente, di nuovo, la luce. I toni del rosso dominano ora l'immagine che mostra un piano, adesso molto ravvicinato, della fotografia immersa nel «rivelatore». Il timer scompare, sostituito adesso dal ritorno della parola «Histoire» [fig. 87], lemma contraddistinto – in francese come in italiano – da un'intrinseca polisemia il cui portato inizia a insinuarsi tra i discorsi visivi e sonori:

«È ciò che è successo a questa foto. L'abbiamo abbandonata alla luce, e ciò che diceva è rimasto oscuro – il nero, per qualche istante, svela soltanto la parola «Histoire» – Ahimè, non si trattava di una foto qualsiasi... e al suo posto, altre sono state messe in luce».

Le articolazioni compositive iniziano dunque a rinnovarsi e a complicarsi vistosamente nella *suite* successiva. Vediamo adesso, in primissimo piano, la figura di un uomo con gli occhiali. Si tratta di Salvador Allende [fig. 88], i cui lineamenti del viso si confondono, in due rapide sovrimpressioni, con quelli di Richard Nixon [fig. 89], mentre la *voice over* prosegue: «Perché loro sono così chiare? Poco importa. Per fare paura [su Nixon], o per rassicurare, per dare speranza [su Allende]». Il leader cileno, in una dissolvenza incrociata, muta dunque i suoi tratti in quelli sorridenti di Mao Zedong [fig. 90]: «a volte dei sorrisi, – continua Betty – altre volte dei drammi... Ma in piena luce, al giusto momento». Dopo un'ulteriore sovrimpressione tra Allende e Nixon, torniamo alla camera oscura e alla prima fotografia, ancora immersa nel liquido e accompagnata dalla scritta «Histoire»:

«Mentre quella là restava sempre in attesa negli uffici redazionali... Mentre le altre rubano semplicemente la sua luce. Abbiamo visto 1 minuto e 40 di tempo fisico o chimico e... non so... circa 30 anni di tempo sociale, credo, – la scritta «Histoire» in una serie di ingrandimenti progressivi si porta al centro dell'immagine, prima di dileguarsi nell'inquadratura successiva – che abbiamo atteso... E un giorno... [Giunge] Alla prima pagina dei giornali, anche lei, a sua volta».

Possiamo dunque osservare l'esito del processo di sviluppo fotografico, mentre la scritta «Histoire» torna a occupare il suo posto al centro del quadro. L'immagine che si è finalmente rivelata si impone ora al nostro sguardo nel silenzio, per dieci lunghi secondi [fig. 91].

4.3.2 - 20'48'' – 21'45''

La fotografia ci mostra ai lati due uomini in divisa, un cane al centro e, sul fondo, delle grate dietro le quali si può scorgere quella che sembra essere una figura umana. Dopo il prolungato silenzio non può che scuoterci la dirompente percussione dei piatti orchestrali che introduce il celebre brano musicale, composto da Aleksandr Vasil'evič Aleksandrov, «La Guerra Sacra» (*Svjaščennaja Vojnà*). La relazione tra l'inno sovietico e il soggetto della fotografia – ora letteralmente percorsa dalla scritta «Histoire» che si sposta senza sosta verso l'alto, a destra, a sinistra, al centro – è presto chiarita dalla *voice over* che interviene nuovamente a rendere conto di un tale momento di intensità formativa:

«Allora, abbiamo visto chiaramente che si trattava della foto di un prigioniero e dei suoi due guardiani. E che questo prigioniero era Russo e i suoi guardiani Sovietici. E che ne avevano... ne avevano uccisi a milioni come lui. E che 20 milioni sono morti in prigioni come queste. Forse questa foto era troppo pesante per essere mostrata troppo presto».

Solo la scritta «Histoire» sullo sfondo nero resta dunque a dominare il visivo per qualche secondo, mentre la musica e le parole della giornalista abitano ininterrottamente la colonna sonora che ora si rincorre con una serie di otto inquadrature, *altre fotografie*:

«... E ha dovuto essere continuamente rimpiazzata da altre... E allora, forse possiamo dire oggi, triste risarcimento, che tutte le foto che sono state viste al posto di quella, che molte erano necessarie per riuscire a controbilanciare ciò che quella aveva di terribile... Anche se numerose, possiamo dire senza dubbio che erano troppo leggere per poter far sì che cambiasse qualcosa».

La *suite* visiva si compone di sei fotografie – inframezzate da due cartelli «Histoire» dominati dal nero – che avrebbero appunto “rimpiazzato” la foto del prigioniero. Apre la sequenza un’immagine («Histoire» in sovrimpressione) da *La corazzata Potëmkin*¹²⁶ [fig. 92], seguono poi, quella di una donna vietnamita con un fucile puntato alla testa¹²⁷ [fig. 93], un corpo disteso (forse un bambino) che sembra essere morto [fig. 94], una schiera di carri armati in un contesto urbano (Praga, probabilmente) [fig. 95], la fotografia di un uomo armato e di una donna al suo fianco (Budapest¹²⁸) [fig. 96] e, infine, ancora una foto di Allende [fig. 97] seguita dal primo piano di un soldato di marina (forse sovietico) con un fiore rosso che fuoriesce dalla canna del fucile [fig. 98]. Conclusa la serie, il fragore del canto russo si spegne lentamente insieme alla *voice over*. Il piano successivo torna dunque sulla foto del prigioniero, ma mostrandoci ora un dettaglio così ravvicinato che quasi sembra volerne scorgere il volto [fig. 99]. Irrealizzabile urgenza di testimonianza. È dunque il canto malinconico di Léo Ferré (un brano che avevamo già incontrato in *Numéro deux*) a fare adesso il suo ingresso nella colonna sonora: «Tu ne dis jamais rien / tu ne dis jamais rien / tu ne dis jamais rien / tu ne dis jamais rien». Mentre il sonoro torna ad acquietarsi, l’inquadratura successiva ci mostra un bouquet di fiori, vera e propria esplosione cromatica (rosso, blu, giallo, bianco, verde, nero) che rileva ora il posto delle gelide tinte della prigione [fig. 100].

¹²⁶ L’immagine (un mezzo primo piano, nel taglio godardiano) rappresenta la disperazione di una madre che, sui gradini della scalinata di Odessa, stringe tra le braccia il corpo del figlio. Tuttavia, l’inquadratura non è presente in alcun momento della celebre sequenza, né l’immagine (lo testimoniano alcuni particolari, come la pettinatura particolarmente curata della donna o la bocca aperta del bambino) potrebbe riferirsi a una successiva rielaborazione di un fotogramma. Esclusa – data l’indiscutibile iconicità della posa – l’eventualità di un taglio o di un ciak poi eliminato, potrebbe trattarsi quindi di una fotografia promozionale (ne vedremo una più avanti nella puntata), un particolare per nulla secondario all’interno di un movimento discorsivo centrato sulle fotografie, che dunque presenterebbe sì un’immagine “di cinema”, ma come fotografia tra le altre.

¹²⁷ La fotografia, scattata a Tam Ky nel 1967, ritrae una sospetta Vietcong interrogata da un agente di polizia del Vietnam del sud. Cfr. P Hamill (a cura di), *Vietnam: The Real War. A Photographic History by the Associated Press*, Harry N. Abrams, New York, 2013, p. 182.

¹²⁸ Si tratta di una foto apparsa il 10 novembre del 1956 sulla rivista «Paris-Match» e utilizzata come immagine di apertura per un reportage sulle rivolte di Budapest dello stesso anno: «The picture soon became an allegory of these turbulent times. It was widely journalistic documentation, both in the West, in a pro-revolutionary context, communist Hungary, but in the opposite manner, to discredit the freedom their cause», E. Balázs – P. Casoar, *An Emblematic Picture of the Hungarian 1956 Revolution: Photojournalism during Hungarian Revolution*, in «Europe-Asia Studies», 58/8, 2006, p. 1241.

Il complesso movimento discorsivo che Godard mette in forma con la sequenza traccia un itinerario che (ancora una volta) è innanzitutto un percorso nella propria storia personale. Questo si realizza ora precisamente tra due punti estremi in cui «il colore esibisce il proprio potere di affermazione visiva»¹²⁹ rivelando una precisa identità semantica – e propriamente simbolica – che trova la propria coerenza in rapporto alla storia del cineasta-colorista Godard. «Io faccio dei film per mostrare delle immagini di me»¹³⁰, osserva in questi anni l'autore franco-svizzero, ed è proprio un'immagine dei propri «anni video» a formarsi – a *venire alla luce* – attraverso un tragitto audiovisivo che muove a partire dal pervasivo rosso della camera oscura – colore di un'ideologia che ha annebbiato lo sguardo nel recente passato – e i fiori colorati dell'ultima inquadratura, esposizione del tutto esaustiva della palette «Karina» e simbolo della propria, finalmente ritrovata, firma autoriale¹³¹, riconquistata a seguito di un faticoso lavoro redentivo. I fiori¹³² che chiudono la suite sono dunque in tal senso già un segno dei «devoirs»¹³³ che il regista sente di dover assolvere «par rapport à des morts, ou des gens qui ne sont pas encore nés»¹³⁴: ciò che l'immagine di cinema (in video) deve ora portare alla luce è innanzitutto l'immagine della Storia. Gli oscuri anfratti novecenteschi da rivelare sono dunque innanzitutto, nella sequenza descritta, gli orrori del comunismo, per troppo tempo offuscati dalla luminosità di rassicuranti immagini di speranza (Allende, Mao) in un modello sociale alternativo a quello rappresentato da altre immagini che fanno «paura» (Nixon). E tuttavia la fotografia del

¹²⁹ L. Venzi, *Il colore e la composizione filmica*, Edizioni ETS, Pisa 2006, p. 31.

¹³⁰ J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard: Lavoro – Amore – Cinema*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 354.

¹³¹ Come osserva Grignaffini, negli anni Settanta Godard «sembra assumere in un modo molto particolare l'esigenza di “firmare” le immagini. Anzi si può dire che egli “riformi”, in un certo senso, immagini già firmate da altri, o comunque immagini in cui la connotazione si è a tal punto stratificata e solidificata da averle già rese piene, sature di significato, da non potervi l'autore più aggiungere nulla, se non, appunto, la sua firma. Immagini già prodotte da altri, oppure anonime, ma troppo e troppo immediatamente riconoscibili, quindi già prodotte, già viste, già riconosciute. Immagini della vita quotidiana dei francesi, immagini del Vietnam, della Palestina, della Rivoluzione». G. Grignaffini, *Lettera a un produttore di immagini*, in *Godard in Italia*, cit., p. 86.

¹³² La composizione floreale è, tra l'altro, immediatamente anticipata dall'immagine del fucile con il fiore rosso. Quest'ultima, in linea con un movimento discorsivo presente nel primo quarto d'ora di *The Old Place – Some notes Regarding the Art at the Fall of the 20th Century* [J.-L. Godard – A. M. Miéville, 1999; *Il vecchio posto. Note sullo stato dell'arte alla fine del XX secolo*] – dove, una serie di inquadrature dedicate ai papaveri, subito dopo un'immagine di guerra, anticipa una sequenza dedicata agli “artisti” – potrebbe già di fatto venire a rappresentare, anticipando il sigillo cromatico godardiano, una contrapposizione tra la violenza della guerra e la parola del poeta.

¹³³ J.-L. Godard, *La télévision fabrique de l'oubli*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, cit., p. 241.

¹³⁴ *Ibid.*

prigioniero russo e delle sue due guardie sovietiche non rappresenta altro che la fine delle illusioni (l'«età della ragione» dirà Albert sul finale della puntata):

«Ci son voluti quarant'anni per pubblicare sui giornali di tutto il mondo un'immagine del gulag. Tutti sapevano che questa immagine esisteva, ma una volta vista... fine! Ora anche i partiti comunisti europei sapevano che i telespettatori l'avevano vista. E a quel punto, non potevano più dire: "Ma... ciononostante...". A quel punto erano obbligati a dire qualcosa di diverso.

Una volta che si è visto qualcosa... E la televisione è così potente proprio perché tutti possono vedere, dato che tutti hanno un apparecchio televisivo, e possono vedere tutti nello stesso momento. Ed è perciò che bisogna soprattutto far dimenticare alla gente che potrebbe davvero servirsene per vedere. C'è un pericolo latente che la rende estremamente interessante. La televisione mi interessa, perché è il luogo in cui si possono vedere le malattie o la buona salute. Ed è questo ciò che è curioso e divertente»¹³⁵.

La televisione cinematografica di Godard è quella che dunque deve innanzitutto riscoprire il montaggio, perché «è esso che fa *vedere*»¹³⁶ e che quindi permette ora di «autenticare» la fotografia del prigioniero che da sola non dice «jamais rien». Godard è già in questo momento lo storico materialista¹³⁷ che dieci anni dopo realizzerà le *Histoire(s)*, creatore di un'immagine della Storia realizzata ancora a ridosso dei territori del documento e della finzione o per meglio dire, come ha osservato Venzi discutendo la monumentale opera-video, tra

¹³⁵ Id., *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., pp. 50-51.

¹³⁶ Id., *Alfred Hitchcock: un poeta maledetto che ha avuto un immenso successo commerciale*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 348.

¹³⁷ «Lo storicismo [...] fornisce una massa di fatti per riempire il tempo omogeneo e vuoto. Alla base della storiografia materialistica è invece un principio costruttivo. Al pensiero non appartiene solo il movimento delle idee, ma anche il loro arresto. Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in una monade. [...] In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una chance rivoluzionaria nella lotta a favore del passato oppresso», W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; tr. it. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014, p. 85.

«l'immagine-attestazione, icona della pura presenza, forza oscura e segreta del puro frammento documentale; e il montaggio-costruzione, l'incessante lavoro della forma, che connette interminabilmente tutti i frammenti, che associa senza sosta tutte le icone, tutte le testimonianze, tutte le apparizioni»¹³⁸.

Tali brandelli documentari accostati tra loro sono dunque nel nostro caso – in linea con il lavoro degli «anni video» e con gli interessi specifici di questa «Histoire» – esattamente delle immagini fotografiche che, in un modo o nell'altro, hanno finito per compensare l'assenza di visibilità dell'immagine del prigioniero. Immagini degli orrori compiuti da altri (il Vietnam), immagini di disperazione e di altri crimini (i carri armati), o ancora immagini di speranza (i rivoluzionari ungheresi, di nuovo Allende). Fa eccezione a questa serie di fotografie giornalistiche, l'inquadratura che apre la *suite*, fotografia tra le altre e non fotogramma, com'è stato precisato, che tuttavia assume di certo un particolare rilievo all'interno della sequenza, sia in ragione della collocazione iniziale, sia, ovviamente, della sua origine cinematografica. All'interno del movimento discorsivo che si sta discutendo, l'immagine ejzenštejniana implica infatti un'articolazione del senso che è quantomeno duplice, in cui si intersecano il versante della riflessione relativo alla Storia e quello, più specifico, inerente ai processi propri della comunicazione di massa. Da un lato, per quanto riguarda il pensiero sulle vicende dell'Unione Sovietica, la fotografia del film si lega evidentemente con quella del prigioniero in una similitudine: la disperazione della donna di Odessa che sta per essere barbaramente uccisa dai soldati dello zar riflette e “anticipa”¹³⁹ la «guerra civile» (un pensiero dunque ricorrente nella puntata) di cui sarà vittima il «Russo» prigioniero dei «Sovietici». D'altra parte, il riferimento al *Potëmkin* suggerisce in questo momento una più precisa osservazione che ha a che vedere direttamente con il lavoro di Sonimage, «società di televisione e di comunicazione». Soprattutto in questi anni la storia che il film di Ejzenštejn racconta è descritta da Godard come una storia dei mezzi di comunicazione di massa, e proprio tale portato metaforico della vicenda viene direttamente messo al centro di un lungo passaggio di *Six fois deux*. È lo stesso regista, in *Leçons*

¹³⁸ L. Venzi, «Tutta questa chiarezza, tutta questa oscurità», in A. Cervini – A. Scarlato – L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema*, cit., p. 51.

¹³⁹ Il pensiero attorno a una certa forza premonitrice delle immagini di cinema sarà centrale, per l'appunto, proprio nell'elaborazione godardiana degli «anni Histoire(s)»: «Il y a eu six millions de personnes tuées ou gazées, principalement des Juifs, et le cinéma n'était pas là. Et pourtant, du *Dictateur* à *La Règle du jeu*, il avait annoncé tous les drames», J.-L. Godard, *Le cinéma n'a pas su remplir son rôle* [1995], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, cit., p. 336.

des choses, a narrare la storia dei marinai rivoltosi e della loro necessità di diffondere in tutta la Russia il racconto del loro ammutinamento, scegliendo di attraccare a Odessa e celebrare i funerali di Vakulinčuk proprio per sopperire alla mancanza di altri mezzi di comunicazione:

«Le persone parleranno l'una con l'altra. Questa manifestazione è stata la prima comunicazione di massa. Perché questa manifestazione è stata comunicazione, mirava a essere questo. [...] I cosacchi hanno sparato, perché la comunicazione doveva essere fermata. I fucili hanno sparato sul telex, sui volantini, sul telefono, sulla televisione».

Ecco che dunque, proprio nel corso del passaggio in questione, nella prima serie televisiva viene mostrata la stessa fotografia ejzenštejniana di *France tour détour*:

«Hanno sparato sui mezzi di comunicazione. Questa donna era un mezzo di comunicazione. E quando ha ricevuto le pallottole, ha gridato. Ma il suo grido era tutt'altra cosa. Non rappresentava il telex o il volantino [...]. Questo grido dice altro, dice “ahi, ho male”».

L'immagine proveniente da *La corazzata Potëmkin* rappresenta dunque innanzitutto, nella nostra sequenza, la morte della comunicazione, la sua esecuzione decretata dal potere – zarista o sovietico che sia – a colpi di fucile. Uno sforzo vano, dunque, quello di intralciare con dei fiori la bocca dei cannoni, inutile tentativo di bilanciare la scomparsa dell'informazione con altre immagini «troppo leggere per poter far sì che cambiasse qualcosa».

4.3.3 - 22'15" – 24'51"

È dunque a partire da altri fiori, quelli della composizione godardiana, che si rinnova la speranza di trovare nuove forme per comunicare, mentre il montaggio ricomincia a tessere la trama discorsiva del «movimento». Dopo dieci secondi di silenzio prende ancora la parola la giornalista in *voice over*: «La luce dovrebbe servire per illuminare una situazione, non delle star». L'affermazione è accompagnata in sottofondo dalla voce di Godard che dà indicazione

ai suoi attori, rinnovato svelamento della dimensione metalinguistica che prosegue ancora per qualche secondo mentre osserviamo nuovamente – introdotti dal cartello «Télévision» – Albert e Betty nello studio televisivo. È ora la giornalista a darci le spalle, e a chiedersi se è possibile che il tempo possa stancarsi. Una nuova serie di sei fotografie, in coppie disposte da tre diverse dissolvenze incrociate, viene dunque introdotta nella colonna visiva e commentata da Betty.

«Qualcosa che bisognerebbe portare alla luce. Ci sono altre storie, ancora altre foto. Per esempio diciamo sempre la guerra e la pace, ma la guerra non finisce mai e la pace non comincia mai veramente. Perché non mostriamo mai né l’inizio, né la fine».

Le prime foto che osserviamo raffigurano persone nere. Un gruppo di quattro, quasi certamente africani, con una piccola macchina da presa (scritta «Lumière», poi «Histoire») [fig. 101] poi, in dissolvenza, una donna, probabilmente afroamericana, stando ai cartelli in inglese che intravediamo [fig. 102]. Segue dunque l’immagine di un raduno nazista («Histoire», poi «Lumière») [fig. 103] che si ricorda a una fotografia di Corinne Calvert “illuminata” da quattro mani tese nel gesto di accenderle la sigaretta che tiene in bocca («Lumière») [fig. 104]: «La luce dovrebbe servire per illuminare una situazione – afferma la *voice over* chiarendo il nesso della transizione incrociata –, non delle star. Una situazione si svela...». Sulle ultime due immagini (ancora il primo piano del marinaio con il fiore rosso nel fucile in sovrimpressioni reiterata con un altro soldato, anche lui fiore in canna e nel taschino [fig. 105]) Betty conclude: «Perché crediamo che ci sia un solo filo, una sola storia. E ora vediamo che ce ne sono due».

Le immagini che aprono la suite ci riportano al dialogo con Arnaud, a uomini e donne che patiscono certamente una mancanza di luminosità, ma che ovviamente non ha nulla a che fare né con il sole né con il colore della pelle. Si tratta invece, come sempre e in misura trasversale (dall’Africa agli Stati Uniti), di un problema di “visibilità” proprio di un’alterità che deve essere “illuminata” e alla quale, per farlo, bisogna innanzitutto consegnare gli strumenti tecnici che possano consentirle di raccontare la propria «storia»¹⁴⁰. È questo il compito dell’immagine

¹⁴⁰ Si tratta del già discusso proposito al centro del progetto di Sonimage in Mozambico che, tuttavia, riflette al contempo un pensiero più complesso che implica la possibilità stessa del cinema di rilanciarsi

filmica («Illuminare una situazione»), un dovere che il cinema, dirà anni dopo il regista, ha mancato del tutto:

«Parce qu'on a privilégié les droits du cinéma et pas ses devoirs. On n'a pas pu, ou pas su, ou pas voulu donner au cinéma le rôle qu'on a laissé à la peinture ou à la littérature. Le cinéma n'a pas su remplir ses devoirs. C'est un outil sur lequel on s'est trompé. Au début, on a cru que le cinéma s'imposerait comme un nouvel instrument de connaissance, un microscope, un télescope, mais, très vite, on l'a empêché de jouer son rôle et on en a fait un hochet»¹⁴¹.

È in una simile prospettiva che, per il Godard delle *Histoire(s)*, l'irredimibile peccato originale della settima arte sarà proprio quello di non aver mostrato i campi¹⁴². Il montaggio tra la fotografia nazista e Corinne Calvert (un'altra “fotografia di cinema”¹⁴³) riflette dunque innanzitutto proprio sul rapporto tra i doveri di testimonianza dell'immagine e i suoi diritti allo spettacolo: illuminare una situazione e non delle star. La figura di Calvert, icasticamente “illuminata”, si configura in tal senso come particolarmente emblematica e stringe un nesso più profondo anche con le precedenti inquadrature: *La corda di sabbia* è infatti ambientato tra i deserti del Sudafrica, e la fotografia in questione, che promuove quel film, è dunque simbolo

in un “nuovo inizio”: «Il solo articolo che avrei voglia di scrivere per i Cahiers [...] riguarderebbe i nuovi possibili inizi al cinema. Sotto forma del problema che potrebbe porsi a un giovane africano: “Ecco, il vostro paese ha appena conquistato l'indipendenza; lei è stato incaricato, assieme ad alcuni colleghi, di mettere su una cinematografia [...]. Questo significa non importare più Angelica, marchesa degli Angeli, ma prendere prima di tutto i film di Rouch, o di qualche giovane africano formato da Rouch [...]. Certo, il problema è anche individuale e mentale, ma, appunto per questo, per cominciare bisogna basarsi su qualcosa di non-mentale: la tecnica. [...] È questo il dramma del Terzo Mondo, pressato da ogni parte, sommerso dal bisogno di denaro», J.-L. Godard, *Lottare su due fronti*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., pp. 312-313.

¹⁴¹ Id., *Le cinéma n'a pas su remplir son rôle*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, cit., p. 335.

¹⁴² «Il m'a semblé qu'avec le cinéma soi-disant libéré, la première des choses à montrer aurait dû être les camps, au sens où on a montré au début la démarche de l'homme avec le fusil chronophotographique de Marey, ou des choses comme ça. Mais on n'a pas voulu voir», Id., *Histoire(s) du cinéma. À propos de cinéma et d'histoire* [1996], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, cit., p. 404.

¹⁴³ Si tratta infatti in questo caso di una fotografia promozionale (anche qui Godard taglia l'originale piano-americano per focalizzarsi sul particolare della luce emanata da fiammiferi e accendini) realizzata da A. L. “Whitey” Shafer per il film *Rope of Sand* (W. Dieterle, 1949; *La corda di sabbia*). Cfr. J. Kobal (a cura di), *Hollywood Glamour Portraits. 145 Photos of Stars 1926-1949*, Dover Publications, New York 1976, p. 137.

del colonialismo hollywoodiano (che va in Africa, sì, ma soltanto per esaltare le proprie dive e realizzare le proprie finzioni, non certo per rivelare alcunché). Allo stesso tempo, in questi anni, per Godard la figura del divo si lega più direttamente all'orrore nazista, attraverso un nesso che, passando dalla storia del primo piano, tiene insieme lo spettacolo cinematografico e la politica (e che chiama dunque in causa, in un simile movimento di pensiero, anche i precedenti primi piani di Allende, Mao e soprattutto Nixon, politico-divo per eccellenza):

«Dunque, la storia del divo, o il primo piano oggi, non è stata inventata dalla pittura ma da un primo piano, che consisteva nel movimento di avvicinarsi e sul quale puntare il riflettore, e sul quale far luce; difatti si fa luce proprio come durante un interrogatorio di polizia! [...]. Il primo piano è stato inventato dal cinema. La storia del divo e dello star-system che è derivato dal primo piano e si è riverberato poi sulla politica, dato che la televisione è il supporto principale degli attori politici... Tutti i politici, del resto, recitano come degli attori, e gli attori – a loro volta – recitano anche come dei piccoli politicanti. E, quindi, ritengo che queste siano cose interessanti. E collegare per esempio questa storia al fascismo: Hitler si è servito con molta consapevolezza di tutto ciò. [...] Ci sono dei raffronti molto perspicui da fare [...]... A questo punto, certe cose possono esser viste come su di una piastra da microbiologia, dove si vede di colpo come si formi la malattia: così, analizzando il mondo dei divi, si può vedere il nascere di fenomeni come il Watergate o Hitler, e mostrare come possano verificarsi»¹⁴⁴.

Sulle immagini dei fiori piantati sui fucili (ancora la violenza della guerra contrastata dalla forza della composizione: non una storia, ma almeno due, da accostare), la *voice over* ricomincia, stavolta con le parole di Albert: «C'è una foto che manca nel tuo montaggio. Sono d'accordo su Allende, la Cina, Praga eccetera... Israele, la Palestina... Ma devo aggiungere una foto di Clamart». Quella che vediamo è in realtà l'immagine televisiva di uno sciatore [fig. 106], che subito sarà commentata dallo stesso Albert. Ma il riferimento in questione – contrassegnato dal richiamo a Israele e alla Palestina (che, a differenza di Allende, la Cina e Praga, di fatto non sono presenti in altri luoghi della puntata e nella stessa costruzione della frase vengono dislocati rispetto ai primi) –rimanda in maniera più specifica ai doveri – eminentemente presi in carico

¹⁴⁴ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 50.

da *France tour détour* – che riguardano il proprio “*ici*”, ovvero la Francia, e forse rinvia persino a un più preciso pensiero sul proprio passato¹⁴⁵.

Traendo spunto dall’immagine dello sciatore, Godard torna dunque a riflettere, attraverso i due giornalisti, sul tempo impiegato dalla foto del prigioniero per venire alla luce, un tempo piegato alla «ragione del più forte», quella di chi controlla l’informazione: «Arriva primo a 2/100 di secondo. E la Concorde impiega 3 ore da Parigi a New York. Ma cosa facciamo di questi 2/100 e di queste 3 ore?» si chiede Albert; «Forse ci vorrebbero 30 anni per trovare una risposta» «30 anni? L’età della ragione» «La ragione del più forte... Bene. Ora, alla fabbrica» «Perché ora?» «Questa è un’altra storia».

Se *Lumière/Physique* era iniziata delineando un cammino verso la «fabbrica», ora, come sempre avviene nelle battute finali di ogni puntata, le parole dei giornalisti rimandano al «movimento» successivo, continuazione di questa *storia* (non soltanto) d’infanzia che prosegue ancora sul mattiniero tragitto intrapreso da Arnaud, ma stavolta al fianco di Camille.

¹⁴⁵ La cittadina francese fu infatti, nel 1962, luogo di un attentato a De Gaulle organizzato dai terroristi dell’OAS che, proprio in quegli anni e in maniera del tutto ambigua, Godard aveva rappresentato in *Le petit soldat*.



fig. 77 – Gli strumenti della comunicazione



fig. 78 – Buio e rumori dal mondo



fig. 79 – «Tu peux bien changer de nom»



fig. 80 – Illuminare e (è) scomporre



fig. 81 – La “natura”



fig. 82 – I “mostri” ci guardano



fig. 83 – L'intervista



fig. 84 – Luci e ombre su Arnaud



fig. 85 – Il tempo nel buio



fig. 86 – Venire alla luce



fig. 87 – L'immagine, il rosso, la Storia

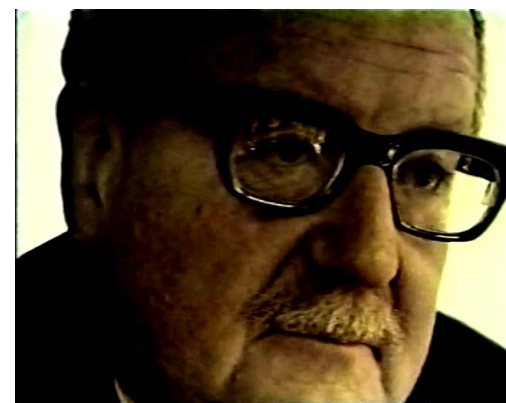


fig. 88 – Allende



fig. 89 – L'ombra di Nixon



fig. 90 – «A volte sorrisi...»



fig. 91 – L'immagine e la Storia



fig. 92 – La Storia del cinema



fig. 93 – Vietnam



fig. 94 – La morte

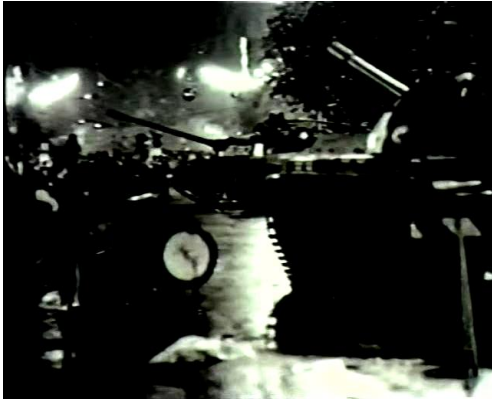


fig. 95 – La guerra



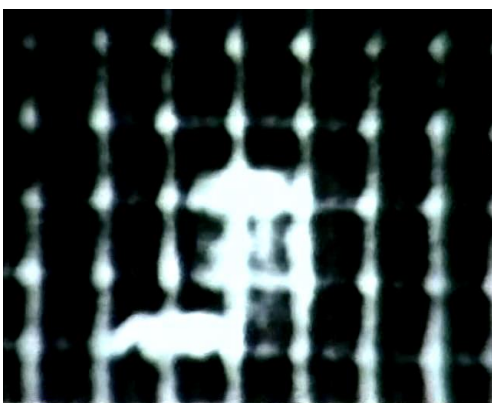
fig. 96 – Budapest e resistenza



fig. 97 – Ancora Allende



fig. 98 – La violenza e la poesia



*fig. 99 – «Tu ne dis jamais rien...»
godardiana*



fig. 100 – Una firma: palette



fig. 101 – Imparare a scrivere



fig. 102 – Due immagini, una Storia



fig. 103 – Le ombre della Storia



fig. 104 – Luci (e stelle) del cinema



fig. 105 – Fiori e fucili, la Storia



fig. 106 – Televisione, "ici"

5. Tra un'immagine politica e una politica dell'immagine: l'identità del cinema

L'aver posto uno sguardo d'insieme sulle più ampie articolazioni che fondano *France tour détour* ci ha consentito di constatare come la serie, nella sua stessa struttura, rappresenti una decisa affermazione dell'identità duplice dell'immagine, la più compiuta verifica – in una fase «video» profondamente incline al manipolatorio – di un ritorno «non ad un cinema “realista”, ad un cinema innocentemente documentario che Godard non ha mai praticato, ma ad un cinema in cui l'accidentale, il contingente vengono conservati e valorizzati»¹⁴⁶. Se, come si è osservato, una simile postura documentaria, immessa all'interno di specifici processi intermediali, acquisisce una forte rilevanza propriamente politica, d'altra parte è proprio a ridosso di più esplicite tematizzazioni sociologiche e filosofiche che *France tour détour* può rintracciare un suo preminente polo identitario. In tal senso, l'intero corpo seriale pare di fatto essere attraversato in profondità da un'elaborazione discorsiva ed elaborativa che trova nel pensiero di Louis Althusser un punto di riferimento essenziale e particolarmente esposto. Come ha evidenziato Michael Witt, infatti

«*France tour* can be read as a protracted “visit” to (and critique of) school by Godard/Miéville, both in the sense of the actual filming of the children within various situations at school (in the classroom, in detention, in the playground), but also in the wider sense of an exploration of the child's universe as dictated and constructed by school-going and television»¹⁴⁷.

«Like television, – ha scritto Constance Penley – Sonimage says, children are “programmed”»¹⁴⁸, ed è proprio attraverso questo ripetuto scambio metaforico che emerge, nel corso della serie, la rilevanza della riflessione althusseriana attorno alla questione – già centrale

¹⁴⁶ J. Aumont, *L'occhio interminabile*, cit., p. 163.

¹⁴⁷ M. Witt, *On Communication*, cit., p. 31.

¹⁴⁸ C. Penley, *Les Enfants de la Patrie*, cit., p. 34.

in *Lotte in Italia* (1970)¹⁴⁹ – degli Apparati Ideologici di Stato, ovvero di quelle istituzioni che veicolano il disciplinamento ideologico contribuendo a «“*constituer*” *individui concreti quali soggetti*»¹⁵⁰. Secondo Althusser, infatti, «una posizione *dominante* nelle formazioni capitalistiche mature»¹⁵¹ spetterebbe proprio alla scuola che

«prende i bambini di tutte le classi sociali a partire dalla scuola materna e, fin dalla scuola materna, con metodi nuovi e vecchi inculca loro per anni – gli anni in cui il bambino è più “vulnerabile”, costretto tra l’apparato di Stato-famiglia e l’apparato di Stato-scuola – dei *savoir-faire* rivestiti dell’ideologia dominante (la lingua, il far di conto, la storia naturale, le scienze, la letteratura) o semplicemente dell’ideologia dominante allo stato puro (morale, educazione civica, filosofica)»¹⁵².

Il susseguirsi delle puntate di *France tour détour* – figurato avvicinarsi di una serie di discipline – suggerisce dunque proprio l’ideale instaurazione di un nuovo sistema di sapere-potere, capace di rivelarsi non tanto nello sterile e disorientante nozionismo che emergerebbe dai discorsi con i bambini, bensì negli spazi di pensiero che il complesso lavoro di composizione produce. La prospettiva di una simile forma di (de)soggettivazione *tra le immagini* è dunque implicata, in maniera essenziale, nella più ampia riflessione sulle dinamiche di dominio biopolitico volte alla costruzione di quei «mostri» funzionali al sostentamento del sistema capitalistico. Tra i numerosi momenti esplicitamente attraversati da un simile movimento discorsivo¹⁵³ si distinguono in particolare due episodi che, posti direttamente al centro della

¹⁴⁹ Come recita un dialogo più che esplicito, posto nell’ultima parte del film, tra la voce over femminile e quella maschile: «Rapporti di produzione capitalistici: i rapporti che determinano l’esistenza della società come società capitalista. Ideologia borghese: ciò che organizza il comportamento delle persone, il mio comportamento in questa società capitalista. [...] L’ideologia funziona solo per regioni» «L’università, la famiglia».

¹⁵⁰ L. Althusser, *Ideologie et appareils ideologiques d’Etat. Notes pour une recherche* [1970]; tr. it., *Ideologia ed apparati ideologici di Stato. Note per una ricerca*, in Id., *Freud e Lacan*, Editori riuniti, Roma 1981, p. 108.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 90.

¹⁵² *Ivi*, p. 92.

¹⁵³ Ancora Michael Witt ci restituisce la portata della questione all’interno del lavoro di Godard e Miéville: «Sonimage’s explorations of the body and gesture (particularly in *Six fois deux* and *France tour*), and the underlying thesis that capitalism exerts its power directly on the body via a meticulous and regimented control of time and space, draws extensively on Foucault’s argument in *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (first publisher in 1975, so coterminous with Sonimage’s work) that the

serie, sembrano procedere secondo un principio di polarità che, seppure in modi meno espliciti rispetto al precedente lavoro televisivo, si fa anche qui autentico fondamento elaborativo. Mi riferisco nello specifico alla coppia formata dagli episodi 5 e 6, *Impression/Dictée* e *Expression/Français*, che sembrano essere particolarmente significativi ai fini delle nostre osservazioni, in quanto capaci di esibire eminentemente i gangli di una accurata riflessione politica sulla società capitalista e, allo stesso tempo, le profonde ragioni teoriche di un'immagine filmica che, per dirsi tale, deve necessariamente compiersi nella sua vocazione duale. Già i titoli dei due episodi rivelano, innanzitutto, il procedere di un pensiero politico pienamente integrato all'interno di quell'orizzonte "strutturalista" che è stato sin qui descritto. Come ha osservato Michael Witt:

«The conditioning of the human infant as docile subject of capitalism, particularly via schooling, is *the* obsessive focus of *France tour*, and is explored through the "impression"/"expression" opposition that permeates Sonimage work. As in *France tour 5*, children are equated with all manner of recording surfaces, innocent open systems subject to state programming ("impression") which will produce a subject to occupy a predetermined specific social position and function ("expression")»¹⁵⁴.

Il primo polo di questa dicotomia è dunque il nucleo immaginativo del quinto «movimento», immediatamente problematizzato in virtù di un'ambiguità semantica che viene approfondita sin dalla *suite* d'apertura. Qui, sulla figura di Arnaud alla lavagna alle prese con delle operazioni di matematica [fig. 107], agisce la consueta operazione di *scomposizione*, mentre ascoltiamo (in asincrono) il suo dialogo con la maestra che si trova fuori campo. L'intervento della *voice over* presiede dunque ai processi di trasfigurazione del senso che il ralenti ha iniziato a disporre sull'immagine: «Rallentare è scomporre. È perdersi nella foresta, una foresta di cifre. Cifrare un messaggio. Imprimerlo. Un'impressione d'insieme. Un'impressione di solitudine». Ciò che ci viene suggerito dalla colonna sonora è dunque innanzitutto una più ampia interpretazione del termine *impression* inquadrato in quanto principio di determinazione del processo

body is the site of regulatory discipline, domination, ritual, and punishment», M. Witt, *On Communication*, cit., p. 35.

¹⁵⁴ Ivi, p. 32.

comunicativo e, allo stesso tempo, suggestione che rimanda a una più intima sfera cognitiva ed emotiva. È dunque l'inquadratura seguente, di raccordo alla sezione «mostri», ad approfondire ulteriormente la riflessione attorno a simili concetti: da sinistra verso destra un ininterrotto movimento di macchina accompagna il vertiginoso tragitto di un rullo di carta che percorre le meccaniche di un'imponente rotativa di stampa [fig. 108]. È nell'immagine grandiosa di una *macchina* della comunicazione – delle copie di «Libération», appena stampate, scorgiamo la prima pagina: «Enlèvement du [b]aron atomique» – che le precedenti articolazioni di pensiero trovano ulteriore sviluppo, introducendoci a un compimento elaborativo che, prima di giungere all'intervista, può avvenire nella sezione successiva. Introdotta dal cartello «Dictée», la sequenza dedicata ai «mostri» – mentre osserviamo l'immagine di un operaio alle prese con un macchinario [fig. 109]; su di essa quattro sovrimpressioni¹⁵⁵ – ci avverte:

«i mostri hanno inventato delle macchine che dettano loro una serie di ordini ai quali obbediscono. Altri mostri lottano contro questo sistema e dicono: “Il furto è una pratica completamente negata dalle organizzazioni di sinistra e di estrema sinistra”. Noi, è una pratica che ammettiamo».

Il nesso tra potere disciplinare, comunicazione di massa e diffusione di parole d'ordine si stringe dunque nelle inquadrature d'apertura dell'episodio, affermando nel contempo un pensiero sulle possibilità di una radicale sovversione dell'ordine capitalista¹⁵⁶. Se il riferimento al saccheggio – poi esplicitamente riferito ai supermercati – richiama da un lato il finale di *Crepa padrone*, possiamo scorgere nelle parole della voice over una *serie* di rimandi interni che, a partire dalla «Histoire» del terzo «movimento» (affermazione del terrorismo e del

¹⁵⁵ Tre volti di donna e, a chiudere, l'immagine di un felino che mostra i denti. Le figure femminili potrebbero già essere un riferimento all'«Histoire» che chiude l'episodio (dove vedremo una segretaria, nuda e incinta, obbedire agli ordini di un uomo-padrone) dove Sonimage mostra di accogliere «too readily the facile mirroring of Marxism and feminism found in the pun on social/economic “reproduction” and human biological “reproduction”», C. Penley, *Les Enfants de la Patrie*, cit., p. 50.

¹⁵⁶ «The monsters are all of us subjected to capitalism's “disciplines”, which impose the conditions to ensure our docility and utility. [...] If we are all monsters, then, who will be able to change or bring about change? [...] One of the few political actions proposed here is organized theft [...]. At another point the narrators suggest a new kind of terrorism: taking ordinary people hostage – whether they are guilty of something or not», *ivi*, p. 52.

rapimento in una prospettiva rivoluzionaria¹⁵⁷), delineano una possibilità di lotta violenta e radicale che ci aiuta a meglio interpretare lo stesso titolo di «Libération» che avevamo intravisto. La prima pagina del quotidiano di riferimento della sinistra francese riporta infatti, con ogni probabilità, la notizia del sequestro del barone Édouard-Jean Empain, grosso industriale dell'energia nucleare, rapito il 23 gennaio 1978, lasciando dunque intuire – nell'ambito del movimento discorsivo e alla luce dei segnalati rimandi intertestuali – una certa nota di biasimo nei confronti della stessa stampa di sinistra. Che siano ricchi industriali, giornali o politici di sinistra¹⁵⁸, gli individui immessi nella società capitalista diventano irrimediabilmente dei mostri che «obéissent à leurs machines»¹⁵⁹. È dunque specialmente il riferimento alle “macchine” a farsi nell'episodio metafora visiva centrale per descrivere le strategie di dominio del capitalismo. Già nel progetto “inaugurale” degli «anni video», *Moi je*, come ha osservato David Faroult,

«si quelques références maoïstes n'ont pas disparu, le vocabulaire et le projet lui-même portent la trace d'une lecture de *L'Anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie* de Gilles Deleuze et Félix Guattari et en particulier l'insistante métaphore de la machine pour désigner les fonctionnements subjectifs et sociaux»¹⁶⁰.

Nel segno di Deleuze, la questione della “macchina” incrocia la riflessione godardiana sui mezzi di comunicazione e di stampa, in linea con l'idea «che il reale altro non sia che un continuo *processo di produzione*, una continua costruzione di macchine»¹⁶¹. Come ha affermato lo stesso filosofo, riferendosi al suo lavoro con Guattari,

¹⁵⁷ «[...] E poi c'è un altro gruppo [di terroristi] che dice che dovrebbero smetterla di rapire le grandi star, ma di prendere in ostaggio delle persone normali. Delle persone normali, colpevoli o no. Colpevoli di aver schiaffeggiato il loro bambino, di aver rifiutato di bere con i propri amici, di non aver protestato contro la bassa qualità della maglieria o il costo delle medicine [...]».

¹⁵⁸ Come prosegue la *voice over* nella sezione «mostri»: «Dobbiamo rubare insieme e rivendicarlo insieme. È diverso per la linea della sinistra. Non c'è bisogno di discutere quindici anni per organizzare un furto in un supermercato. Non ci importa delle linee del partito. [...] Ci sono persone che lottano con i propri mezzi. Noi vogliamo unirli a loro».

¹⁵⁹ J.-L. Godard, *France tour détour deux enfants*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., p. 40.

¹⁶⁰ D. Faroult, *Pourquoi la vidéo ?*, in A. de Baecque – G. Mouëllic, *Godard / Machine*, cit., p. 97.

¹⁶¹ P. Godani, *Deleuze*, Carocci, Roma 2009, p. 154.

«l'essenziale per noi è il problema del rapporto tra le macchine del desiderio e le macchine sociali, la loro differenza di regime, la loro immanenza le une alle altre. In altri termini: in che modo il desiderio inconscio è l'investimento di un campo sociale, economico e politico?»¹⁶².

All'interno della prospettiva filosofica delineata dal duo, dunque, come sottolinea Paolo Godani

«l'uomo, come la natura, come la storia, non sono altro che processi di produzione: flussi e interruzioni. Non c'è differenza, in questo senso, tra la produzione che avviene per mezzo di macchine tecniche e di lavoro e la produzione che avviene per mezzo di segni: in tutti i casi, si ha sempre il fluire del desiderio e, da qualche parte, un taglio operato sul flusso. La produzione sociale è essa stessa, fin dall'inizio ed essenzialmente, produzione desiderante, e quest'ultima, a sua volta, non si distingue dalla produzione di macchine innestate sul campo sociale e storico»¹⁶³.

È quindi in linea con una simile prospettiva che Sonimage, dopo aver riflettuto sul "corpo" come luogo dell'"impressione" macchinica e disciplinare, può ora condurre i propri pensieri in maniera più esplicita a descrivere alcune modalità specifiche di questa «produzione che avviene per mezzo di segni» e dunque sulle possibilità, siano esse di assoggettamento o al contrario rivoluzionarie¹⁶⁴, dell'"espressione".

Se l'apertura del quinto movimento ci aveva introdotto in classe insieme ad Arnaud, l'inizio di *Expression/Français* ci porta ora, con Camille, nel gremio cortile della scuola [fig. 110], suggerendo una riflessione sull'organizzazione disciplinare dello spazio che è già un primo

¹⁶² G. Deleuze, *Deleuze et Guattari s'expliquent* [1972]; tr. it., *Deleuze e Guattari si spiegano...*, in Id., *L'isola deserta e altri scritti*, cit., p. 290.

¹⁶³ P. Godani, *Deleuze*, cit., p. 155.

¹⁶⁴ «Il problema è di sapere in che modo si raggrupperà un certo numero di "macchine" dotate di una possibilità rivoluzionaria. Per esempio, la macchina letteraria, la macchina psicoanalitica, le macchine politiche. O troveranno un punto di congiungimento, come hanno già fatto finora in un certo sistema di adattamento ai regimi capitalisti, o troveranno una unità fracassante in un uso rivoluzionario», G. Deleuze, *Capitalismo e schizofrenia*, in Id., *L'isola deserta e altri scritti*, cit., p. 300.

rilevante riferimento al pensiero di Michel Foucault¹⁶⁵. Mentre i cartelli ci suggeriscono, ancora una volta, una certa plurivocità del titolo («ex» «pression»), ancora una volta le articolazioni del sonoro ne approfondiscono il senso. Sulla scomposizione al ralenti, dopo aver ascoltato la musica di un sassofono alternarsi ai suoni diegetici degli schiamazzi dei bambini, sentiamo dunque la *voice over* di Albert:

«Vivere sotto pressione. Scomporre. Il cinema: *à nous la liberté*. Il romanzo. La pittura. Un grido del cuore. La prigione. Rallentare, un movimento del corpo».

Rallentare il corpo: è questo il gesto specifico che Sonimage tenta di operare su quel campo, «investito da rapporti di potere e di dominio»¹⁶⁶, che Foucault definisce nell'ambito di una «una "anatomia politica", che è anche una meccanica del "potere"»¹⁶⁷. Come ha scritto Jacques Aumont, *France tour détour* «si direbbe quasi [...] un film sul corpo umano come paradigma stesso della rappresentazione e dell'espressione»¹⁶⁸ ed è in piena coerenza con un simile pensiero che la *suite* iniziale del sesto «movimento» articola una riflessione tanto sui corpi (sulle possibilità di sconvolgerne i movimenti disciplinati) quanto sui mezzi dell'espressione (cinema, romanzo, pittura) inquadrati nell'ambito di quell'«insieme di elementi materiali e di tecniche che servono da armi, relazioni di potere e di sapere che investono i corpi umani e li assoggettano facendone oggetti di sapere»¹⁶⁹. E tuttavia, all'incrocio delle due direttrici, si dischiude un pensiero sull'arte – specie su quella cinematografica – come strumento di liberazione: il titolo di René Clair *À nous la liberté* (1931; *A me la libertà*) riferisce infatti delle possibilità proprie dell'immagine filmica di farci evadere da una prigione che – proprio come nel film citato – è

¹⁶⁵ Come suggerisce Witt, «if the underlying logic to the critique of schooling derives from Althusser, the structural similarities between the outside appearance and internal layout of the buildings [...] establishes visual correlations between the institutions, and arguably derive as much from Michel Foucault's polemic on the structural interrelations of schools and prisons in *Discipline and Punish*». M. Witt, *On Communication*, cit., p. 31.

¹⁶⁶ M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975; tr. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014, p. 29.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 150.

¹⁶⁸ J. Aumont, *L'occhio interminabile*, cit., p. 163. Si tratta di una riflessione centrale per il Godard successivo che, prosegue lo studioso, «circolerà in seguito in *Sauve qui peut* (con la sperimentazione del "gelo" dei movimenti), in *Je vous salue Marie* (il corpo di Myriam Roussel in tutti i suoi stati), evidentemente in *Passion*, e persino in *Détective*», *ibid.*

¹⁶⁹ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 32.

soprattutto rappresentata dal capitalismo, dal lavoro alienato e disumanizzante della fabbrica (o della sua trasposizione scolastica). Se dunque il trasognante sassofono di Gato Barbieri che apriva la sequenza poteva forse, sin da subito, rinviare a un pensiero sulle immagini in movimento¹⁷⁰, il rullo di tamburi che la conclude – incipit di *Zelao* dello stesso Barbieri – trasforma definitivamente il cortile scolastico in luogo disciplinare e disciplinato, portando a compimento il nesso più volte suggerito.

È tuttavia un più specifico riferimento a un'altra prigione a rendersi decisivo nella parte conclusiva dell'episodio, dispiegando definitivamente, in maniera esplicita, il senso più autentico della riflessione sulla forza dell'espressione cinematografica che la composizione ha iniziato a suggerire. Mi riferisco al dialogo tra Albert e Betty nel momento «Télévision» che segue la sezione «Histoire». Quest'ultima, storia di «uno stile»¹⁷¹, presentava la prolungata corsa di un gruppo di donne intorno a un campo di allenamento [fig. 111], accompagnate, nella colonna sonora, unicamente dal brano *Ton style* di Léo Ferré. I giornalisti televisivi commentano allora la sequenza riportandoci – apparentemente in modo del tutto incoerente – indietro tra gli episodi, a riflettere nuovamente su un'immagine che, anche in questa sede, è già stata recentemente discussa. «Vedi? – afferma Albert – Quell'immagine dei Gulag di cui parlavi qualche giorno fa... Eccola», «Non ne sono sicura...», risponde Betty al giornalista che dunque prosegue:

«Andiamo, queste sei “Nanà” hanno dello stile. E bisogna avere dello stile per attraversare l'atrocità di una città così grande... Voglio dire... Quello scrittore, Solženicyn... Se il suo libro non avesse avuto dello stile, nessuno vi avrebbe prestato attenzione; bisognava avere uno stile “terribile” per penetrare in quel terribile Arcipelago... che ognuno di noi sa di avere in fondo a se stesso, ma negandolo per 20 o 30 anni. Soltanto lo stile o la forma possono rendere visibili i mostri informi che vagano nella nostra atmosfera sociale».

¹⁷⁰ Il sax di Barbieri proviene dalla sua *Introduction / Cancion Del Llamero / Tango*, un brano che, sin dal titolo, ci porta inevitabilmente a pensare al capolavoro di Bertolucci del 1972, della cui colonna musicale è autore lo stesso compositore argentino.

¹⁷¹ Come annunciato da Albert nella sua presentazione: «la storia della mia penna [*mon stylo*]. Uno stile. Non la decorazione. A morte lo stile Luigi XVI, XIV, XI, ecc.».

Lo stile, l'*espressione*, per rendere visibile attraverso le forme ciò che non è immediatamente evidente. L'importanza del lavoro di Solženicyn, per Godard, non risiede semplicemente nella forza di uno sguardo testimoniale sul mondo e sul suo orrore ma, più precisamente, nel suo esplicito – dichiarato e “salvifico” – prodursi all'incrocio tra invenzione e attestazione, tra finzione e inchiesta:

«Soljeysine raconte comment il a commencé à penser son bouquin. Il a été sauvé, parce qu'à la fois il inventait et il se récitait des trucs. D'ailleurs son livre sur le Goulag – il ne s'appelle pas en exergue : “20 ans dans une prison soviétique”, il s'appelle : “Essai d'investigation littéraire”»¹⁷².

È dunque proprio quel sottotitolo, come sottolinea Bernard Eisenschitz¹⁷³, il punto di forza di un testo particolarmente citato all'interno della filmografia godardiana e che, per il cineasta, si fa in tal senso figura stessa di un cinema fondato sulla duplicità. Se la questione della memoria era stata al centro del dialogo tra Linard e Arnaud nell'episodio precedente, Sonimage ci dice ora che *impressionare* la traccia non basta ma che, per potere adempiere ai propri doveri di testimonianza ed esercitare davvero la propria prestazione referenziale, questa deve essere nel contempo *espressione* di uno sguardo. Contro l'oblio e i processi di anestetizzazione disposti dai flussi televisivi, il lavoro artistico specificamente cinematografico compiuto da Godard e Miéville trova qui il suo senso profondo, all'interno di quella doppia articolazione che aveva a fondo contraddistinto l'esperienza del cinema moderno:

«il recupero dell'aspetto riproduttivo del dispositivo cinematografico (quello che Bazin chiamava “realismo tecnico”), da un lato; e dall'altro, l'operazione costruttiva, stilistica, che assume a elemento di poetica il cinema come riproduzione, tematizzandolo esplicitamente o

¹⁷² J.-L. Godard, *Le chemin vers la parole* [1982], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit. pp. 515-516.

¹⁷³ «Godard aveva manifestato la sua ammirazione per Solženicyn perché quest'ultimo aveva aggiunto al suo Arcipelago gulag il sottotitolo “Saggio di inchiesta narrativa”. Ora sappiamo che non c'erano propriamente nuove informazioni in Arcipelago gulag, ma che il “saggio di inchiesta narrativa” rappresentava sicuramente il suo punto di forza», B. Eisenschitz, *Du côté du cinéma, oltre il cinema*, in R. Turigliatto (a cura di), *Passion Godard*, cit., p. 146.

implicitamente, e introducendo per questa via la dimensione metalinguistica, autoriflessiva (“realismo estetico” di Bazin)»¹⁷⁴.

Il cinema è dunque per Godard ciò che precisamente «permette di imprimere un'espressione e nello stesso tempo di esprimere un'impressione: dentro ci sono entrambe le cose»¹⁷⁵. Il movimento delineato dai due episodi discussi, seppur esplicitamente inserito nel contesto di una riflessione politica che si è tentato di descrivere, è innanzitutto profondamente segnato da quella costante multiplanarità elaborativa e discorsiva che caratterizza tutto il cinema di Godard. Se dunque, nella dicotomia impressione/espressione, Sonimage vuole descrivere la minaccia reale di un assoggettamento insito nei processi della comunicazione stessa¹⁷⁶ lo fa tuttavia mostrando, allo stesso tempo, le possibilità di emancipazione che risiedono in una certa politica dell'immagine, attraverso un lavoro che continua a rilanciare (e a ricercare) la profonda identità del cinema attorno al nodo della sua intima duplicità. Come ha dichiarato il regista:

«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 questo documento, allora ci si esprime. E si tratta di fiction, ma la fiction è reale quanto il documento, è un momento diverso dalla realtà»¹⁷⁷.

Tra l'immagine politica di un tempo già buio e una politica dell'immagine che vi si deve necessariamente adeguare, ovvero tra una profonda riflessione *filosofico-sociologica* sul mondo e un costante ripensamento del *linguaggio* filmico condotto attraverso una tecnologia che – capace di far proprie tutte le immagini e i suoni – esalta la congenita *impurità* del dispositivo,

¹⁷⁴ G. De Vincenti, *Lo stile moderno*, cit., p. 48.

¹⁷⁵ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 37.

¹⁷⁶ «Comincio a vedere una differenza, che la gente ancora non vede, tra “imprimere” ed “esprimersi”. Le persone credono di comunicare quando, per esempio, si esprimono a turno. [...] Penso ci sia una differenza tra “espressione”, che significa “uscire” (basta solo ritornare alle cose semplici), e “imprimere”, che è “rientrare”; e penso ci sia un rapporto tra i due movimenti. Quel che permette di comunicare è il far uscire qualcosa che in precedenza è stato impresso, ri-entrato. Cosa questa che oggi faccio con più consapevolezza e in modo più visibile». *Ivi*, pp. 35-36.

¹⁷⁷ J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 124.

il Godard elettronico degli anni Settanta muove dunque ancora una volta alla ricerca di una risposta impossibile a quell'unica questione che non smette di ossessionarne l'opera: *qu'est-ce que le cinéma ?*



fig. 107 – Arnaud alla lavagna



fig. 108 – La macchina della comunicazione



fig. 109 – Le macchine dettano ordini



fig. 110 – Ex/pression



fig. 111 – Lo «stile»

Bibliografia¹

AA. VV., *Godard in Italia. Un'antologia*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema/Il Castoro, Milano 1998.

Abbagnano N. – Fornero G., *Storia della filosofia. La filosofia contemporanea*, vol. IV, Utet, Torino 1991.

Alovisio S. (a cura di), *Jean-Luc Godard*, Marsilio Editori, Venezia 2018.

Althusser L., *Ideologie et appareils ideologiques d'Etat. Notes pour une recherche* [1970]; tr. it., *Ideologia ed apparati ideologici di Stato. Note per una ricerca*, in Id., *Freud e Lacan*, Editori riuniti, Roma 1981, pp. 65-123.

Althusser L., *Pour Marx*, François Maspero, Paris 1965; tr. it. *Per Marx*, Editori riuniti, Roma 1967.

Andrew D., *André Bazin*, Columbia University Press, New York – Oxford 1978.

¹ Data l'ampiezza e la complessità dell'elaborazione godardiana – continuamente incline a tornare su se stessa, per meglio precisare, approfondire e rilanciare le proprie articolazioni di pensiero precipue –, il presente studio non ha potuto fare a meno di muoversi diacronicamente con un certo grado di libertà tra i vasti territori definiti dagli scritti e dalle interviste del cineasta. Si è dunque scelto di riferirsi in bibliografia, oltre che agli essenziali volumi curati da Bergala che ne ospitano la gran parte, più precisamente ai singoli testi citati, così da potere offrire al lettore la possibilità di un più agevole orientamento cronologico. Per evitare di appesantire eccessivamente queste pagine, si è preferito non fare lo stesso con gli studi di altri autori poi raccolti in volume, dei quali il titolo originale (nel caso di saggi tradotti) e la prima data di pubblicazione sono riferiti, in nota, alla prima occorrenza nel corso del testo.

Andrew D., *Foreword to the 2004 Edition*, in A. Bazin, *What is cinema? Vol. I*, a cura di H. Gray, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2005, pp. IX-XXIV.

Aprà A., *Godard in video: all'incrocio delle arti*, in L. Albano (a cura di), *Modelli non letterari nel cinema*, Roma, Bulzoni 1999, pp. 43-48.

Aron R., *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, Gallimard, Paris 1962; tr. it., *La società industriale*, Edizioni di Comunità, Roma - Ivrea 1965.

Aumont J., *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Édition P.O.L., Paris 1999.

Aumont J., *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Lignes, Paris 1989; tr. it., *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia 1991.

Badiou A., *Il cinema come esperienza filosofica*, in Id., *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, a cura di D. Dottorini, Pellegrini, Cosenza 2009.

Balázs E. – Casoar P., *An Emblematic Picture of the Hungarian 1956 Revolution: Photojournalism during Hungarian Revolution*, in «Europe-Asia Studies», Vol. 58, No. 8, 2006.

Barthes R., *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris 1977; tr. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2014.

Barthes R., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris 1982; tr. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985.

Barthes R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard/Seuil, Paris 1980; tr. it. Id., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.

Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958-1962; tr. it. *Ontologia dell'immagine fotografica*, in *Che cosa è il cinema?*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999.

Bazin A., *Écrits complets*, édition établie par H. Joubert-Laurencin, Éditions Macula, Paris 2018, 2 voll.

Beauviala J.-P. – Bergala, A. – Henry J.-J. – Niney F., *Entretien avec Jean-Pierre Beauviala*, in «Cahiers du cinéma», 409, 1988, pp. 70-75.

Beauviala J.-P. – Bergala, A. – Henry J.-J. – Toubiana S., *Entretien avec Jean-Pierre Beauviala*, in «Cahiers du Cinéma», 285-288, 1978.

Beauviala J.-P. – Henry J.-J., *Entretien avec Jean-Pierre Beauviala*, in «Cahiers du Cinéma», 325, 1981.

Beauviala J.-P. – Tessé J.-P., *Entretien avec Jean-Pierre Beauviala*, in «Cahiers du cinéma», 672, 2011, p. 24.

Bellour R. – Brady M. L. (a cura di) *Jean-Luc Godard: Son + Image, 1974-1991*, The Museum of Modern Art, New York 1991.

Bellour R., *L'Entre Images*, La Différence, Paris 2002; tr. it., *Fra le immagini. Fotografia, cinema e video*, Pearson Italia, Milano – Torino 2007.

Benjamin W., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti – A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.

Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in Id., *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

Benjamin W., *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; tr. it. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014.

Bergala A. – Beauviala J.-P. – Godard J.-L., *Genèse d'une caméra. Premier épisode* [1983], in J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 519-539.

Bergala A. – Beauviala J.-P. – Godard J.-L., *Genèse d'une caméra: deuxième épisode* [1983], in J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 539-557.

Bergala A., *Nul mieux que Godard*, Cahiers du cinéma, Paris 1999.

Bergala A., *Ondes de choc d'un pari lointain*, in «Cahiers du cinéma», 583, 2003.

Bergala, *Godard au travail. Les années 60*, Cahiers du cinéma, Paris 2006.

Bertoncini M., *Teorie del realismo in André Bazin*, LED, Milano 2009.

Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1985.

Bourdieu P., *Sur la télévision. Suivi de L'emprise du journalisme, Sur les jeux olympiques, Postface: le journalisme et la politique*, Pierre Bourdieu – Liber-Raisons d'agir, Paris 1996-1997; tr. it. *Sulla televisione*, Feltrinelli, Milano 1997.

Brecht B., Bertold Brecht-Erben / Suhrkamp Verlag, 1960, 1961, 1964 e 1965; tr. it. Id., *Poesie*, a cura di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2014.

Brenez N. – Faroult D. – Witt M. (a cura di), *Jean-Luc Godard. Documents*, Centre Georges Pompidou, Paris 2006.

Brody R., *Everything is cinema. The working life of Jean-Luc Godard*, Metropolitan Books, New York 2008.

Buisson F. (a cura di), «*Leçons des choses*», in *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire. L'édition électronique*, 1911, <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3034>. (ultimo accesso 30/09/2021)

Calvesi M. – Boatto A. (a cura di), *Pop Art*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze 1989.

Canon S. – Meyer E., *Jean-Luc Godard*, Manchester University Press, Manchester 2003.

Cardullo B., *Defining the Real: The Film Theory and Criticism of André Bazin*, in A. Bazin, *André Bazin and the italian neorealism*, a cura di B. Cardullo, Continuum International Publishing Group, New York 2011.

Casetti F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.

Casetti F., *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

Casetti F., *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1994.

Cerisuelo M., *Jean-Luc Godard*, Éditions des Quatre-Vents/Lherminier, Paris 1989.

Cervini A. – Scarlato A. – Venzi L., *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini, Cosenza 2010.

Cervini A. – Tagliani G. (a cura di), *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, Palermo University Press, Palermo 2020.

Chiesi R., *Jean-Luc Godard*, Gremese, Roma 2003.

Collet J., *Jean-Luc Godard*, Seghers, Paris 1963.

Coluccelli L., *Narciso, l'innamoramento dello specchio, l'identità*, in «Cinema & Cinema», 10, 1977.

Comolli J.-L., *Technique et idéologie [1971-1972]*; tr. it. *Tecnica e ideologia*, Pratiche Editrice, Parma 1982.

Comolli J.-L., *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Éditions Verdier, Lagrasse 2004; tr. it., *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006.

Conley – Jefferson Kline T. (a cura di), *A Companion to Jean-Luc Godard*, John Wiley and Sons, Chichester 2014.

Cramer M., *Utopian Television. Rossellini, Watkins, and Godard beyond Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2017.

Crowley P. – Hegarty P., *Jean-Luc Godard*, Manchester University Press, Manchester 2005.

D'Alessandro R. – Giacomantonio F., *Post-strutturalismo e politica. Foucault, Deleuze, Derrida*, Morlacchi, Perugia 2015

Dall'Asta M., *La storia (im)possibile. Ancora su Histoire du cinéma*, in «La Valle dell'Eden», 12-13, 2004, pp. 103-121.

Daney S., *Ciné journal 1981-1986*, Cahiers du cinéma, Paris 1986; tr. it. *Ciné journal*, Bianco & Nero, Roma 1999, p. 70.

Daney S., *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Aléas Éditeur, Lyon 1991; tr. it. *Cinema, televisione, informazione*, Edizioni e/o, Roma 1999.

Daney S., *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Édition P.O.L., Paris 1993; tr. it. *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991*, Il Castoro, Milano 1997.

Daney S., *Le thérorisé (pédagogie godardienne)*, in «Cahiers du cinéma», 262-263, 1976, pp. 32-40.

Daney S., *Pérsévérance*, Édition P.O.L., Paris 1994; tr. it. *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, Il Castoro, 1995

de Baecque A. – Mouëllic G. (a cura di), *Godard / Machine*, Yellow Now, Crisnée 2020

de Baecque A., *Godard. Biographie*, Grasset, Paris 2010.

de Baecque A., *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2003.

de Baecque A., *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Paris 2009.

de Baecque A., *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, Cahiers du cinéma, Paris 1993; tr. it. *Assalto al cinema*, il Saggiatore, Milano 1993.

De Gaetano R., *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Bulzoni, Roma 1996.

De Gaetano R., *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, ETS, Pisa 2012.

De Vincenti G., *Cahiers du cinéma. Indici ragionati 1951-1969*, Marsilio, Venezia 1984.

De Vincenti G., *Il cinema e i film. I «Cahiers du cinéma» 1951-1969*, Marsilio, Venezia 1980.

De Vincenti G., *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013.

Debord G., *Commentaires sur la Société du spectacle* [1988], Éditions Gérard Lebovici, Paris 1988; tr. it., *Commentari sulla società dello spettacolo*, in Id., *Commentari sulla società dello spettacolo e la società dello spettacolo*, Sugarco, Milano 1990.

Debord G., *La Société du spectacle*, Éditions Champ Libre, Paris 1971; tr. it. *La società dello spettacolo*, in Id., *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo. Con una nota di Giorgio Agamben*, Sugarco, Milano 1990.

Debray R., *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris 1992; tr. it., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Magonza, Arezzo 2020.

Deleuze G., *L'île déserte et autres textes*, Éditions de Minuit, Paris 2002; tr. it., *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, Einaudi, Torino 2007.

Deleuze G., *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Éditions de Minuit, Paris 1983; tr. it. *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 1984.

Deleuze G., *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985; tr. it. Id., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017.

Deleuze G., *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris 1990; tr. it., *Tre domande su Six fois deux (Godard)*, in Id., *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 1999.

Deleuze G., *Qu'est-ce que l'acte de création ?* [1998]; Id., *Le cerveau, c'est l'écran* [1986]; Id., *Portait du philosophe en spectateur* [1983]; tr. it., in Id., *Che cos'è l'atto di creazione?*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2013.

Derrida J. – Stiegler B., *Écographies de la télévision*, Éditions Galilée/Institut national de l'audiovisuel, 1996; tr. it. *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.

Dinoi M., *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.

Dubois P., *La question vidéo entre cinéma et art contemporain*, Yellow Now, Crisnée 2011.

Ejzenštejn S. M., *Montaž Kino-attrakcionov*, [1924]; tr. it. *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, in Id., *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986.

Epstein J., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2002.

Farassino A., *Jean-Luc Godard*, Il Castoro, Milano 1996.

Farassino A., *Jean-Luc Godard*, La nuova Italia, Firenze 1974.

Foucault M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1970.

Foucault M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975; tr. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014.

Friday J., *André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 63.4, 2005, pp. 339-350.

Ganahl M. – Hamilton R. S., *One Plus One: A Look at Six Fois Deux*, in «Camera Obscura», 8-9-10, 1982.

Gergely G., *Jean-Luc Godard's film essays of the 1960s: the virtues and limitations of realism theories*, in «Studies in French Cinema», Vol. 8.2, 2008, pp. 111-121.

Godani P., *Deleuze*, Carocci, Roma 2009.

Godard J.-L – Gorin J.-P., *Enquête sur une image. Ce texte constitue la bande-son du film Letter to Jane réalisé en 1972 par Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin* [1972], in J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 350-362.

Godard J.-L., *Le mépris* [1963]; tr. it., «*Il disprezzo*», in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 215-217.

Godard J.-L., *Talking to strangers de Rob Tregenza*, in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, pp. 355-356.

Godard J.-L., *Alfred Hitchcock est mort* [1980]; tr. it. *Alfred Hitchcock: un poeta maledetto che ha avuto un immenso successo commerciale*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., pp. 345-352.

Godard J.-L., *Au-dela des étoiles. Nicholas Ray. Amère victoire (Bitter Victory)* [1958]; tr. it., *Al di là delle stelle*, in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 92-94.

Godard J.-L., *Aujourd'hui, on cherche plus à interpréter qu'à regarder* [1996], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, pp. 391-393.

Godard J.-L., *Bergmanorama* [1958]; tr. it., *Bergmanorama*, in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 96-103.

Godard J.-L., *Deux heures avec Jean-Luc Godard* [1969], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 332-337.

Godard J.-L., *Entretien. Les Cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers film* [1962], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit.; tr it., *Intervista con Jean-Luc Godard*, in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 174-208.

Godard J.-L., *Exclu l'an dernier du Festival Truffaut représenterà la France a Cannes avec les 400 coups* [1959], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 193-195.

Godard J.-L., *Faire les films possibles là où on est* [1975], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 382-386.

Godard J.-L., *Feu sur les carabinieri* [1963]; tr. it., *Fuoco sui carabinieri*, in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 210-215.

Godard J.-L., *Godard chez les feddayin* [1970], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 340-342.

Godard J.-L., *Godard/Amar. Cannes 97* [1997], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, pp. 408-422.

Godard J.-L., *Godard-Le Clézio Face a face* [1966], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 286-291.

Godard J.-L., *Histoire(s) du cinéma. Godard fait des histoires* [1988], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, pp. 161-173.

Godard J.-L., *Il cinema è il cinema*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1981.

Godard J.-L., *India. Roberto Rossellini* [1959]; tr. it., «India», in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 151-152.

Godard J.-L., *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, Paris 1980; tr. it., Id., *Introduzione alla vera storia del cinema*, Pgreco, Milano 2012.

Godard J.-L., *Jean Renoir: «La télévision m'a révélé un nouveau cinéma»* [1959]; tr. it., *Intervista con Jean Renoir: «La televisione mi ha rivelato un nuovo cinema»*, in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 156-160.

Godard J.-L., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, a cura di A. Bergala, Cahiers du cinéma, Paris 1985.

Godard J.-L., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, a cura di A. Bergala, Cahiers du cinéma, Paris 1998.

Godard J.-L., *Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray* [1995], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, pp. 423-431.

Godard J.-L., *L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. Jean Rouch, Moi, un noir* [1959]; tr. it., *L'Africa vi parla del fine e dei mezzi*, in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 139-144.

Godard J.-L., *L'art à partir de la vie. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala* [1985], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 9-24.

Godard J.-L., *La chance de repartir pour un tour* [1980], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 407-412.

Godard J.-L., *La télévision fabrique de l'oubli* [1990], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, pp. 237-241.

Godard J.-L., *La vie moderne* [1966]; tr. it., *La vita moderna*, in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 267-276.

Godard J.-L., *Le chemin vers la parole* [1982], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 498-519.

Godard J.-L., *Le cinéma n'a pas su remplir son rôle* [1995], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, pp. 335-343.

Godard J.-L., *Le conquérant solitaire. Haroun Tazieff Les Rendez-vous du Diable* [1959]; tr. it. *Il conquistatore solitario*, in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 135-139.

Godard J.-L., *Le groupe «Dziga Vertov»* [1970], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 342-350.

Godard J.-L., *Les carabiniers. Mon film, un apologue* [1965]; tr. it., *Introduzione a «Les carabiniers»*, in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 208-209.

Godard J.-L., *Lutter sur deux fronts* [1967]; *Lottare su due fronti*, in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 289-33.

Godard J.-L., *Ma démarche en quatre mouvements* [1967]; tr. it., *Il mio modo di procedere in quattro movimenti*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., pp. 285-288.

Godard J.-L., *Ne raconte pas d'histoire*, [1990], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, pp. 224-225.

Godard J.-L., *Numéro deux, un film différent* [1975], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 379-380.

Godard J.-L., *Parlons de Pierrot – nouvel entretien avec Jean-Luc Godard* [1965]; tr. it., *Parliamo di «Pierrot»*, in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 236-263.

Godard J.-L., *Penser la maison en termes d'usine* [1975], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, cit., vol. I, pp. 380-382.

Godard J.-L., *Pierrot mon ami* [1965]; tr. it. *Pierrot amico mio*, Id., in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 232-236.

Godard J.-L., *Pravda* [1970]; tr. it., *Pravda*, in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 340-343.

Godard J.-L., *Propos rompus* [1980], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 458-471.

Godard J.-L., *Se vivre, se voir* [1980], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, pp. 404-407.

Godard J.-L., *Télévision – cinéma – vidéo – images : paroles...* [1975] in «Téléciné»; tr. it. *Parole... Televisione – cinema – videotape – immagini*, in «Cinema & Cinema», 9, 1976.

Godard J.-L., *Tout ce qui est divisé m'a toujours beaucoup touché... Conférence de presse du Festival de Cannes 1990* [1990], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, pp. 200-203.

Godard J.-L., *Travail – Amour – Cinéma* [1980]; tr. it. *Jean-Luc Godard: Lavoro – Amore – Cinema*, in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 352-367.

Godard J.-L., *Une fille nommée Durance* [1958], in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, cit., pp. 132-133.

Godard J.-L., *What is to be done?*, [1970]; tr. it. *Che fare?*, in Id., *Il cinema è il cinema*, 339-345.

Godard J.-L., *Work of Calder et L'histoire d'Agnes* [1950], tr. it., «*Work of Calder*» e «*L'histoire d'Agnes*», in Id., *Il cinema è il cinema*, pp. 24-25.

Grignaffini G. (a cura di), *La pelle e l'anima. Astruc, Bazin, Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut: intorno alla nouvelle vague*, La casa Usher, Firenze 1984.

Guercini M., *Immagine e realtà: Un confronto fra André Bazin e Maurice Merleau-Ponty*, «*Dianoia*», 11, 2006, pp. 273-304.

Hamill P. (a cura di), *Vietnam: The Real War. A Photographic History by the Associated Press*, Harry N. Abrams, New York, 2013.

Hardouin F., *Le cinématographe selon Godard. Introduction aux Histoire(s) du cinéma ou réflexion sur le temps des arts*, L'Harmattan, Paris 2007.

Hayes K. J., "Comment Ça Va" (1976): *From Information Theory to Genetics*, in «Cinema Journal», 41/2, 2002, pp. 67-83.

Ippolita, *Tecnologie del dominio. Lessico minimo di autodifesa digitale*, Meltemi, Milano 2017.

Kobal J. (a cura di), *Hollywood Glamour Portraits. 145 Photos of Stars 1926-1949*, Dover Publications, New York 1976.

Liandrat-Guigues S. - Leutrat J.-L., *Jean-Luc Godard*, Catédra, Madrid 1994; tr. it. *Godard alla ricerca dell'arte perduta*, Le Mani, Recco 1998.

Lischi S., (a cura di), *Cine ma video*, Edizioni ETS, Pisa 1996.

M.-C. W., *Loin du Vietnam*, «Esprit», 370/4, 1968.

MacCabe C., *Godard: images, sounds, politics*, BFI Publishing, London 1980.

Marie M., *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Éditions Nathan, Paris 1997; tr. it. *La Nouvelle Vague*, Lindau, Torino.

Menarini R., *Il discorso e lo sguardo. Forme della critica e pratiche della cinefilia*, Diabasis, Parma 2018.

Montani P., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

Montani P., *Duplicità dell'immagine, discontinuità, interattività*, in «Close up. Storie della visione», 14, 2003, pp. 6-14.

Montani P., *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano 2020.

Montani P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma – Bari 2010.

Montani P., *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini, Milano 1999.

Montani P., *Montaggio e cinema politico in Ejzenštejn e Vertov*, in http://www.predella.it/archivio/index42a7.html?option=com_content&view=article&id=251&catid=83&Itemid=110#_ftn2.

Morgan D., *Late Godard and the Possibilities of Cinema*, University of California Press, London – Berkeley – Los Angeles 2012.

Morgan D., *Ontology and Realist Aesthetics*, in «Critical Inquiry», 32.3, 2006, pp. 443-481.

Morgan D., *Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics*, in «Critical Inquiry», Vol. 32.3, 2006, pp. 443-481.

Morin E., *Les stars*, Éditions du Seuil, Paris 1957; tr. it, *I divi. Genesi, metamorfosi, crepuscolo e resurrezione delle star*, Garzanti, Milano 1977.

Morreale E., *Prefazione*, in C. Bene, *Carmelo Bene. Contro il cinema*, a cura di E. Morreale, Roma, Minimum Fax, 2011.

Mourlet M., *Sur un art ignoré*, in «Cahiers du cinéma», 98, 1959.

Paige N., *Bardot and Godard in 1963 (Historicizing the Postmodern Image)*, in «Representations», 88.1, 2004, pp. 1-25.

Pallotta J., "*Camera eye*" de Jean-Luc Godard : un essai politique filmé, «Sens public. Revue électronique internationale», 2008, <http://sens-public.org/articles/558/> (ultimo accesso 30/09/2021)

Penley C., *Les enfants de la Patrie*, in «Camera obscura», 8/9/10, 1982.

Pescatore G. (a cura di), *Fotogenia. La bellezza del cinema*, «Cinema&Cinema», 64, 1992.

Petitot-Cocorda J., *Morphogenèse du sens*, Presses Universitaires de France, Paris 1985; tr. it. *Morfogenesi del senso. Per uno schematismo della struttura*, Bombiani, Milano 1990.

Pezzella M., *Il volto e il fantasma. Andy Warhol e Marilyn Monroe*, in «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts», 2/1, 2019, pp. 67-83.

Quaresima L., *Son/Image*, in «Cinema & Cinema», 10, 1977.

Rancière J., in Id. *Le destin des images*, La Fabrique, Paris 2006; tr. it. *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007.

Rancière J., *La fable cinématographique*, Editions du Seuil, Paris 2001; tr. it. *La favola cinematografica*, ETS/Cineforum, Pisa/Bergamo 2006.

Rohmer É., *L'ancien et le nouveau. Entretien avec Éric Rohmer*, in «Cahiers du cinéma», 172, 1965.

Rondolino G., *Introduzione*, in J.-L. Godard, *Cinque film: Fino all'ultimo respiro, Questa è la mia vita, Una donna sposata, Due o tre cose che so di lei, La Cinese*, a cura di G. Rondolino, Einaudi, Torino 1972.

Scandola A., *L'(anti)televisione di Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville: Six fois deux émissions télévision cinéma (1976) e France tour détour deux enfants (1978)*, in M. Pollone (a cura di), *Prima dei Soprano: serie e film televisivi 1955-1997*, Bonanno Editore, Acireale, di prossima pubblicazione.

Scandola A., *L'immagine e il nulla: l'ultimo Godard*, Kaplan, Torino 2014.

Simoncini A., *Governare lo sguardo. Potere, arte, cinema tra primo Novecento e ultimo capitalismo*, Aracne, Roma 2013.

Somaini A., «L'oggetto attualmente più importante dell'estetica». *Benjamin, il cinema e il «Medium della percezione»*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», 20, 2013, pp. 117-146.

Sparti D., *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, Il Mulino, Bologna 2010.

Truffaut F., *Il piacere degli occhi*, Marsilio Editori, Venezia 1988.

Turigliatto (a cura di), *Nouvelle Vague*, Lindau, Torino 1995.

Turigliatto R. (a cura di), *Passion Godard. Il cinema (non) è il cinema*, Il Castoro, Milano 2011.

Valentini V. (a cura di), *Video d'autore 1986 – 1995*, Gangemi editore, Roma 1995.

Venzi L. (a cura di) *Nouvelle Vague. Forme, motivi, questioni*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2009.

Venzi L., *Estetica del cinema. Note sull'età del digitale*, in M. Mazzocut-Mis - E. Tavani (a cura di), *Estetica dello spettacolo e dei media*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2012, pp. 199-214.

Venzi L., *Il colore e la composizione filmica*, Edizioni ETS, Pisa 2006.

Venzi L., *Immagine, immagini, figure. Fino all'ultimo respiro di Jean-Luc Godard*, in <https://www.fatamorganaweb.it/fino-all-ultimo-respiro-godard/> (ultimo accesso 30/09/2022).

Venzi L., *L'amore è una morale: Godard critico*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», 27, 2015, pp. 145-156.

Venzi L., *La passante di Godard e l'esperienza della vie toute seule*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», 4, 2008.

Venzi L., *Postfazione. Forme del passato, presente dell'immagine – Lo sguardo plurale e la scrittura filmica*, in S. Zunzunegui, *Lo sguardo plurale*, a cura di M. C. Addis, Bulzoni, Roma 2016.

Venzi L., *Tinte esposte. Studi sul colore nel cinema*, Pellegrini, Cosenza 2018.

White J., *Two Bicycles. The Work of Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville*, Eilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, Canada 2013.

Williams R., *Television: Technology and Cultural Form*, Fontana, London 1974; tr. it., *Televisione: Tecnologia e forma culturale*, Editori Riuniti, Roma 2000.

Witt M., *Jean-Luc Godard, cinema historian*, Indiana University Press, Bloomington 2013.

Witt M., *On Communication: The Work of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard as "Sonimage" from 1973 to 1979*, PhD Thesis, Department of European Studies and Modern Languages, University of Bath 1998.