

Introduzione

Un'immagine è una pura creazione dell'anima. Non nasce dallo scontro, ma dalla riconciliazione di due realtà che insieme vivono più che divise.
Jean-Luc Godard, *Re Lear*

Così, senza camuffare la propria voce sotto una maschera da clown e limitandosi semplicemente a inserire una lampadina in una scatola di cartone, Jean-Luc Godard risponde a una domanda che angoscia non solo il personaggio di William Shakespeare Jr. (*King Lear* [*Re Lear*, 1987]), ma anche e soprattutto il suo creatore: «Che cos'è un'immagine?».

Fin dagli scritti giovanili, l'ex «rifondatore»¹ del linguaggio cinematografico non ha mai cessato di porsi e di porci questa e altre domande. Oggi, sessant'anni dopo la rivoluzione, Godard è un marchio (JLG), un'icona da celebrare – si pensi all'accoglienza che il Festival di Cannes ha riservato a *Adieu au langage* (*Adieu au langage-Addio al linguaggio* 2014)² –, studiare e preservare, come ha suggerito *Voyage(s) en Utopie. A la recherche d'un théorème perdu. JLG 1946-2006*, la mostra allestita otto anni fa al Centre Pompidou *in vece* di un progetto ben più ampio – *Collage(s) de France. Archéologie du cinéma* –, ostacolato, oltre che da problemi «tecnici e finanziari», anche dall'ego dell'autore. Anziché un viaggio nella memoria del cinema, al visitatore vennero infatti offerti i resti di un'esposizione perduta ancor prima di essere stata realizzata: modellini, contenitori in vetro, cornici, tele appoggiate per terra, installazioni non finite. Non la memoria dunque, ma le tracce delle sue tracce.

A che punto sono gli studi su Godard? Se in Francia l'attenzione resta come sempre vigile (penso alle recenti ricerche di Céline Scémama, Frédéric Hardouin o Jean-Louis Leutrat)³, interessante risulta l'attrazione della critica

¹ Giorgio Tinazzi, *La nouvelle vague*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema*, Utet, Torino, 2006, p. 131.

² Nel momento in cui scriviamo *Adieu au langage* non è ancora uscito nelle sale italiane. La BIM ne annuncia la distribuzione nelle sale e sulle piattaforme video-on-demand con il doppio titolo *Adieu au langage-Addio al linguaggio*.

³ Per il dettaglio di questi e di altri volumi su Jean-Luc Godard si veda la *Bibliografia*.

anglosassone per la produzione più recente, testimoniata dagli studi di David Sterritt⁴ e soprattutto dal contributo di Daniel Morgan, teso a indagare il ruolo di Godard come «vate di un nuovo cinema» dopo la morte del cinema⁵. Sia Sterritt che Morgan riflettono sull'etichetta più frequente tra quelle adottate dalla critica, ovvero la presunta oscurità di un cinema che, però, forse trasparente non è mai stato. Epiteti come “confuso”, “solipsista” o «irritante»⁶ altro non attestano che la difficoltà di approccio nei confronti di testi e paratesti resistenti sia all'immedesimazione dello spettatore che allo sforzo ermeneutico dell'analista, smarrito dinanzi a un caleidoscopio di immagini, parole e suoni solo apparentemente sterile e autoreferenziale:

La difficoltà è semplicemente una caratteristica essenziale e costitutiva dell'ultimo Godard e il solo modo per decodificarne la poetica è analizzare le difficoltà che le opere presentano, al fine di comprendere come le ambizioni intellettuali e cinematografiche dell'autore emergano e siano allo stesso tempo create dalla loro esposizione densa e intricata⁷.

E in Italia? Moltissimo si è scritto in merito agli “anni Karina”, stagione annoverata dagli storici come incarnazione del Moderno: opere come *A bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, 1959), *Le mépris* (*Il disprezzo*, 1963) o *Pierrot le fou* (*Il bandito delle ore undici*, 1965), facilmente reperibili sulle principali piattaforme multimediali, restano un punto di riferimento costante per la manualistica didattica, sia sul fronte della teoria che su quello dell'analisi. Un lungo silenzio invece – con l'eccezione dello studio di Roberto Chiesi⁸ – ha accolto la produzione degli ultimi trentacinque anni, circolata del resto solo in parte e all'interno di circuiti ristretti. *Nouvelle Vague* (*Id.*, 1990) è l'ultima pellicola doppiata e distribuita nelle nostre sale, mentre *Notre musique* (2004) o *Film socialisme* (2010), per citare solo alcune delle opere più recenti, hanno dovuto beneficiare di passaggi televisivi o del mercato home-video.

Le ragioni di questa “invisibilità” sono diverse, non ultima la modalità di produzione di un cineasta che, confinato tra l'atelier di Rolle e le rive del

⁴ Cfr. David Sterritt, *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*, Cambridge University Press, New York, 1999.

⁵ Cfr. Daniel Morgan, *Late Godard and the Possibilities of Cinema*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2012.

⁶ Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, *Godard simple comme bonjour*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 7.

⁷ Daniel Morgan, *Late Godard and the Possibilities of Cinema*, cit., p. 9.

⁸ Roberto Chiesi, *Jean-Luc Godard*, Gremese, Roma, 2003.

lago Lemano, continua a sperimentare generi (dall'autobiografia alla cine-sceneggiatura), modelli narrativi (dalla pubblicità alla storiografia) e dispositivi (carta stampata, immagine analogica e immagine digitale) all'incessante ricerca delle relazioni che legano la Storia e le storie, il cinema e il reale, il mondo e il linguaggio adottato per raccontarlo. Emblematico in questo senso il titolo dell'ultima opera, *Adieu au langage*, punto di approdo di una ricerca, e al contempo alba di un nuovo percorso creativo: la tecnologia 3D al servizio della saggistica.

Inaugurato, a detta dello stesso Godard, da una sorta di rinascita tanto artistica quanto sentimentale⁹ e identificato da Jean-Louis Leutrat¹⁰ come la sesta tra le stagioni creative dell'autore, il periodo che va dal 1979 (inse-diamento a Rolle ed elaborazione di *Scénario de Sauve qui peut... la vie*)¹¹ al 1988 (pubblicazione dei primi due capitoli delle *Histoire(s) du cinéma*, 1A e 1B) attira in Italia la curiosità di una fascia più ampia della cerchia cinefila. Se il ventre nudo della Vergine fa gridare allo scandalo (*Je vous salue, Marie*, [*Id.*, 1984]), le mille fratture e digressioni che aprono la struttura narrativa di *Passion* (*Id.*, 1982) o *Soigne ta droite* (*Cura la tua destra*, 1987) fanno di Godard l'ultimo moderno nella stagione del postmoderno.

Mentre il cinema d'autore, infatti, rielabora la tradizione alla ricerca di un relazione sinestetica tra spettatore e schermo, (ri)costruendo immagini sempre più luccicanti, vivide e umide (penso ai fratelli Coen ma anche al cinema "visivo" di Beineix, Carax o von Trier), Godard lavora di sottrazione, togliendo all'immagine le scorie della narratività e ritornando, come vedremo, alla sua nuda «infanzia». Come ha sintetizzato Carlo Scarrone, «Godard riduce i suoi film al prefilmico [...] una semplice emulsione di figure di contorno, prive di storia. Un impossibile futuro. Il buio prima del sipario. La morte come fenomeno. Il fenomeno di una scomparsa»¹².

⁹ Tornare a casa, per Godard e compagna, significa anche tornare a fare cinema: «Sentivamo il bisogno di riavvicinarci alle montagne, al nostro paese natale... Il cinema francese non si può rinnovare, si fa soltanto a Parigi. A Rolle ho avuto la sensazione di ricominciare». Jean-Luc Godard in Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard*, Il Castoro, Milano, 2002, p. 158.

¹⁰ Jean-Louis Leutrat e Suzanne Liandrat-Guigues segmentano la produzione dell'autore in sette periodi, comprendendo in questo elenco anche l'apprendistato critico ai «Cahiers du cinéma» (1950-1958): si veda Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, *Jean-Luc Godard. Alla ricerca dell'arte perduta* (1994), tr. it. Le Mani, Recco, 2001, pp. 9-17.

¹¹ Il titolo completo del video, realizzato tra Rolle e Losanna nella primavera del 1979 e trasmesso dalla Télévision de la Suisse Romande nel 1981, è *Scénario de Sauve qui peut (la vie). Quelques remarques sur la réalisation et la production du film Sauve qui peut (la vie)*.

¹² Carlo Scarrone, *Il mistero Godard*, «Segnocinema», 33, maggio-giugno 1988, p. 34.

Ma se negli anni Ottanta Godard è ancora – ha ragione Philippe Garrel – «un moderno isolato, ovvero l'unico cineasta per il quale il cinema non è un'attività separata ma serve alla vita»¹³, che cosa si intende per modernità oggi, nell'era della postmedialità? La rivoluzione tecnologica, ancora in corso, ha davvero permesso di indebolire la «tirannia»¹⁴ dell'immagine cinematografica e forgiare una nuova immagine, più manipolabile e per questo forse anche più viva?

Forse il concetto di modernità non è cambiato, o meglio, ha assunto una nuova sfumatura, più nichilista. Inutile divertirsi a infrangere le leggi del cinema classico, perché, come afferma Jerzy in *Passion* nel cinema non esistono neppure delle leggi: se la regola appartiene alla cultura, «l'eccezione fa parte dell'arte» (*JLG/JLG. Autoportrait de décembre*, 1995). E probabilmente quella del digitale non è nemmeno stata una rivoluzione, almeno stando a quanto Godard sostiene da dieci anni a questa parte:

Tutti i grandi discorsi sul video digitale sono aria fritta. Non vedo grandi differenze, l'importante è cosa si fa e perché lo si fa. Nessuno parla del suono, ad esempio, che è pessimo. Peraltro al momento non si può girare senza luce. [...] Il digitale permette di essere liberi, ma per fare cosa? In che momento? In realtà poco cambia¹⁵.

Per comporre il suo “museo immaginario”, ovvero le *Histoire(s) du cinéma*, l'autore infatti non ha avuto bisogno di numeri, *cloud* o memorie esterne: sono state sufficienti le centinaia di videocassette conservate nel suo archivio reale. La forza di un'opera audiovisiva, insomma, non risiederebbe nella sua specificità mediale, ma piuttosto nella modalità con cui essa restituisce allo spettatore quei segni di realtà che, come diceva Benjamin, sono già *parmi nous*, in mezzo a noi: l'arte li deve solo svelare.

Postmediale, però, Godard lo è sempre stato, sin da quando utilizzava la penna dei «Cahiers» in luogo della cinepresa Arriflex: «Scrivere significava già fare del cinema. Tra lo scrivere e il girare c'è una differenza quantitativa e non qualitativa»¹⁶.

¹³ Philippe Garrel, *L'art et moi* 68, «Cahiers du cinéma», 606, 2005.

¹⁴ «L'immagine grazie al video diventa meno tirannica. [...] Il video ci permette di pensare in forma di immagini e non di testo». Dichiarazioni rilasciate da Jean-Luc Godard nel 1975 e tradotte ora in Roberto Turigliatto (a cura di), *Passion Godard. Il cinema (non) è il cinema*, Il Castoro, Milano, 2010, p. 152.

¹⁵ Jean-Luc Godard in Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 15.

¹⁶Ivi, p. 8.

Oltre che sui modi di produzione, Godard si è sempre interrogato sulle forme di ricezione del testo filmico, invitando il cinema ad «andare ovunque»¹⁷ e avvertendo come un'esigenza quel fenomeno che Francesco Casetti qualche anno fa, di fronte al tramonto della sala cinematografica come unico luogo dell'esperienza filmica, ha definito «rilocalazione»¹⁸. Riascoltiamo Godard:

Non c'è nessuna ragione per cui i film siano proiettati nelle sale. Allo stato attuale c'è bisogno delle sale, ma dovrebbero esistere come chiese sconstate, o come stadi. [...] Normalmente dovremmo essere in grado di vedere i film in casa nostra, con un televisore o su un muro¹⁹.

Quarant'anni dopo questa dichiarazione il cinema ha cessato di configurarsi come esperienza auratica separata dalla vita e si sta davvero «rilocalando» ovunque, su schermi piccoli (telefoni cellulari) o grandi (home-theatre) che danno allo spettatore la sensazione di dominare l'Altro, gestendo a proprio piacimento tempo e spazio di un'esperienza visiva più filmica che cinematografica.

Dal suo spettatore, peraltro, Godard ha sempre preteso una partecipazione attiva, uno sguardo che tralasciasse l'identificazione a vantaggio della riflessione. Basta ricordare l'incipit di *Le petit soldat* (*Id.*, 1961): «il tempo dell'azione è finito, quello della riflessione comincia». Comincia e si intensifica proprio nella stagione a cui è principalmente consacrato questo saggio, quegli anni Ottanta che segnano, dopo l'afasia balbuziente della stagione Dziga Vertov (*Vladimir et Rosa*, 1970), il recupero di una fiducia nell'immagine intesa come finestra aperta non tanto sul mondo, quanto, come vedremo, sul nulla.

Come ha dimostrato Antonio Costa²⁰, questa rinascita è probabilmente

¹⁷ «Il cinema deve andare ovunque. Bisogna fare la lista dei luoghi in cui non c'è ancora e farcelo arrivare. Se nelle fabbriche non c'è, deve andare nelle fabbriche. Se nelle università non c'è, bisogna portarcelo» (Jean-Luc Godard, *Lutter sur deux fronts. Conversation avec Jean-Luc Godard*, «Cahiers du Cinéma», 194, 1967 [tr. it. Jean-Luc Godard, *Il cinema è il cinema*, a cura di Adriano Aprà, Garzanti, Milano, 1970, p. 319]). Interessante è soprattutto la convizione, espressa da Godard, che una mutazione delle condizioni di ricezione avrebbe influenzato fortemente anche l'estetica del cinema.

¹⁸ Sul concetto di rilocalazione postmediale si veda Francesco Casetti, *Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediata*, «Fatamorgana», 8, «Visuale», 2009 (www.francescocasetti.net).

¹⁹ Jean-Luc Godard, «Cahiers du cinéma», 194, 1967. Nostra traduzione.

²⁰ Per un'analisi delle sperimentazioni degli anni Settanta rinvio a Antonio Costa, *L'ultimo Godard/Godard l'ultimo*, «Cineforum», XVI, 10, ottobre 1976, pp. 567-578.

frutto delle sperimentazioni *Sonimage* prodotte nel laboratorio di Grenoble, stagione godardiana forse ancora più oscura di quella recente. Leitmotiv degli anni Novanta saranno, lo vedremo, la nozione di storia intesa come costruzione/disgregazione di elementi attinti dalla Storia (Auschwitz, Sarajevo, Socialismo, Europa) e soprattutto la riflessione, in forma di *ludus*, sulla reversibilità di ogni proiezione: mi riferisco all'esagramma mistico disegnato in *JLG/JLG Autoportrait de décembre* e al gioco di associazioni libere che ne deriva²¹. A Godard interessa non tanto proiettare un'immagine, quanto rifletterla e vedere cosa ne esce²².

Già *Comment ça va?* (1978) e *Numéro deux* (1975) avevano indicato che per cominciare a vedere un'immagine "altra" della realtà, lontana da quella offerta dal potere, sarebbe stato necessario separare con uno schermo nero la «falsa coesione delle cose», attraversare il buio e cominciare a vedere la «realtà *altra* dell'immagine»²³.

Si diceva della (poca) attenzione rivolta dalla critica italiana, accademica e non, al cosiddetto «terzo Godard» (1979-2014)²⁴. Oggetto di indagini sono stati soprattutto i lungometraggi della prima metà degli anni Ottanta, da *Passion a Détective* (*Id.*, 1985). Se Alberto Farassino ha notato «una perfezione di immagini e una volontà di altezza che hanno del sublime» (1996), Giorgio De Vincenti (1993) vi ha rilevato le tracce di una modernità²⁵ intesa come rottura dei codici, ovvero: indebolimento della struttura narrativa tradizionale, montaggio per associazione di idee, accumulo di materiali, aperture metalinguistiche del testo. Poi, il silenzio.

Solo nel 2010, in occasione degli ottant'anni del Maestro, un volume collettivo sulle *Histoire(s) du cinéma*²⁶ e una serie di retrospettive, giornate di stu-

²¹ «Poiché – dice Godard in *JLG/JLG* – io che ascolto e guardo sono in questo punto, poiché sono di fronte e poiché ricevo questa proiezione e poiché la rifletto mi trovo nella situazione descritta da questa figura». Dalla Storia (Israele/Nazismo/Palestina) alla storia del cinema (il suono stereo).

²² Cfr. Rinaldo Censi, *JLG/JLG. Elogio delle cause perse*, in Roberto Turigliatto (a cura di), *Passion Godard. Il cinema (non) è il cinema*, CEC, La Cineteca del Friuli, Cinemazero, Udine, p. 251.

²³ Antonio Costa, *L'ultimo Godard*, cit., p. 578.

²⁴ Del resto lo stesso Godard ha proposto di articolare in tre stagioni il suo corpus: «La prima è quando non facevo film, gli giravo intorno, cercavo. La seconda è cominciata con *À bout de souffle* ed è durata fino al 1970, poi c'è stato il riflusso, o il flusso... la terza è adesso». Jean-Luc Godard, *Travail-amour-cinéma*, «Le Nouvel Observateur», 20 Octobre 1980 (tr. it. Jean-Luc Godard, *Il cinema è il cinema*, cit., p. 352).

²⁵ Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma, 1993.

²⁶ Cfr. Alessia Cervini, Alessio Scarlato, Luca Venzi, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2010.

di e convegni hanno aiutato a far luce sulla ricerca di un autore che, come ha osservato Roberto Turigliatto, ha ormai assunto l'attitudine di un «ricercatore scientifico, dedito alla rilevazione al di fuori di ogni schema narrativo»²⁷. Interessante, in questo senso, è l'ipotesi ermeneutica proposta da Giorgio De Vincenti, attento a cogliere, in particolare nella produzione degli anni Ottanta, la forte sintonia del pensiero godardiano con alcune delle questioni più delicate della scienza contemporanea (l'origine dell'universo, la relazione tra scienza e religione, l'analogia tra Web e Griglia cosmica)²⁸.

Gli aggettivi impiegati per definire l'ultimo Godard sono sempre gli stessi: ostico, difficile, complesso. Difficile, forse, è decodificare processi narrativi che si avvalgono spesso di immagini *estatiche*, ovvero tali da spingere lo spettatore/lettore fuori da uno schermo in cui sembrano invece liberi di entrare elementi apparentemente esterni alla "storia" (citazioni di brani letterari o filosofici, personaggi secondari, voci over ecc.). Spesso lo schermo non contiene storie, ma – e penso a *Scénario du film Passion* (1983) – solo colori, suoni, corpi.

Dietro la superficie narrativa, impervia a chiunque cerchi sullo schermo una relazione di causalità tra corpi, azioni e situazioni, si nasconde in realtà la leggerezza di uno sguardo che elimina le frontiere tra generi alternando film su commissione (*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, 1986) e autoritratti (*JLG/JLG. Autoportrait de Décembre*), clip pubblicitari (*Closed*, 1988) e videolettere (*Lettre a Freddy Buache*, 1986), frammenti di storie (*Hélas pour moi*, 1993) e Storia dei frammenti (*Histoire[s] du cinéma*, 1988-1994).

E così una stella della «moneta dell'assoluto» come Alain Delon è filmata come gli astri che illuminano la notte di Marie (*Je vous salue, Marie*) ovvero come una luce già trascorsa, percepita in ritardo, bella quanto l'inquadratura di un cavallo²⁹.

Tra i due millenni, insomma, Godard sembra essere riuscito a perfezionare

²⁷ Roberto Turigliatto (a cura di), *Passion Godard. Il cinema (non) è il cinema*, cit., p. 5.

²⁸ Si veda a questo proposito Giorgio De Vincenti, *Gli anni Ottanta di Jean Luc Godard, tra scienza, filosofia e religione, verso la cosmologia e il World Wide Web*, «Imago. Studi di cinema e media», II, 2, 2010, pp. 101-122.

²⁹ «Le stelle del cinema rappresentano una luce già trascorsa. E dunque dobbiamo servircene in un certo modo, utilizzarle, al peggio, per arrivare a fare un'inquadratura a un cavallo che sia altrettanto bella di un'inquadratura fatta a Delon». Dichiarazione espressa da Jean-Luc Godard alla Conferenza Stampa del Festival di Cannes (1990) e tradotta ora in Jean-Luc Godard, *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, Minimum Fax, Roma, 2007, p. 219.

quel «modo di procedere» sperimentato nel 1966 con *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Due o tre cose che so di lei*), al contempo documento di un oggetto (la città) e indagine su un soggetto:

Non posso evitare il fatto che tutto esista dall'interno e insieme dall'esterno. È una cosa questa che potrà essere resa sensibile filmando un palazzo dall'esterno e poi dall'interno, come se si entrasse all'interno di un oggetto. Lo stesso vale per le persone, il cui viso è in genere visto dall'esterno³⁰.

Si tratta, in sostanza, di passare all'interno della superficie dei corpi e degli oggetti in modo da tale da riprodurre – e qui ha ragione chi evidenzia l'approccio “scientifico” di questo metodo – il tessuto biologico degli elementi filmati, quello che Godard stesso ha definito «plasma in movimento». Oggetto e Soggetto, Esterno e Interno, Universale e Particolare, Realtà e Finzione: lo sguardo di Godard è quello di un occhio bifronte, che racconta *mentre* mostra, mostra *mentre* racconta e chiede agli attori un lavoro che sia al contempo recitazione e citazione.

Obiettivo? Mettere da parte le esistenze singolari dei personaggi e filmare semplicemente la vita. Questo quanto meno è l'intento di *Sauve qui peut... la vie* (*Si salvi chi può... la vita*, 1980): «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 incominciare»³¹.

Difficile definire l'ontologia dell'immagine godardiana. Di certo, e su questo ha ragione Raymond Bellour³², la trasparenza fotografica non sembra più il referente principale di un autore che, se da un lato ama incarnarsi nella testura delle sue opere – penso ai personaggi interpretati in *Prénom Carmen* (*Id.*, 1983), *Re Lear* o *Cura la tua destra* – dall'altro sembra divertirsi nel togliere all'immagine cinematografica la sua carne (la pellicola) sostituendola con pixel ad alta e bassa risoluzione (*Adieu au langage*). Culmine di questo processo di scarnificazione sono le *Histoire(s) du cinéma*, collage di materiali eterogenei (voci, immagini, suoni, rumori, fotografie) depositati sul fondo di una memoria frantumata, capace, per esempio, di ricordare un gesto ma non di riprodurlo nel suo tempo e nel suo spazio: le sequenze estratte dai film ci-

³⁰ Jean-Luc Godard in *Il cinema è il cinema*, cit., p. 285.

³¹ *Ibidem*.

³² Cfr Raymond Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, tr. it. Mondadori, Milano, 2007.

tati sono infatti deformate dal ralenti oppure rimontate secondo nuovi criteri di *découpage*.

In questione è la qualità organica di un'immagine che si definisce proprio nel suo essere permeabile ad altri segni (visivi, sonori, grafici) soprattutto quando è inserita in una narrazione che non seguirebbe più le leggi della fisica classica ma quelle della fisica atomica³³.

Torniamo al punto di partenza: «Che cos'è un'immagine?». Quella che Godard mette (ancora) in crisi, mi sembra, è la nozione di immagine come *mimesis*, imitazione di un reale che, nel momento in cui viene rappresentato, assorbirebbe e nasconderebbe il dispositivo che lo “rende presente”. Filmare un tramonto o un corpo nudo che scende le scale (*Adieu au langage*) non significa necessariamente raffigurare qualcosa, quanto piuttosto «configurare»³⁴ elementi del reale in un'inquadratura, ovvero in uno spazio regolato da una struttura altra rispetto al reale. Una struttura che denunci la sua natura fittizia di scrittura, *poiesis*, composizione.

Si tratta di un'ipotesi in fondo facile da formulare in merito all'ultimo Godard. Quello che ci proponiamo qui è di verificarla per mezzo dell'analisi di alcuni tra i testi e i paratesti (video-sceneggiature, video-conversazioni, commissioni) che costellano la sconfinata produzione recente, contaminata anche da un profluvio di dichiarazioni³⁵ e soprattutto dalla “migrazione” di immagini, suoni e parole provenienti dalle opere degli anni Sessanta. Data la complessità e soprattutto la quantità di suddetta produzione, una selezione, per quanto dolorosa, si è resa necessaria. Ho privilegiato dunque le opere sintomatiche di una determinata linea teorica o di un preciso percorso di ricerca.

È infatti possibile articolare la produzione degli ultimi trentacinque anni lungo quattro percorsi di riflessione, orientabili anche secondo una linea cronologica. Nell'ordine: l'interrogazione sul mistero della creazione artistica (*Si salvi chi può... la vita, Passion*), la scomposizione dell'immagine

³³ Sulle affinità tra il pensiero per immagini godardiano e la teoria della fisica quantica si veda Giorgio De Vincenti, *Il cinema cosmologico di Jean-Luc Godard negli anni Ottanta tra scienza, saggio e web*, in Roberto Turigliatto (a cura di), *Passion Godard*, cit., pp. 198-208.

³⁴ Riprendo qui il termine impiegato da Paolo Bertetto nella sua critica al concetto di immagine come rappresentazione in *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2008.

³⁵ Tra i cineasti della sua generazione Godard è forse quello che più di tutti ha parlato di sé e della sua poetica. E questo utilizzando tutti i *media* a disposizione, dal saggio (*Introduzione a una vera storia del cinema*) al videosaggio (*Scénario du film Passion*, per esempio), dalla tavola rotonda televisiva all'intervista radiofonica.

nei suoi materiali (*Prénom Carmen, Je vous salue, Marie*), il ripiegamento verso la Storia e il tempo perduto (*Histoire[s] du cinéma, Allemagne 90 neuf zéro, Nouvelle Vague; De l'origine du XXIème siècle*) e di nuovo, come in una sorta di ritorno al punto di partenza, una meditazione sulla difficoltà di raccontare una storia nei luoghi della Storia (*Liberté et patrie, Éloge de l'amour, Film socialisme, Adieu au langage*).

All'alba del nuovo millennio – questa è la tesi che cercheremo di dimostrare – Godard fa come *l'Angelus* di Benjamin, ovvero si volta indietro. Riprende le questioni chiave del suo “secondo” anno zero (la narrazione come incertezza, la discrasia tra mondo e linguaggio, la solitudine dell'esperienza amorosa) e le riformula alla luce di un prospettiva, quella di storico del/col cinema, dal fortissimo impatto sul pensiero contemporaneo. *L'addio al linguaggio*, infatti, appare non solo la provocazione di un vecchio saggio che segue «altre piste» (*Khan Khande*, 2014), ma anche l'ultima fase di un processo di disgregazione del linguaggio narrativo cominciato quarant'anni fa, come ben intuì Deleuze:

Godard non è un dialettico. Ciò che conta in lui non è 2 o 3 o non so quanto. Ciò che conta è *e*, la congiunzione *e*. L'utilizzo di *e* in Godard è l'essenziale [...]. La *e* non è più nemmeno una congiunzione o una relazione particolare, ma trascina con sé tutte le relazioni [...] e fa scivolare l'Essere, il verbo etc. Questo è esattamente il balbettio creativo, l'uso straniero della lingua, in opposizione al suo utilizzo conforme e dominante fondato sul verbo essere³⁶.

Il montaggio, dunque, è molto di più che un *beau souci*, come recitava il celebre articolo pubblicato sui «Cahiers»³⁷. Far incontrare e soprattutto scontrare inquadrature e suoni significa permettere alle immagini di pensare e dunque rivelare il loro senso più nascosto, errante, ottuso³⁸. La Storia *e* le storie (*Histoire[s] du cinéma*), il cinema *e* il teatro (*Forever Mozart*, 1996), Dante *e* Sarajevo (*Notre musique*), piattezza *e* profondità (*Adieu au langage*): il pensiero si sviluppa proprio nello spazio vuoto occupato da questa congiunzione, la quale, più che unire i segmenti apre lo sguardo dello spettatore e lo porta, come vedremo, *fuori* dal testo.

³⁶ Gilles Deleuze, *Trois questions sur Six fois deux*, «Cahiers du cinéma», 271, 1976, p. 11. Nostra traduzione.

³⁷ Jean-Luc Godard, *Montage, mon beau souci*, «Cahiers du cinéma», 65, 1956, pp. 30-32.

³⁸ Cfr. Jacques Aumont, *A cosa pensano i film*, (1996), tr. it. ETS, Pisa, 2007.

L'approccio diacronico alle dodici opere selezionate – *Si salvi chi può... la vita*, *Passion*, *Prénom Carmen*, *Je vous salue, Marie*, *Nouvelle Vague*, *Allemagne 90 neuf zéro*, *Histoire(s) du cinéma*, *De l'origine du XXIème siècle*, *Éloge de l'amour*, *Liberté et patrie*, *Film socialisme*, *Adieu au langage* – è tanto arbitrario quanto funzionale a individuare una direzione in un *corpus* che – hanno ragione Suzanne Liandrat-Guigues e Jean-Louis Leutrat – a partire dal 1988 è difficilmente distinguibile in stagioni o periodi³⁹. Ogni opera presenta infatti derive di quella precedente e in qualche modo aiuta a comprendere quella successiva. Spesso è solo questione di assonanze. La parola *origine*, per esempio, migra attraverso tre opere dai territori dell'arte (*Si salvi chi può... la vita*: l'origine di un racconto), a quelli della religione (*Je vous salue, Marie*) sino a quelli della Storia (*De l'origine du XXIème siècle*).

Come è stato in parte già osservato⁴⁰, un filo rosso accomuna i percorsi del pensiero godardiano. Un filo che è al contempo metafora, codice e materia: la luce.

La luce è affascinante in quanto metafora di una creazione intesa come connubio di mistero e ricerca: «Quando non c'era più il sole, Van Gogh cercò il giallo – dirà lo zio Jean in *Prénom Carmen* –. Bisogna cercare». Cercare di capire dove la luce va, ma soprattutto, come fa il narratore narrato di *Lettre à Freddy Buache*, affrettarsi a catturarla prima che essa muoia: «Ci eravamo fermati lungo l'autostrada e ci hanno detto che potevamo sostare solo in caso di emergenza. Ma lì c'era urgenza, la luce sarebbe durata solo dieci secondi». Allo stesso modo *Film socialisme* comincia con un gesto, l'ennesimo, metalinguistico: sulla nave da crociera, un fotografo senza nome agita l'obiettivo della sua camera in attesa di trovare la luce adatta a catturare l'immagine giusta.

Senza la luce giusta, nessun *tableau vivant* può vivere e nessun volto può produrre senso. Qual è il canone che regola la presunta giustezza della luce? L'eccentricità, ovvero quella capacità, rilevata nella *Ronda di notte* (*Passion*), di far esplodere dall'interno l'organizzazione dell'immagine e denudarne così la polisemia. Come la tela di Rembrandt, anche il cinema di Godard è pieno di «buchi», di «spazi male occupati» perché vuoti di racconto oppure – è il caso di molte delle opere degli anni Novanta – occupati dal corpo e dalla voce dell'autore. Innestandosi fisicamente all'interno

³⁹ Cfr. Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, *Godard simple comme bonjour*, cit., pp. 20-21.

⁴⁰ Cfr. Giorgio De Vincenti, *Il cinema cosmologico di Jean-Luc Godard negli anni Ottanta tra scienza, saggio e web*, cit., pp. 198-208.

della propria creazione, l'autore finisce per occupare una posizione eccentrica rispetto a essa: quella dell'artista⁴¹.

Al pari di pochi altri oggi (penso a David Lynch o Werner Herzog), Godard riflette sull'interstizio sottile che separa, secondo quello che Deleuze chiama «metodo del TRA»⁴², visibile e invisibile, forgiando un'immagine che apre sul visibile proprio in virtù della sua complementarità con il non-visibile. Un'immagine – leggiamo nelle *Histoire(s) du cinéma* e ascoltiamo in *Notre musique* – «la cui potenza non può esprimersi che facendo appello al nulla».

Se i personaggi, perduti tra luce e buio, fanno esperienza del «negativo»⁴³, lo spettatore non è da meno. Cerca tracce della loro storia, ma trova solo frammenti di Storia. Le parole non aiutano, le immagini confondono mentre la luce, anziché illuminare, si offre nella sua opacità granulosa. Anche in *Adieu au langage* una storia esiste, ma Godard non la racconta. Si limita a mostrarla, lasciandola sospesa in una zona morta della narrazione: tra la natura e la metafora, tra la memoria e l'oblio, tra l'immagine e il nulla.

Ringrazio Caterina Rossi per la ricerca bibliografica; Giorgio Tinazzi, Vincenzo Borghetti, Cristina Jandelli e Wanda Tommasi per i preziosi suggerimenti.

Questo libro è dedicato a mio padre.

⁴¹ Sull'estetica della frammentazione come sintomo dell'artisticità di Godard si veda Dominique Chateau, *Godard, le fragment*, in Gilles Delavaud, Jean-Pierre Esquenazi, Marie-Françoise Grange (sous la direction de), *Godard et le métier d'artiste*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 11.

⁴² «Non si tratta più di seguire una catena di immagini, anche sopra a dei vuoti, ma di uscire dalla catena ossia dall'associazione. [...] È il metodo del TRA, "tra due immagini", che scongiura ogni cinema dell'UNO. È il metodo dell'E, "questo e poi quello", che scongiura tutto il cinema dell'Essere=è». (Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, tr. it. Ubulibri, Milano, 1989, p. 201).

⁴³ Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, cit., p. 177.