



Michele Guerra

Le contrôle de l'Univers: la dialettica del potere nelle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard



Abstract

Con le sue *Histoire(s) du cinéma* Jean-Luc Godard lega definitivamente la sua esistenza di essere umano alla storia del cinema, inteso come irrefrenabile flusso di immagini, come sistema di schermi e specchi rispetto ai quali la nostra esperienza è produttrice e prodotto allo stesso tempo. L'immagine è la negazione del niente – dice Godard – ma anche lo sguardo del niente su di noi. Attraverso una scrittura cinematografica onnivora, attraverso lo sfruttamento delle potenzialità citazioniste del film – possibili solo per un regista –, Godard allestisce un meccanismo dialettico di potere visivo che mette in luce la resistenza dell'individuo nei confronti delle immagini e la resistenza delle immagini nei confronti dell'individuo. All'incrocio tra un film-archivio e un film-museo, Godard manipola le immagini fino a svelarci la struttura del loro segreto potere.

In *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard finally connects his human being's existence with history of cinema as uncontrollable stream of images, as a system of screens and mirrors that our experience produces and from which it is produced. The image is the nothing's negation – Godard says – but also the nothing's gaze on us. Through an omnivorous cinematographic writing, through the exploitation of quotation's potentiality of movies – made possible only for a director –, Godard prepares a dialectic mechanism of visual power that points out the individual's endurance versus images and images' endurance versus the individual. Between film-archive and film-museum, Godard manipulates images until to reveal us their secret power structure.



Essa sola [la poesia romantica] può diventare, simile all'epopea, uno specchio di tutto quanto il mondo circostante, un ritratto del secolo. E tuttavia essa può anche meglio fluttuare in mezzo, tra il rappresentato e il rappresentante, sulle ali della riflessione poetica, svincolata da ogni interesse reale o ideale, e conferire a questa riflessione un potere sempre maggiore e moltiplicarla come una serie infinita di specchi.

Friedrich Schlegel, *Athenaeum* 116

Ogni immagine, banale o costruita che sia, stupida – nessuna immagine la è – o colta, possiede un “potere”. Quante volte abbiamo detto o pensato che “quell'immagine ha il potere di”. Ogni immagine possiede molteplici strati di senso che la caricano di poteri differenti, che sortiscono effetti differenti su individui

differenti, oppure che funzionano bene in certi momenti, in certi tempi, in certi spazi. Alcune immagini non sono recepite per anni, altre sono recepite perfettamente subito e poi non hanno più senso per anni.

La lingua francese conosce un gioco di parole – che oggi è il titolo di una raccolta di scritti di Jean-Louis Comolli – che lega due verbi ben oltre la rima: *voir et pouvoir*. Col che il vedere presupporrebbe un potere – si leggano al proposito certe pagine di Sartre o di Merleau-Ponty – e il potere presupporrebbe un vedere – come fanno bene Jeremy Bentham o Michel Foucault e molti, molti scrittori. Poco più di quarant'anni fa andava uno slogan che diceva “l’immaginazione al potere”, cioè la spregiudicata rifondazione di un mondo a partire da qualcosa che esisteva solo nell’immaginazione – ma dunque esisteva “almeno in immagine” – e la cui novità sarebbe stata quella di metter da parte tutto ciò che non era immaginazione: in una parola la realtà, quella vigente. L’immagine non può essere il potere, perché l’immagine presuppone primariamente un’assenza ed un’alterità che il potere non può né accettare, né obiettivamente permettersi, ma essa è intimamente collegata al potere, sia che la si intenda filosoficamente come relazione tra un percipiente e un percepito, sia che la si intenda politicamente come garanzia di controllo o mezzo di propaganda.

L’immagine nasce senza sapere ancora bene quale sarà l’entità del suo potere, a meno che non nasca in malafede, a meno che non sia un’immagine di regime o un’immagine pubblicitaria. Nel primo caso, essa vivrà le fortune del potere – che però non è più lei a sprigionare – e si sbriciolerà un giorno come le statue dei dittatori e verrà buona come fonte e contenitore di nuovi e diversi poteri. Nel secondo caso, vivrà nel terrore di invecchiare, di non saper più comunicare e verrà presto sostituita da un’altra più adatta, le cui prospettive di vita non saranno più lunghe.

Certo, davanti ad immagini di propaganda – quale che sia – in molti sanno come comportarsi (il che non significa che sappiano come difendersi); dunque, se è un potere che sviluppa un’immagine, presto o tardi quell’immagine si staccherà dalla nostra mente – dal nostro cuore – come una foglia secca da un ramo. Ma se invece è un’immagine che sviluppa un potere, presto o tardi noi saremo a tal punto avvinti ad essa da non potercene più separare, da non poter più pensare indipendentemente da quella immagine. Ecco perché il potere ha tanta paura delle immagini.

Le immagini, insomma, ci riguardano sempre e verrebbe da dire anche che ci “ri-guardano sempre”. In molti ricorderanno la famosa *boutade* di Jean Cocteau – che è invero una formula filosofica –, secondo la quale il pittore, dipingendo, non riesce a fare null’altro che il proprio ritratto, in continuazione. O la magia borgesiana secondo cui l’uomo che per tutta la vita disegna mappe di paesaggi, piante di interi territori, scopre un giorno che quei segni sono esattamente i tratti del suo volto. Sempre di immagini e di poteri, alla fine, si tratta. Si capovolge, in altri termini, il vettore immagine-spettatore: l’exasperazione dell’immagine, la sua “deformazione”, può arrivare al punto in cui la “vittima” del guardare non è più l’immagine, ma lo spettatore, secondo un meccanismo vittimario ribaltato così ben spiegato da Jean-François Lyotard nelle prime pagine de *Il dissidio* (Lyotard 1985, p. 26; Casetti 2002, p. 233); ma non corriamo troppo.

Forse in meno conosceranno una frase – di Jean Cocteau - che Jean-Luc Godard dice/scrive in un suo film del 1995 commissionatogli (come a molti colleghi di altra nazionalità) dal British Film Institute in occasione del centenario del cinema e mai distribuito in Italia. Il film, un vero gioiello, si intitola *Deux fois cinquante ans de cinéma français* e la frase è la seguente: «Les miroirs feraient bien de réfléchir avant de renvoyer une image». Gli specchi farebbero bene a riflettere prima di restituire un’immagine. C’è in questa formula una comicità strabiliante, ma c’è soprattutto il succo di un ambiziosissimo e geniale lavoro di ricerca in forma di film che Godard sta portando avanti sulla storia del cinema. In quel 1995, ha già realizzato i tre quarti della sua *Histoire(s) du cinéma* e nel 1998 uscirà l’ultimo quarto – il primo si era avuto nel 1988.

Il gioco sta tutto nel doppio senso del verbo *réfléchir*, che si mantiene anche in italiano: che gli specchi riflettano un’immagine non significa certo che gli specchi siano in grado di “riflettere”. Generalmente è il soggetto riflesso che dovrà riflettere su ciò che vede e magari ritoccarsi i capelli o cambiar d’abito. I meno attenti potrebbero pensare che Godard immagini un mondo in cui gli specchi – bontà loro – si astengano in certi casi dal riflettere un’immagine che potrebbe scontentare il riflesso. I godardiani hanno capito perfettamente che vuol dire Godard: noi viviamo circondati da specchi – da schermi – che ci restituiscono miriadi di immagini. Tra di esse ci muoviamo come il povero Minotauro di Dürrenmatt, ma è sempre noi stessi che vediamo, è sempre la nostra esperienza che “è fatta da” e “fa” quelle immagini. Nel primo capitolo della quarta parte delle sue *Histoire(s)* – che non per nulla si

intitola *Le contrôle de l'Univers* – Godard ripete: «Il est là... il est là... il est là». Chi è là? Il cinema. Si compie qui, verso la fine delle *Histoire(s)*, la piena identificazione tra il cinema e l'individuo: il cinema è noi stessi e nel caso di Godard non esiste scarto tra la sua persona, la sua vita e i film, col che saltano i parametri di giudizio tradizionali non soltanto in relazione alla fruizione del film, ma pure alla sua sistemazione storiografica.

Gli specchi di Godard, allora, sono i film e le *Histoire(s)* altro non sono che un'ulteriore superficie riflettente che, come spesso accade, sconvolge e mescola il riflesso (e la riflessione). Lo stesso titolo – *Histoire(s) du cinéma* – suona ironico e ammonitore, perché è evidente che Godard intende muovere un rimprovero al cinema del Novecento che, come ha detto bene Jacques Rancière, ha finito per disconoscere la propria storicità senza comprendere che le sue immagini ne portavano – ne contenevano – la virtualità (Rancière 2006, p. 227). Ciò su cui si può e si deve lavorare ora, sul finire del secolo, sono le “facoltà di pensiero” proprie delle immagini cinematografiche, “vedere le immagini pensare”: per fare questo bisogna disarticolare l'ordine consueto del fare film e del fare storia del cinema, configurarle nuovamente – come “dissidio” – rispetto alla conformazione tradizionale del film, alla sua messa in scena e alla sua messa fuori scena, a quella che ancora Lyotard chiamerebbe l'*ekklesia* delle immagini (Lyotard 2008). Più ancora della messa in crisi delle grandi narrazioni, si tratta della messa in discussione delle forme del discorso, ivi comprese quelle teoriche, critiche e storiche.

Il cinema diventa, nelle molte ore di proiezione, l'anello che lega osmoticamente il suo reale alla realtà del secolo che lo ha prodotto: come ha scritto Youssef Ishaghpour in apertura al suo libro-intervista con Godard, il cinema, nelle *Histoire(s)*, è «non seulement la forme majeure du xx siècle, mais le centre du xx siècle, impliquant donc le tout de l'homme de ce siècle, de l'horreur de ses désastre à ses tentatives de rédemption par l'art» (Godard, Ishaghpour 2000, p. 8).

Nel secondo capitolo della quarta parte delle *Histoire(s)*, si dice anche che «l'image, capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous». L'immagine presuppone, lo dicevamo, un'assenza, un non-essere – il niente? –, ma nel momento in cui c'è nega tutto questo e ci mette di fronte – e ci instilla dentro – una presenza fatta di “niente”, che getta uno sguardo su di noi, invertendo il vettore Soggetto-Oggetto ed esercitando sopra chi vede un potere che, a tutta prima, si penserebbe risiedere unicamente dalla parte del guardante. Le immagini ci ri-

guardano, appunto (Garroni 2005). Si può essere in balia del niente? Questo sembra domandarsi Godard. Ed anche di più: qual è – se c'è – il coefficiente di pensiero che questo niente, queste immagini, posseggono e sono in grado di veicolare?

Jean-Luc Godard ha sempre fatto storia del cinema, in ogni suo film, fin dal trailer originale di *À bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, 1960), ma è nella seconda metà degli anni Settanta che l'idea di dedicarsi a suo modo ad un ripensamento della storia del cinema si fa più viva: la saggerà in una serie di lezioni che terrà a Montréal tra il 1978 e il 1979 e che verranno pubblicate in forma di libro nel 1980 come *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. L'idea di Godard – lui come individuo a confronto col cinema come individuo e una storia che non può che scriversi sulla base delle relazioni tra questi due individui – è zoppa sulla carta: incisiva, provocatoria, ma incompleta. Il problema vero, decisivo, è il processo di transcodificazione che deve subire il film ed anche l'esperienza del film. Un problema che si avvertiva sempre più forte anche in sede teorica, come dimostrano alcuni scritti, più o meno coevi, di Raymond Bellour (Bellour 2007).

Inevitabile, dunque, che «une véritable histoire du cinéma» debba essere un film, debba avere la forma ed il corpo di un film, perché – come ripete Godard nei due capitoli della prima parte delle *Histoire(s)* – «ce qui a passé par le cinéma et en a conservé la marque, ne peut plus entrer ailleurs». Per dieci anni Godard girerà le molte ore delle *Histoire(s) du cinéma*, mettendoci in mezzo altri lavori, che, come ha notato Alberto Farassino, «sono quasi sempre 'storie del cinema' sotto altra veste» (Farassino 2002, p. 236).

Le *Histoire(s)* non sono film di repertorio, anche se la gran parte dei materiali è costituita da film che hanno fatto la storia del cinema e da documentari o anche cineattualità, cioè da immagini in movimento. A queste si sommano però anche riprese fatte *ex novo*, di cui la più parte riguarda Godard stesso ed altre coinvolgono personaggi come Serge Daney, Sabine Azema, oppure paesaggi. Ma poi vengono filmate anche opere d'arte, spesso nei particolari, dipinti, affreschi, fotografie, o anche pagine di libri. La sovrimpressionazione, che col montaggio di marca polemicamente ejzenštejniana si contende la scrittura del film, mescola tutto, incrocia ogni cosa, facendo emergere e reimmergendo le immagini nella memoria, offrendoci l'inquadratura come un palinsesto multimediale: la memoria che funziona a palinsesto, come pensa Gore Vidal. Si aggiunga a questa complessa architettura visiva, la voce *off* – e più raramente *in* – del “dio” Godard e di pochi altri (non “dèi”,

però) e un infinito gioco di scritte che attraversa senza posa lo schermo triplicando i livelli di fruizione e complicandoli immensamente, spesso rimarcando ciò che si vede – o il concetto che non si vede –, ma altrettanto spesso battendo altre vie, disgiuntive solo in apparenza.

A stilemi cinematografici da avanguardie storiche – dadaismo e surrealismo soprattutto – Godard unisce stilemi delle seconde avanguardie – cinema underground e situazionista – giocando a scandalizzare la bella grafia dei movimenti cinematografici e muovendosi con disinvoltura tra il *tableau vivant* (il *frame-stop*) e la mobilitazione estrema delle immagini, cioè tra i due poli dell'*acinéma* lyotardiano. Si svela così la falsa proposta didattica del suo titolo e si porta alle estreme conseguenze la poetica del reimpiego che al cinema trova grosso riscontro proprio in quel giro di anni. Le *Histoire(s)* sono infatti il film che più di ogni altro prende di petto le potenzialità citazioniste del cinema, nel senso più vero e letterale di “citazione”, che è quello teorizzato ampiamente da Compagnon e che poi Genette offre come reale significato di intertestualità (Compagnon 1979; Genette 1982). Godard prende pezzi di altri testi e li porta integralmente in un nuovo testo. Compagnon osservava, giocando con le parole, che la citazione comporta una sorta di *renonciation* da parte dell'autore a quello che sarebbe il suo ruolo di creatore. Invero, però, questo atteggiamento coincide con una effettiva *re-énonciation*, vale a dire con un rimettere in circolo nuovamente quella porzione di testo (Compagnon 1979, p. 40). Godard poi va oltre. Alla citazione – entro cui ricadrebbero anche le opere d'arte e perfino le pagine dei libri – fa corrispondere una serie di piste intertestuali che travalicano quelle offerte dalle immagini stesse e che procedono principalmente dalle sue affermazioni e dalle scritte. Le *Histoire(s)* assumono quella che Barthes direbbe una struttura *ifologica*, a tela di ragno (Barthes 1999, p. 124) e la loro, per usare le parole di Julia Kristeva, «è una scrittura-replica (funzione o negazione) di un altro (degli altri) testo (testi)» (Kristeva 1978, p. 149).

Il primo approccio con le *Histoire(s)* è di abbandono: non si può che abbandonarsi al flusso delle immagini, delle parole e delle scritte, abbandonarsi al loro potere. Evidentemente Godard vuole mostrare il potere delle immagini, ma il suo lavoro di montaggio e il suo commento intellettuale – di cui il montaggio è parte – sono ciò che trattiene al di qua della componente ipnotica delle stesse. Eppure, si badi, mai Godard pensa di avere un reale potere sulle immagini che non sia un potere coercitivo, un potere per così dire “fascista”. Per tutte le quattro ore e mezza

del film si capisce che il potere lo posseggono soltanto le immagini, perché sprigionano un pensiero che evidentemente posseggono – gli specchi che riflettono...

Godard si limita a dimostrare che le immagini vivono di un doppio regime e che è questa loro componente dialettica il segreto del loro potere che va indagato. Lo ha scritto bene Georges Didi-Huberman, ponendo le *Histoire(s)* verso la fine del suo itinerario sulle forme delle immagini, osservando come il montaggio debba avere come missione primaria, come sua utilità, quella di dare «accesso alle *singularità* del tempo e, dunque, alla sua essenziale *molteplicità*» (Didi-Huberman 2005, p. 154).

L'unico potere che l'uomo ha è quello, pensiamoci bene, di fermare il film. La tentazione che si ha guardando le *Histoire(s)* è quella di fermare l'immagine per studiarla a fondo, per capire, ad esempio, da quale film è tratta quella inquadratura, cosa è sovrimpresso a cosa, che ci fa la Liz Taylor di *Un posto al sole* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951) nel cuore del *Noli me tangere* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni (la Maddalena, mentre il fotogramma scorre, potrebbe sembrare anche il sipario di un teatro...). Oltre a fermare l'immagine, si è tentati sempre di tornare indietro, riascoltare, appuntarsi le scritte. Possedere le *Histoire(s)* in altre parole, metterle a nudo, stenderle sopra un tavolo in ordine, restituire la loro strana *fabula*. Un lavoro improbo se non impossibile, cui pochi si metterebbero, anche perché ci si è già messa con infinita pazienza Céline Scemama (2006). La catalogazione della Scemama è meritoria davvero (e leva dall'impiccio gli studiosi che la seguono, che al massimo possono sforzarsi di cercare il pelo nell'uovo, cioè le pochissime mancanze – ma è poi giusto?) e tuttavia mi chiedo quanto colga lo spirito del film. Un lavoro di questo genere è un lavoro di depotenziamento delle immagini e una prova di forza dell'analista. Il dilemma sarebbe: lasciar scorrere o fermare il film? In altre parole, *voir* o *pouvoir*?

Lo stesso Godard riflette sul suo potere: per questo vediamo spesso la pellicola che scorre nella moviola e poi si arresta all'improvviso, per questo si fa riprendere spesso alla macchina da scrivere – il film "scritto" – e i rumori della moviola e quelli dei tasti si accavallano o si danno il cambio. Godard ha il potere sulle immagini. Può sceglierle, tagliarle, rimontarle, scriverci sopra, parlarci sopra, accavallarle. Questo potere è però una violenza, una deflorazione, un'autopsia. Ma non sono tutte queste le storie del cinema? Godard si sente come dannato a questa missione, e a questo titolo ricorda di come insisteva con Henri Langlois che i film si dovessero bruciare

(ma attenzione, aggiunge, agli incendi che traggono vigore da ciò che brucia). Invece si sono fatte le storie del cinema e le celebrazioni per il centenario. Non è nemmeno un caso che Godard appaia nel film o come un composto intellettuale al suo tavolo, con la macchina da scrivere, attorniato dalla sua biblioteca – lo storico –, oppure nelle canzonatorie forme del regista – con la visiera – e del produttore – con l'enorme sigaro –, cioè nelle forme delle persone che dovrebbero avere il potere sul film (quante volte si vede, tra i suoi lavori citati, *Il disprezzo* [*Le mépris*, 1963]!) e che ora vedono le loro opere in potere di uno scorporatore folle che le rifà.

Le *Histoire(s)* sono la risposta ad un problema che, nello stesso anno, si ponevano, da punti di vista assai differenti, Raymond Bellour e Stanley Cavell: la non citabilità del testo filmico (Bellour 2005; Cavell 1979). Godard risolve il problema “girando un saggio” (o “scrivendo un film”). Se il gesto violento rimane, esso però non snatura il testo filmico e soprattutto pone un'ulteriore questione: che succede al cinema nel tempo del video? (Godard, Ishaghpour 2000). In che modo il cinema pensa – e può essere pensato – attraverso il video? Qual è il travaso di potere, il passaggio di consegne tra l'una e l'altra forma, tra l'uno e l'altro corpo? Di nuovo ci si trova di fronte ad un dilemma epistemologico che costringe a riconfigurare con l'immagine il nostro giudizio su di essa. Potremmo dire che il video offre a Godard una forza locutoria maggiore del cinema, direi quasi un'onnipotenza locutoria, e in più gli permette di lavorare sulla “contemporaneità” che è alla base del suo progetto storico: il cinema che in fondo non sembra interessato, nel suo scorrere, a sapere se viene prima Murnau o Nicholas Ray, è il cinema che trova senso nel suo “vedersi”, come lo intendeva Langlois e come l'hanno imparato Godard e i suoi amici. «Il cinema era un luogo, un territorio. Se mi è rimasto un ricordo delle proiezioni in Avenue de Messine, nella prima sede della Cinémathèque, è che era un luogo senza storia, e mi dico che deve essere stato questo ad averci completamente sopraffatto. Non era neanche la scoperta di un nuovo continente [...] Provavamo una sensazione sconosciuta, nel vero senso della parola. Non avevamo mai visto niente di simile. Un mondo che non aveva storia e che tuttavia passava il suo tempo a raccontare» (Godard 2007, pp. 200-201).

Dunque una concezione ucronica della storia – che è storia del cinema e niente altro – e l'idea che c'è storia laddove c'è racconto. Del resto nelle *Histoire(s)* Godard insiste che la storia del cinema è la più grande di tutte perché si proietta, mentre le altre storie non possono che ridursi. E aggiunge: «l'unica cosa che avrei voglia di dire

a qualcuno è: 'C'è solo il cinema'. Del resto comincio con un capitolo che si chiama 'Tutte le storie', poi continuo con 'Una storia sola'. Poi: 'Solo il cinema'. Questo significa che solo il cinema ha fatto questo, ma anche: il cinema era solo, talmente solo che [...]» (Godard 2007, p. 203).

Da una parte c'è l'esigenza di (ri)scrivere la storia e di farlo attraverso il cinema, dall'altra – per tornare alle tesi da cui siamo partiti – lasciare che il cinema sprigioni il suo potere, il suo "pensiero". Le due cose sembrerebbero in contraddizione, perché è evidente che il manipolatore che gestirà la prima esigenza, finirà col far debordare il suo pensiero sopra quello delle immagini. In altre parole non saremmo più spersi tra gli specchi che (non) riflettono, ma tra gli specchi su cui ha riflettuto Godard. Come scongiurare il rischio? Come esprimere i due poteri, quello dell'autore inalienabile e quello delle immagini? Godard in qualche modo li scinde e nel 1998 pubblica presso Gallimard quattro volumi in cofanetto – oggi raccolti in volume unico –, uno per ogni capitolo delle *Histoire(s)*. Il libro non contiene tutto il film, contiene molti fotogrammi e gran parte del commento *off*, è un libro al confine tra il romanzo d'avanguardia e il film, un'opera in cui si sperimenta, su carta, l'aspetto oltreletterario del cinema, la particolare forma di "immaginazione narrativa" su cui si è speso, in Italia, Pietro Montani (1999). Racconta una storia senza usare mai il punto – al massimo la virgola – e infilando qua e là titoli di film senza segnalarli in corsivo, ma lasciandoli come eventi di quella storia, non come oggetti. Se il film si costruisce sul montaggio e la sovrimpressioni, il libro si costruisce sull'accumulazione, e lo sbatter di ciglia – o di diaframma – che sembra separare le inquadrature del film, si riduce qui all'arbitrario voltar di pagina. Nel libro il testo è "introvabile", come dice Bellour: è frammentato, interrotto. Tutto si presta all'analisi, vi sono anche cataloghi di film e di nomi che Godard serve con meno acribia di Scemama, ma con il medesimo intento. Dentro questa storia non ci si perde, si torna indietro senza fatica, si rilegge, si rivede.

Il film, invece, è il trionfo del testo e dello specchio che restituisce un'immagine, mentre il fotogramma fossilizzato sulla pagina non ha questo potere. Nel libro noi possiamo "leggere" ciò che nel film dovremmo "vivere":

oui/ c'est de notre temps/ que je suis/ l'ennemi fuyant/ oui, le totalitarisme/ du
présent/ tel qu'il s'applique/ mécaniquement/ chaque jour plus oppressant/ au
niveau planétaire/ cette tyrannie/ sans visage/ qui les efface tous/ au profit
exclusive/ de l'organisation/ systématique/ du temps unifié/ de l'instant/ cette

tyrannie globale/ et abstraite/ de mon point de vue/ fuyant/ je tente de/ m'y opposer/ parce que/ je tente/ parce que je tente/ dans mes compositions/ de montrer/ une oreille qui écoute/ le temps/ et tente aussi/ de le faire entendre/ et de surgir donc/ dans l'avenir/ la mort/ étant déjà/ comprise dans mon temps/ je ne puis/ en effet/ qu'être l'ennemi/ de notre temps/ puisque ça tâche vise/ justement/ l'abolition du temps/ où je ne vois pas/ dans cet état/ qu'une vie mérite/ d'être vécue (Godard 1998, pp. 286-289).

Pochi anni prima che Godard finisse le sue *Histoire(s)* e desse alle stampe i quattro volumi, Jacques Aumont pubblicava uno studio provocatorio di analisi del film dal titolo enigmatico – e non interrogativo – *À quoi pensent les films*. L'assunto del libro è esposto in apertura dall'autore stesso che scrive: «ho voluto prendere sul serio il mio postulato secondo il quale l'immagine pensa, e non è soltanto il tramite o la conseguenza (dunque banalizzata) di un processo di creazione situato altrove (forzatamente, nell'ambito del verbale)» (Aumont 2007, p. 9). Si torna, insomma, agli specchi che riflettono. Le analisi di Aumont, applicate a film molto diversi tra loro, sono molto aderenti al corpo del film e dunque per nulla spregiudicate o “animiste”, come si potrebbe credere. Verso la fine del suo libro, Aumont, facendo riferimento alle teorie di Ejzenštejn, osserva che «il potere che l'immagine ha di divenire strumento dell'astrazione intellettuale si identifica per l'appunto [...] con il suo potere di figuratività. L'immagine produce senso nella misura in cui produce figure, e laddove essa figura» (Aumont 2007, p. 234).

Siamo arrivati ad un primo punto di svolta: Godard invoca un radicamento nella vita che vale la pena essere vissuta, un'aderenza cioè alla realtà che passa per i film e la loro comprensione, una comprensione che ci mette dinanzi ad uno scarto rispetto alla tirannia globale del tempo unificato. Aumont riflette sullo scarto che l'immagine in quanto tale, l'immagine in quanto “pensante”, attua rispetto al film narrato, rispetto al film “parlato”, o anche “scritto”. È il ritorno al “sensorio originario” che secondo Rancière è l'operazione decisiva che Godard applica alle immagini scelte per le *Histoire(s)* (Rancière 2006, p. 232). Aumont richiama Ejzenštejn, il cineasta e teorico che più di tutti ha creduto in un cinema che pensasse, addirittura – come ha scritto altrove lo stesso Aumont – «che mirerebbe a *sostituirsi al pensiero*» (Aumont 1986, p. XVI).

Il maestro sovietico non è il modello di Godard, tutti sanno che il modello per il francese è Dziga Vertov e un'idea di cinema e di montaggio diversa – nonostante sul n. 323-324 dei “Cahiers du cinéma” (maggio 1981), Godard omaggi l'autore del Potëmkin. Ma è fuori di dubbio che Ejzenštejn sia citato abbastanza spesso nelle *Histoire(s)* e compaia soprattutto – in *Les signes parmi nous* – una sua nota fotografia (ne esistono diverse in questa posa) in cui tiene in mano la pellicola e studia controluce i fotogrammi, mentre sullo schermo compaiono, su diverse inquadrature, scritte che ribadiscono l'importanza di avvicinare cose che non lo sono mai state o che non parrebbero disposte ad esserlo: «une image/ n'est pas forte/ parce qu'elle est brutale/ ou fantastique/ mais parce que/ l'association des idées/ est lointaine/ lointaine/ et juste» (Godard 1998, p. 259).

Ejzenštejn è l'antesignano del manipolatore come lo intende Godard, il fautore di un montaggio come «beau souci» e dell'immagine come elemento di pensiero. Ejzenštejn è l'uomo che ha potere sul film, come Godard, l'uomo della moviola – che ricorre nelle *Histoire(s)* –, ma anche l'uomo della macchina da scrivere – altro oggetto favorito e iperesposto da Godard –, il teorico, l'analista. In fondo sembrerebbe che Ejzenštejn si riveli il modello reale di Godard, se non altro l'uomo che più di ogni altro ha saputo ragionare sul potere dell'immagine, su quello del regista e anche su quello dello spettatore e per di più ha anche saputo raccontare il potere, darci cioè “un'immagine del potere” nel suo senso primo, con quell'Ivan il Terribile il cui volto fiero e folle Godard lascia svaporare sopra quello morto e rilassato di Stalin.

Alla dialettica delle immagini, ai doppi regimi delle immagini (Didi-Huberman 2005), Godard sottende – tende sotto – una dialettica del potere e un doppio regime di uso delle immagini. Tutti capiscono che la dialettica del potere non può stare soltanto, nelle *Histoire(s)*, nelle dissolvenze incrociate tra il volto di Chaplin e quello di Hitler (coi baffetti fissi, unico elemento che non sfuma) o tra quello di Ćerkasov e quello di Stalin. Né che, più sottilmente, questa dialettica stia tra l'inquadratura hollywoodiana e la sua manipolazione – tendenza più debordiana, questa, che godardiana –, oppure tra il cinema e la televisione, o ancora tra la storia dell'arte e i film. La dialettica del potere passa per una lotta con il Tempo – ingaggiata simbolicamente, a mani nude, con il tempo del film – e per l'identificazione necessaria della vita e della storia del cinema con la vita e la storia dell'individuo, cioè di Godard e di tutti noi tramite lui. Quello di Godard è un atto di resistenza preso

in mezzo alla dialettica del potere e alla dialettica delle immagini, che finiscono per coincidere. Definendosi “fabbricante di film”, Godard aveva detto a Daney, parlando delle *Histoire(s)*: «mi trovo in un territorio occupato, faccio parte della resistenza» (Godard 2007, p. 210). Ora, correndo il rischio di giocare un po’ con le parole, ma sapendo che si è alle prese con un artista che farebbe lo stesso, non è difficile capire che il territorio occupato è sì la Francia del “nazista” Lelouch o del “collaborazionista” Tavernier – come li vede Godard – o perfino del pur ammirato Malraux, ma è anche un luogo immaginario, un iperluogo occupato dai film. E la resistenza che Godard oppone in questo luogo è sì quella di chi scrive una lettera a Malraux dicendo «Le scrivo da un paese lontano, la Francia libera», ma è anche la resistenza ad un certo regime di immagini e, nondimeno, la resistenza delle immagini medesime.

Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, Godard si pone nella posizione di chi è convinto che le immagini pensino e che in quel loro “riflettere” risieda il loro potere e la loro indimenticabilità: come accadeva con gli oggetti nei film di Hitchcock, dei quali possiamo non ricordare null’altro che un accendino, delle bottiglie di vino, un bicchiere di latte, ma tanto basta. Verso la fine del secolo del cinema – verso la fine del cinema (Godard si è sempre rammaricato di non aver visto la nascita del cinema, ma si dice certo di arrivare a vederne la morte) –, si tratta di decidere come gestire questo potere. Godard, nella veste di cineasta-storico, è di fronte a un bivio: fare un film-archivio, oppure un film-museo? Queste sono le due diverse forme di potere che può esercitare sulle immagini ed è evidente che la migliore sarà quella che meno intaccherà il potere e la forza di pensiero delle immagini medesime. Il problema non è di poco conto, dal momento che il film è l’oggetto d’arte che più volentieri sfugge all’archiviazione e alla museificazione, cioè non si esprime in questi due casi.

Come ha ricordato Jacques Derrida in un suo studio esaltante sull’archivio, l’*archè* greco indica sia il “cominciamento” che il “comando” (Derrida 1996). Dall’archivio, dunque, in qualche modo si deve partire e dall’archivio si assume una posizione di potere. Derrida divide e riunisce il valore topologico dell’archivio e quello nomologico, il luogo e la legge, considerando che il senso primo verrebbe dall’*archeîon* greco: «in primo luogo una casa, un domicilio, un indirizzo, la residenza dei magistrati supremi, gli *arconti*, coloro che comandavano» (Derrida 1996, p. 12).

Ora, che Godard voglia porsi come «arconte» è del tutto inconcepibile: i luoghi in cui si fa riprendere – lui che “fabbrica” il film – non sono luoghi di cominciamento e

nemmeno di comando. I film non hanno luogo, tanto più che lo stesso Godard ama ricordare quel non considerare Nicholas Ray successivo a Murnau. Ogni archivio poi, insegna Derrida, presuppone una violenza, e più precisamente la violenza di un potere: l'archivio è ad un tempo "istitutore" e "conservatore".

Sembremmo fuori strada nel ritenere che Godard voglia in qualche modo girare un film-archivio – come pure tanti, e per nulla reazionari, se ne vedono oggi. Godard si ritrova in una posizione paradossale che peraltro Derrida, seppure *en passant*, contempla:

se non c'è archivio senza consegna in qualche *luogo esterno* che assicura la possibilità della memorizzazione, della ripetizione, della riproduzione o della ristampa (*re-impression*), allora ricordiamoci anche che la ripetizione stessa, la logica della ripetizione, o addirittura la compulsione di ripetizione, resta, secondo Freud, indissociabile dalla pulsione di morte. Quindi dalla distruzione. Conseguenza: direttamente in ciò che permette e condiziona l'archiviazione, non troveremo mai niente altro che ciò che espone alla distruzione, e in verità minaccia di distruzione, introducendo *a priori* l'oblio e l'archiviolitica nel cuore del monumento (Derrida 1996, p. 22).

Proprio qui, sul delicato crinale tra storia e psicanalisi, tra vicenda cinematografica e notes magico godardiano, sta il rapporto – di cui peraltro l'autore è piuttosto conscio – tra Jean-Luc Godard e quello che, dopo Ejzenštejn, è il modello delle *Histoire(s)*: Henri Langlois. Langlois è il "conservatore" e l'"istitutore", la sua Cinémathèque è senz'altro il luogo di un cominciamento. Godard è il risultato di quel tipo particolare di archivio, ma Godard è anche quello che diceva a Langlois che forse bisognava bruciare i film: pulsione di morte, distruzione (Mannoni 2006). Godard ha detto anche che Langlois «a été une espèce de moment decisif que l'on a pris pour initial mais qui était final. Un peu comme si Platon était venu tout à la fin de l'histoire grecque plutôt qu'à son époque» (Païni 2002, p. 22). Godard dunque contraddice il cominciamento della Cinémathèque, lo ribalta e ribalta il concetto stesso di archivio. Del resto, Dominique Païni – che della Cinémathèque è stato direttore dal 1991 al 2000 – ha visto nella gestione di Langlois la realizzazione del *Musée imaginaire* di Malraux, un luogo della mente – quindi una topologia (ma anche

una nomologia) mentale –, in cui il sapere e il potere passavano non per il libro, non per la parola scritta o detta, ma per lo schermo (l'opposto di ciò che avviene normalmente in un archivio): «le film est évanescent dans la mémoire, mais les associations de film par Langlois, grâce à ses programmations, sont demeurées en nous comme des rêves au sein desquels se *dissipent* les images de film» (Païni 2002, p. 24).

Le *Histoire(s)* apparirebbero l'ideale realizzazione del museo sognato da Langlois, un museo fortemente evocativo, che giochi sulla suggestione accettandola e sfidandola senza smontarla, un museo che metta in mostra nello stesso tempo i valori tecnici, estetici e perfino economici dei film e del cinema. Se il museo del cinema non può farsi che con gli oggetti e i paratesti, i film potranno dar forma da un ipermuseo, vivo. Ma Godard, in fondo, non vuole fermarsi nemmeno qui, perché anche il museo conosce un preciso potere, una violenza più o meno duttile che “costringe” l'immagine. Godard invece vuole fare un film dichiaratamente paligenetico, un film che guardi dal cinema all'avvenire del cinema, non roseo forse, ma è un fatto che il film si chiuda col racconto dell'uomo che attraversò in sogno il paradiso, raccolse un fiore e si svegliò con quel fiore tra le mani: «que dire/ alors/ j'étais cet homme».

Camminando su questo esile crinale tra archivio e museo, Godard sembra tendere stavolta verso una componente tutt'altro che secondaria dell'archivio, quella che Derrida ha definito la sua “messianicità”:

È una questione di avvenire, la domanda dell'avvenire stesso, la domanda di una risposta, di una promessa e di una responsabilità per il domani. L'archivio, se vogliamo sapere quello che avrà voluto dire, lo sapremo soltanto nel tempo a venire. Forse. Non domani ma nel tempo a venire, tra poco o forse mai. Una messianicità spettrale lavora il concetto d'archivio e lo lega, come la religione, come la storia, come la scienza stessa, a un'esperienza molto singolare della promessa (Derrida 1996, pp. 48-49).

Una delle frasi più controverse e dibattute – da qualcuno aspramente avversate – presente fin dal secondo capitolo della prima parte/volume, dice che «l'image viendra au temps de la resurrection». Nell'enigma laico di Godard, tra la messianicità

dell'archivio e l'eternità del museo, sta la dialettica delle immagini, che è come dire la dialettica del potere nelle *Histoire(s) du cinéma*. Una *Histoire* che è fatta di segni virtuali, di testi archiviati non leggibili «secondo le vie della 'storia ordinaria'», direbbe il nostro Derrida, fatta/scritta da uno storico che lascia scorrere.

Ora si capisce che «gli specchi farebbero bene a riflettere» è un rimprovero al cinema che non ha riflettuto e ha sprecato molto o tutto il potere che aveva. In apertura si era richiamata la raccolta *Voir et pouvoir* di Comolli e vorrei permettermi una citazione da uno dei suoi scritti per dare un'ulteriore idea del cinema dialettico dell'ultimo Godard, non solo delle *Histoire(s)*:

Confesso di aver preso gusto in quei film che non finiscono, che non si chiudono in niente di liscio, che debordano di ore e di scene, che sono come dei giardini abbandonati, scuciti e rappezzati, mai veramente impacchettati, mai finiti. Mi dico che questo gusto è quello di un cinema nomade, volatile, refrattario, che non è riconducibile ad un oggetto identificabile e immediatamente “schedabile” e “vendibile”, che attraversa gli oggetti-film e non ci si rinchiede, che circola tra loro e li spinge a risponderci e a rimodellarsi gli uni con gli altri – esperienza di riscrittura portata al limite da Godard nelle sue *Histoire(s) du cinéma* (Comolli 2006, p. 219).

L'autore

Michele Guerra è nato a Parma nel 1982. Laureato in Lettere moderne e dottore di ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo, insegna “Storia e critica del cinema” all'Università di Parma. Suoi scritti sono apparsi su diverse riviste scientifiche di settore e in volumi collettanei. È autore dei libri *Il meccanismo indifferente. La concezione della storia nel cinema di Stanley Kubrick* (Aracne, Roma 2007) e *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta* (Bulzoni, Roma 2010). Ha curato il volume *Sequenze. Quaderni di cinema 1949-1951* (Uninova, Parma 2009) e *Puccini e la fanciulla. La ricerca, la sceneggiatura, il film* (libro + dvd, GBM, Messina 2010, in corso di stampa).

E-mail: michele.guerra@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Aumont, J 1986, *Rileggere Ejzenštejn: il teorico, lo scrittore* in S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia.

Aumont, J 2007, *A cosa pensano i film*, ETS, Pisa.

Barthes, R 1999, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino.

- Bellour, R 2005, *L'analisi del film*, Kaplan, Torino.
- Bellour, R 2007, 'L'analisi infiammata' in *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Mondadori, Milano.
- Casetti, F 2002, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano.
- Cavell, S 1979, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*, Harvard University Press, Cambridge.
- Comolli, JL 2006, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma.
- Compagnon, A 1979, *La seconde main. Ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, Paris.
- Derrida, J 1996, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli.
- Didi-Huberman, G 2005, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano.
- Farassino, A 2002, *Jean-Luc Godard*, Il Castoro Cinema, Milano.
- Garroni, E 2005, *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari.
- Genette, G 1997, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino.
- Godard, JL 1998, *Histoire(s) du cinéma. Le contrôle de l'univers. Les signes parmi nous*, Gallimard-Gaumont, Paris.
- Godard, JL 2007, *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, minimumfax, Roma.
- Godard, JL & Ishaghpour Y 2000, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Farrago, Tours.
- Kristeva, J 1978, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano.
- Liotard, JF 1985, *Il dissidio*, Feltrinelli, Milano.
- Liotard, JF 2008, 'L'acinema', *Aut Aut*, vol. 338, pp. 17-32.
- Mannoni, L 2006, 'Henri Langlois and the Musée du Cinéma', *Film History*, n. 3, pp. 274-287.
- Montani, P 1999, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano.
- Païni, D 2002, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du Cinéma, Paris.
- Rancière, J 2006, *La favola cinematografica*, Edizioni di Cineforum-Edizioni ETS, Bergamo-Pisa.
- Scemama, C 2006, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, L'Harmattan, Paris.